

3

Nº 3

DICIEMBRE 1939

Ricardo Alcala  
Vicente Aza  
Jorge Barrios  
Francisco Barrantes  
Ana Bina de Stein  
Manuel Bujanda  
Enrique Peña  
Rafael M. Pizarro  
Jorge Picochilli  
Manuel Tamayo  
Rafael Velazquez Valle  
Luis Fabio Xammar



PRESENTAN

JOSE A. HERNANDEZ

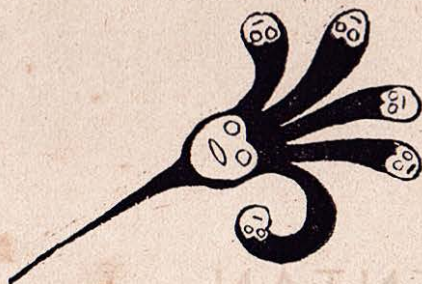
ARTURO JIMENEZ BORJA

L U I S F . X A M M A R

UNMSM-CEDOC

COLABORAN EN ESTE NUMERO

Ricardo Alcalde  
Vicente Azar  
Jorge Basadre  
Pedro Benvenuto  
Ana Biró de Stern  
Marcos Fingerit  
Enrique Peña  
Raúl M<sup>a</sup> Pereyra  
Jorge Puccinelli  
Manuel Tamayo  
Rafael Heliodoro Valle  
Luis Fabio Xammar



Viñetas de Isajara.

DIRECCION POSTAL APARTADO 1659

LIMA

PERU

UNMSM-CEDOC



## El Estilo como elemento cultural

El estilo de una obra, de un artista, de una escuela —hablando del arte plástico— es la suma de las características exteriores, visibles y palpables con cuya ayuda el artista se expresa. En la primera vista el estilo depende puramente de la técnica, pero como más adelante veremos el que así piensa comete un grave error. El estilo se cambia, se renueva constantemente en todos los tiempos, desde los más remotos hasta nuestros días. Esta renovación era y es motivo de discusiones apasionadas en pro o en contra del nuevo, encontrando la misma obra uno como la expresión máxima del arte y otro como absurda y ridícula. Recordamos todavía por referencias no muy lejanas que en la primera exposición en Londres del cuadro "Olimpia" de Cladio Manet —hoy en el Louvre— arrancó una verdadera tempestad de protesta por parte de tan flemático público como es el inglés. Los tratados del arte nos dan más de un ejemplo de cómo el gusto artístico cambia con el tiempo. Lomazzo en su libro: "Trattato dell' arte della Pictura 1584" elogia a Caravaggio, en cambio critica ásperamente a Rafaelo. En general los contemporáneos del artista emprendedor de tendencias nuevas casi nunca favorecen a los estilos surgidos en forma reciente. Pero hay ejemplo a lo inverso también: Artistas representantes de los tantos "ismos" surgidos después de la guerra del 14 que tenían un eco ruidoso y aprobación casi general del público son hoy completamente olvidados y de sus estilos sólo perduran uno que otro elemento como contribución hacia otros estilos en formación.

¿Cómo se está formando un estilo? No se puede negar que el arte —el más primitivo tanto, como el más desarrollado— es siempre el resumen de la representación visual acompañado con algo que podemos llamar la expresión de los movimientos espirituales. El artista expresa durante la creación la imagen de un objeto real en

aspectos externos, pero juntamente con esto expresa también una cantidad de asociaciones, emociones e ideas surgidas en él durante el proceso de la creación. Justamente estas asociaciones son las que guían la mano del artista al dar la forma y color a su objeto. Las asociaciones, emociones e ideas interiores del artista están determinadas parte por la vida espiritual y parte por las circunstancias de su vida material. Estas circunstancias son elementos de su cultura.

Teniendo delante de nosotros una obra de arte de origen remoto, analizando su estilo descubrimos las necesidades materiales y del espíritu, la manera de vivir física y espiritualmente de su creador, su familia, tribu, nación y lo ubicaremos con exactitud aun a falta de otros datos en el ciclo cultural a que pertenece. Y aquí se halla la importancia enorme de la investigación y análisis de los estilos para la Culturología.

El artista, cuando impulsado por una fuerza interior consigue despertar una sensación estética en el espectador vuelca sus emociones de una manera determinada y fija creando así su estilo propio. Los estilos se dividen en dos grandes grupos y en varias subdivisiones según el esquema siguiente:

1.—Estilo fisioplástico.

a.—fisioplástico primitivo

b.—fisioplástico crítico.

2.—Estilo ideoplástico.

a.—con elementos parcialmente naturalistas.

b.—sin elementos naturalistas (geométrico puro).

Aclaremos antes de seguir adelante la significación de estas denominaciones.

1.—*Estilo fisioplástico.*

Analizando una pintura parietal policroma encontrada en una gruta en Altamira (Provincia de Santander - España), en seguida nos damos cuenta que nos encontramos en presencia de una manifestación artística que imita servilmente las formas de la naturaleza. No hay signos de análisis, de descomposición, todo está en su propio lugar sin exagerar, sin agregar pero sin quitar tampoco nada de lo existente. El artista se esfuerza en presentar al animal tal cual como es, objetivamente, observando las formas, movimientos y co-



## El Estilo como elemento cultural

El estilo de una obra, de un artista, de una escuela —hablando del arte plástico— es la suma de las características exteriores, visibles y palpables con cuya ayuda el artista se expresa. En la primera vista el estilo depende puramente de la técnica, pero como más adelante veremos el que así piensa comete un grave error. El estilo se cambia, se renueva constantemente en todos los tiempos, desde los más remotos hasta nuestros días. Esta renovación era y es motivo de discusiones apasionadas en pro o en contra del nuevo, encontrando la misma obra uno como la expresión máxima del arte y otro como absurda y ridícula. Recordamos todavía por referencias no muy lejanas que en la primera exposición en Londres del cuadro "Olimpia" de Cladio Manet —hoy en el Louvre— arrancó una verdadera tempestad de protesta por parte de tan flemático público como es el inglés. Los tratados del arte nos dan más de un ejemplo de cómo el gusto artístico cambia con el tiempo. Lomazzo en su libro: "Trattato dell' arte della Pictura 1584" elogia a Caravaggio, en cambio critica ásperamente a Rafaelo. En general los contemporáneos del artista emprendedor de tendencias nuevas casi nunca favorecen a los estilos surgidos en forma reciente. Pero hay ejemplo a lo inverso también: Artistas representantes de los tantos "ismos" surgidos después de la guerra del 14 que tenían un eco ruidoso y aprobación casi general del público son hoy completamente olvidados y de sus estilos sólo perduran uno que otro elemento como contribución hacia otros estilos en formación.

¿Cómo se está formando un estilo? No se puede negar que el arte —el más primitivo tanto, como el más desarrollado— es siempre el resumen de la representación visual acompañado con algo que podemos llamar la expresión de los movimientos espirituales. El artista expresa durante la creación la imagen de un objeto real en

lores. Como si el artista no tuviera ninguna asociación propia, como si le faltara completamente su capacidad de imaginación propia, como creación de su obra. Parece que todas sus facultades están alertas únicamente para observar y captar lo más fielmente posible su objeto. Parece que el artista teme que una desviación de su mente hacia la imaginación o una distracción momentánea de su espíritu malogre toda su obra. ¿No encuentra el lector algún parecido entre este artista y el cazador en acecho cuyo más leve movimiento haría espantar a su codiciada presa?

¿Cuáles son las causas por las cuales el artista es capaz de excluir tan perfectamente toda asociación personal de su obra? Existen dos posibilidades para contestar a esta pregunta. En primer lugar las asociaciones pueden ser tan escasas en número, tan insignificantes en contenido que el artista no se da cuenta de ellos, no le estorban su visión exacta sobre su objeto real y en su memoria conserva la imagen completamente clara y nítida a falta de otras preocupaciones que podrían obscurecerla. Esto es el estilo *fisioplástico ingenuo, espontáneo*, el estilo en que se expresaba el cazador paleolítico, al pintar sus admirables imágenes de los animales. Efectivamente la vida imaginativa de estas tribus cazadoras se mueve en una extensión muy reducida y se concentra casi exclusivamente a su sustento diario es decir, sobre la pesca y la caza. Pero su poco desarrollado poder de imaginación está compensado por un talento de observación tan extraordinario, que conjuntamente con su capacidad de imitación y con su destreza manual en la ejecución del dibujo engendra un arte netamente fisioplástico. Estas predisposiciones son comunes entre todos los pueblos cazadores prehistóricos o actuales que sean. Tal es así que de su estilo artístico podemos deducir con seguridad la forma económica en que viven.

Las pinturas parietales prehistóricas en las cavernas de Europa y de Africa nos brindan la primera prueba de la capacidad artística del hombre primitivo. El artista prehistórico presenta aptitudes excepcionales al reproducir las formas de la naturaleza. En sus largos acechos observa los animales y al pintarlos obedece al impulso de copiar la imagen que está grabada en su retina dando así una impresión perfecta y naturalista que sólo se puede comparar con una fotografía. Que al representar el animal recurría efectivamente a sus experiencias visuales, basta constatar el hecho curioso que la mayoría de las pinturas rupestres son de animales herbívoros, porque el cazador pudo observarlos cuando estaban paciendo o rumiando.

Como el cazador paleolítico no estaba expuesto a ninguna influencia de ideas extrañas —no existiendo cultura superior o diferente fuera de la suya— ninguna procesión de asociaciones pudo perturbar su visión.

Pero no sólo entre las culturas prehistóricas encontramos representaciones naturalistas. El estilo fisioplástico atraviesa espacios y épocas y tan pronto lo encontramos entre los pequeños Bosquimanos del desierto Kalahari, como entre los Negros de Benin o entre los Australianos. En Creta-Mykene ha florecido un arte naturalista refinado en sus expresiones, mientras en el Perú durante el reino medio se fabricaban huacos fotográficamente fieles. El arte griego también es una copia admirable y sublime de la naturaleza. En el Renacimiento europeo lucía este estilo con todo su resplandor, como resurgiendo de un largo sueño letárgico en que estaba sumergido durante la Edad Media. Quizás en nuestra época está condenado de desaparecer aunque sea temporalmente por los movimientos revolucionarios de los "ismos" diferentes.

Hasta ahora hemos hablado del estilo fisioplástico ingenuo. Pero existe otra variación dentro del mismo estilo. En este caso existen asociaciones más o menos numerosas conjuntamente con el modelo real en la mente del artista. Pero al efectuar la realización de su obra las excluya voluntariamente y conscientemente elimina todos estos elementos y se concentra a la representación más realista posible de su objeto. Para mejor ilustración de lo antedicho mencionaremos por ejemplo a los pintores de la escuela impresionista quienes prescindieron voluntariamente de todas las asociaciones y hasta de las formas de sus objetos para representar única y exclusivamente el aire vibrante y las luces por intermedio de sus colores luminantes.

## 2.—*Estilo ideoplástico.*

No siempre existe un perfecto equilibrio entre el objeto externo y el interior del artista. El equilibrio puede sufrir una alteración por la cual se inclina el peso de la balanza a favor del subjetivismo. Este estilo representa con medios plásticos no el mundo exterior sino el interior del artista. La imagen exterior es sólo un medio en él, para conseguir su finalidad que es la expresión del alma del artista. El resultado es lo que se llama estilo ideoplástico.

El predominio de los estímulos internos, subjetivos sobre las sensaciones visuales llegan hasta tal grado, que el modelo externo



sufre una trasfiguración completa y se aleja de la realidad sensorial. La visión verdadera de las cosas sólo aparece en porciones disgregadas pero no para representar el objeto sino para dar una idea del mismo o de las asociaciones que ha sugerido en el artista. No dibuja el mundo lo como ve, sino la representación imaginativa que de él tiene. El estilo ideoplástico es pues el vaciamiento del alma del artista en su obra plástica.

En la época neolítica hace su aparición por primera vez en la historia del hombre el estilo ideoplástico. Es que los pueblos de esta época eran agricultores, estaban ya rodeados por animales domésticos, no teniendo ya necesidad de pasar largas horas de acecho espiando los movimientos de los animales. Pierden así la capacidad visual de observación, sus manos con el trabajo de la tierra se vuelven torpes e inseguras.

El agricultor lleva una vida colectiva de intereses comunes: es sedentario. Es la cultura de la quietud, del sentido del infinito, del misterio. La domina el temor del sobrenatural, porque siente la presencia de un Ser supremo, de cuya benevolencia depende su existencia, la mala o la buena cosecha. En esta manera se formaban las imágenes fantásticas de los dioses y demonios de los pueblos primitivos de todos los tiempos.

El estilo artístico de estos pueblos también se adapta a su mentalidad y se aparta de las formas naturalistas para dar lugar a la fantasía en sus formas artísticas. La transfiguración del objeto externo llega hasta la geometría pura, al triángulo, al círculo o a la línea simple; signos y símbolos que emergen del caos imaginativo.

Los pueblos de las Islas del Sur donde toda la imagen exterior se disuelve en curvilínea, en barroco, los indios Pueblos de América donde la naturaleza entera se convierte a signos y símbolos geométricos, los Negros africanos actuales son los representantes de este mismo estilo. Las obras de la época del bronce, de hierro y más tarde el arte bizantino y el arte gótico son creaciones de la fantasía donde el objeto real aparece borroso casi irreconocible.

Actualmente nosotros nos encontramos en el final de un largo desarrollo artístico y en el comienzo de uno nuevo. La ley de la bipolaridad del estilo hace crisis en nuestra época. Detrás de nosotros yace el período que desde el Renacimiento exigía la copia fiel de la naturaleza. En cambio delante de nosotros se erige imponente el comienzo de un arte nuevo, el arte se detesta de ser esclavo de la naturaleza y la imitación de ella es declarada como arte inferior. Oscar Wilde dijo ya que "el arte empieza donde acaba la Natu-

raleza". El artista nuevo pretende como Dios crear de su propio ser el mundo y según su imagen. Busca la composición, pone el Ser en el lugar de la apariencia óptica, el Interior en vez del Exterior.

En el curso de lo antedicho surge espontáneamente la pregunta: ¿Cuáles son las leyes que gobiernan a un artista o a un pueblo entero para mantenerse siempre en un mismo estilo? Según el historiador del arte Herberth Kühn el estilo no se forma al azar ni por elección individual: es una necesidad, un destino. Cuando el artista obedece al impulso que le llama a la creación, responde a la necesidad artística de su cultura y de su época adonde pertenece. Porque el estilo es la expresión de los elementos culturales como economía, religión, derecho, etc., elementos que componen una cultura. De acuerdo con esos elementos la forma de la expresión artística es decir, el estilo será o una copia fiel de la naturaleza o una creación de la fantasía.

*Ana BIRO DE STERN.*



## Diego de Peñalosa y Briceño \*

Evoco a un personaje a quien descubrí en España y que me sirvió de compañía durante un año. Seguro estoy de que se sentirá gozoso al hallarse aquí. Ante el auditorio femenino se ha de inclinar con una cortesía exquisita, pues fué en su época —es decir, en el siglo XVII— que se puso en boga saludar a las damas quitándose el sombrero y agitándolo, lo cual era favorecido por el adorno de plumas que él llevaba. Y hasta es posible que este personaje las saludara con las palabras entonces ordenadas por la etiqueta: “monseñoras ilustres”, “nobles, sólidas y honorables señoras”. No creo, por otra parte, que la luz eléctrica podría asustarle, aunque tal vez le incomodase si resulta con ella más visible lo bronceado de su rostro. Pero, sin duda, mucho le alegraría tener ante sí un micrófono para relatar sus novelescas aventuras, si bien salvo mi responsabilidad, porque no dudo de sus mentiras y exageraciones.

Os presento a don Diego de Peñalosa y Briceño. Pertenece, repito, a mediados del siglo XVII. Es, precisamente, del siglo que algunos han llamado religioso porque en él florecen santos y místicos. Es el siglo sumiso en el que se piensa que al príncipe sólo se le puede hablar con dos idiomas: el del himno y el del ruego. Es el siglo autoritario y piadoso cuyo símbolo está en el virrey conde de Lemos que hizo padrino de su hijo a un negro, que cargaba las andas veneradas en las procesiones y que hizo ahorcar al riquísimo minero Salcedo y a sus principales secuaces, mandando luego decir misas por el descanso de sus almas.

Diego Dionisio de Peñalosa y Briceño se jactaba de haber nacido en Lima en 1624. Su enemigo e imitador el marqués de Variñas dice, sin embargo, que nació en Santa Cruz de la Sierra. Esta

(\*).—Conferencia leída en “Insula”.

segunda versión parece más verosímil, por el hecho de que la familia de Peñalosa estaba radicada en La Paz, territorio de la Audiencia de Charcas.

El abuelo de Diego Dionisio, don Diego de Peñalosa, se había trasladado al Perú con el virrey marqués de Cañete, llegando a ser capitán de artillería y veedor de las fábricas reales del puerto del Callao (1). De su padre, D. Alonso de Peñalosa, la indagatoria remitida por el virrey del Perú, a instancias del Consejo de Indias en 1771, dice que no ocupaba puesto alguno y que no era sino un "afectado cortesano", viejo ya, de edad de 75 años, que vivía en La Paz, pobre de dinero y parientes y con dos hijos más, en Cochabamba y en La Paz, este último clérigo presbítero. Diego Dionisio contaba, cuando fué hecha la indagación, con otro pariente cercano, su hija doña Aldonza, casada con don Jacinto Gutiérrez de Escobar, "mozo de corto talento" que asistía en La Relaja, en media chacra de su propiedad. Una hermana de doña Aldonza había muerto ya en 1671 (2).

Brillante imaginación mostró Diego de Peñalosa años más tarde para adjudicarse un abolengo ilustre; y no fué más modesto en lo que a su propia persona se refiere. A los quince años, según él, fué Regidor de La Paz; después, Alcalde ordinario por dos veces; y, en tres ocasiones, Justicia Mayor de la misma ciudad. Levantó a su costa dos compañías de infantería para el socorro de Chile y una de ochenta hombres que llevó en persona a la guerra contra los indios chunchos. A poco fué nombrado capitán de caballería, gobernador de la provincia de Omasuyos y Alcalde ordinario de la ciudad del Cuzco, adquiriendo, por último, el cargo de Alcalde provincial de la ciudad de La Paz, por el precio de 50.000 escudos (3).

En cuanto a la causa de su salida del Perú, dijo en la Corte francesa que en 1652 una querrela con el hermano del virrey conde de Salvatierra le llevó a España; pero que su barco naufragó en Paita y que, después de haber sido víctima de otro naufragio, hubo de visitar a su pariente don Alonso Briceño y Córdova, obispo de Nicaragua. Bien recomendado por el obispo, habría viajado Peña-

---

(1).—Instrucción del Marqués de Montesclaros, 15 de abril de 1608. Bib. Central de Marina, Madrid. Col. Navarrete III, No. 50.

(2).—Cédula de 30 de diciembre de 1671 y su respuesta. Archivo de Indias, Audiencia de Lima, legajo 72.

(3).—Pierre Margry. "Memoires et documents pour servir a l'Histoire des origines français des pays d'Outre Mer". Paris, 1879, t. III, págs. 39 y 44.

losa a México, en espera de dinero del Perú. El virrey, duque de Albuquerque, le habría obligado a quedarse en México, dándole el mando de dos compañías. En 1655, le habría conferido el de toda la infantería destinada al socorro de la flota del marqués de Montelegre, refugiada en Veracruz. De Veracruz habría pasado Peñalosa por orden del virrey a La Habana, con la misma infantería para cooperar en la defensa de dicha plaza, residiendo allí once meses. Al regreso, el duque de Albuquerque le habría nombrado alcalde mayor o Gobernador de la provincia de Xiquilpa, que comprendía también el gobierno de la provincia de Chilota.

Otros puestos habría ocupado también. Finalmente (y de esto sí que hay comprobantes) en 1660, el virrey conde de Baños le confirió la gobernación y capitanía general de Nuevo México, por quejas habidas contra D. Bernardo López de Mendizabal.

Nuevo México es hoy uno de los Estados federales de Estados Unidos. Entonces era una comarca en el Virreinato de México no bien conocida y poco explorada. Formaba una frontera entre la colonización europea y las vastas llanuras misteriosas pobladas de búfalos y de indios.

En Nuevo México estuvo Peñalosa tres años. Se jactó de haber hecho entonces la guerra de los apaches y de haber fundado varias ciudades. También llevó a cabo visitas a las provincias de su gobernación e hizo padrones de naturales; documentos éstos que llevó consigo y que, como ha de verse luego, lo salvaron en un crítico momento de su azarosa vida (1).

Bruscamente cayó Peñalosa en desgracia. Según él, el motivo fué la prisión en que tuvo por ocho días al comisario general de la Inquisición. Acababa de regresar en 1664 Peñalosa a la capital

---

(1).—Refiriéndose años después a las noticias que Peñalosa propagó sobre la riqueza y fertilidad de aquellas tierras, decía el maestro de campo Juan Dominguez de Mendoza; "No ha faltado a la verdad, por tener conocimientos de todo el Nuevo México y haber andado todo el reino hasta las provincias de Sur y Moqui, demarcando todos los lugares del reino..." Y agregaba: "Tiene individuales noticias del poderoso reino del Tequaio por haberse informado de un indio cristiano de la nación Emes que estuvo cautivo en dicho Reino y también las tiene del reino de la gran Quiviría y del reino de las Texas y también del Cerro Azul cuyos metales están ensayados y vistos ser muy ricos en oro y plata: y dicho Peñalosa quiso hacer jornada a dicho Cerro Azul, teniendo ya prevenidos muchos peltrechos y por las guerras de los apaches y otros accidentes no lo ejecutó". Archivo de Indias. Audiencia de Guadalajara. "Expediente sobre la conquista de Nuevo Méjico". 1639 a 1686.

del Virreinato, con el propósito de obtener la concesión del Virrey para la conquista del territorio vecino a Nuevo México, cuando fué apresado por orden de dicho Tribunal de la Inquisición. Treinta y dos meses duró la prisión. Sus bienes fueron vendidos por ínfimo precio y él fué declarado incapacitado para servir ningún otro gobierno de Nueva España, y fué además condenado a pagar 51.000 escudos de multa. En el relato de este decisivo episodio de su vida, si Peñalosa mintió, fué en lo secundario. Consta en el "*Diario de Sucesos Notables*" escrito por el licenciado D. Antonio de Robles que el viernes 3 de febrero de 1668, Peñalosa, a pesar de su rango de gobernador de Nuevo México, salió en auto de fé "por suelto de lengua contra sacerdotes e inquisidores" y por decir "disparates que tocaban en blasfemias". Agrega Robles: "Salió en cuerpo (que lo tenía bueno) vestido de terciopelo negro; el pelo (que era propio y crecido) muy peinado, las medias arrugadas, puños de puntas de Flandes muy grandes, que parecen se compuso al propósito, sin capa ni sombrero, con vela verde en la mano, causó mucha lástima" (1). Robles escribió su diario hacia 1700, es decir, treinta y dos años después y peca, por lo general, de somero en sus noticias; por ello resulta más interesante la extensión que a este auto de fé dedica, narrando cómo iba al lado de Peñalosa un Fernando Tolosa, cirujano y quizá era éste. Se prueba pues, la honda impresión que el suceso dejó. "Causó mucha lástima", escribe a propósito de Peñalosa y seguramente no ignoraba al decir estas palabras, que se refería a un enemigo de España (2).

Profunda impresión causó en Peñalosa la humillante ceremonia. En el mismo año de 1668, pasaba a Veracruz y de allí a La Habana. Según él, esperó entonces noticias y dinero del Perú, en vano a causa de la persecución de los inquisidores.

En 1669 apareció en Canarias, rompiendo con la costumbre de los viajeros que entonces iban de América a España. En Canarias cambió de rumbo y se dirigió a Londres. Explicó a sus parientes más tarde este viaje, con débiles razones; la dificultad de tener no-

(1).—"*Diario de sucesos notables*", 1665 a 1703. "*Documentos para la Historia de Méjico*, 1853. Vol. II.

(2).—El marqués de Varinas, al mencionar a este aventurero, bien cuidó de revelar que "la Inquisición de México castigó con una vela verde y con una sogá a la garganta en el convento de Santo Domingo, siendo virrey el marqués de Mancera". Col. de documentos inéditos pub. por la Real Academia de la Historia, 2a. serie, vol. XII, memorias y cartas de don Gabriel Fernández de Villalobos, marqués de Varinas.

tcias de sus familiares, el temor a corsarios berberiscos y la poca frecuencia de comunicaciones entre la Península y Canarias (1). Fácil es conjeturar, a la luz de sus actos posteriores, que este viaje estaba inspirado en un plan tan protervo como audaz.

Los informes al embajador español conde de Molina a su gobierno, permiten seguir los pasos del aventurero peruano en la corte londinense. Ya en febrero de 1670 dió señales de actividad, acercándose a los mercaderes interesados en la navegación y comercio de Indias. De allí, pasó a la Secretaría del Consejo y, por ese conducto, a la amistad con el ministro lord Arlington, con el príncipe Roberto, con el duque de York y con el rey. Aquí no se trata ya de fantasmagorías de advenedizo ambicioso, sino de hechos concretos, en detalle y con alarma comunicados por el embajador español a su gobierno (2). Pronto Peñalosa demostró tener una holgada posición. El dinero lo recibía a cambio de noticias, planos y memorias acerca de la fuerza, el armamento, la población, las ciudades y otros datos concernientes a las colonias españolas en América.

Alegre y licenciosa era la corte inglesa en aquella época. El período puritano, llamado el "Gran Fuego", quedaba atrás, en el recuerdo, como un suceso increíble. Competían en lujo las mansiones de la gente rica, aglomeradas entre la City y Whitehall. Estaban de moda Sir Cristopher Wren el arquitecto, William Wycherley el comediógrafo, Bárbara Villiers duquesa de Cleveland, la cortesana. A la Villiers reemplazaría poco tiempo después Louise de Keroualle. En el teatro, deslumbraban Nell Gwyn y Moll Davis. A Nell por esa época la recibieron hostilmente en Oxford, creyendo que era la Keroualle y ella se asomó sonriente a la ventana de su carruaje para exclamar: "Buena gente, os equivocáis, yo soy la prostituta protestante". Dentro de aquel ambiente que ponía todo su énfasis en la galantería, la nota exótica era considerada maravillosa. Producían sensación las personas que podían jactarse de poseer papagayos o monos. Exhibir un negro esclavo era ya llegar a lo culminante de la actualidad; la tuberculosis o la neumonía, implacables en esa época con los negros que desafiaban el frío clima inglés, acababa pronto con ese privilegio (3). Tal fué el ambiente

(1).—Carta de Peñalosa a su familia, en febrero de 1670, desde Londres. Archivo de Indias. Audiencia de Lima, legajo No. 73.

(2).—Correspondencia del embajador conde de Molina. Archivo de Simancas. Sección 69, Secretaría de Estado, 99.

(3).—Adolphe Robers "Sir Henry Morgan, buccaneer and Governor". Londres, 1933.

en el cual vivió Peñalosa. No es aventurado suponer que fué propicio para sus planes.

Fué entonces cuando se preparó una expedición inglesa a la costa de Chile. Partieron dos barcos, uno de los cuales no llegó, por contratiempos en su navegación, al atravesar el estrecho de Magallanes. No se sabe bien si la finalidad de este viaje fué de reconocimiento o información o tal vez más ambiciosa (1). - 5

El conde de Molina denunció además otros planes de Peñalosa. Uno era la ocupación de Habana, Panamá y Santo Domingo, debiendo ir a esta última isla un bajel con trajes y banderas españolas. En aquella época, Morgan atacó y ocupó Porto Belo y Panamá. Dichos sucesos, no cabe duda que tuvieron no sólo la aquiescencia sino el apoyo del gobernador inglés de Jamaica y, por lo tanto, de la Corte inglesa. No hay, sin embargo, prueba alguna, aparte de lo que puede suponerse acerca de la intervención de Peñalosa como inductor de los golpes de mano de Morgán.

Tal vez el mal resultado de la expedición a Chile, tal vez otras causas acabaron con el auge de Peñalosa en Londres. El embajador español viéndole pobre, hizo que el cónsul le prestara 250 patacones (25 libras esterlinas) con escritura y otros requisitos, para poder luego hacerle apresar por deudas y conducirlo bajo partida de registro a Flandes que era, en esa época, territorio español. Ya iba a cumplirse este plan, cuando se produjo una intervención salvadora. Según el embajador, fué la del propio rey Carlos II. Peñalosa, en carta al nuevo embajador, marqués de Fresno, dice que fué la del comerciante Enrique Slingsby. El marqués de Fresno, después de ridiculizar los temores de su antecesor, consiguió que el rey ordenara a su secretario, conde de Arlington, hacer una notificación a Peñalosa para que no entrara en la Corte. Luego, ofreció su auxilio a Peñalosa. La miseria era la única compañera del peruano en ese momento (2). - 10

---

(1).—Una carta del abate Bernou en 1684, reconoce la intervención del peruano, hablando de un enemigo suyo: "Censura que por instigación suya hubiera enviado el rey de Inglaterra una expedición que fué al estrecho de Magallanes al mando de Mr. Narborough con objeto de apoderarse de Chile y que fracasó. Bernou a Renaudot, Roma, 29 de febrero de 1684. En la pág. 73 del tomo III de la obra de Margry.

(2).—"Viéndome —dice Peñalosa en una pintoresca carta al marqués de Fresno conservada como las de Molina y Fresno, en el archivo de Simancas— desahuciado en el crítico término de cuarenta meses, sin tener en un abismo de necesidades a qué volver los ojos; empeñadas todas mis alhajas y ropas de ves-



El marqués de Fresno auxilió al aventurero después de su llegada a Calais y rendidas lisonjas le dedicó éste en pago, en la carta citada, que tiene fecha en ese puerto, el 22 de junio de 1673. Allí decía también que su ambición consistía en poder ser recibido en la Cartuja. "He resuelto habitar en los bosques..." "En aquel desierto quiero pasar la carrera de la vida con librea de anacoreta, que en fiestas reales no será la menos vistosa". Como testamento, antes de enterrarse allí, pedía al marqués de Fresno dos cosas para cuando, como era seguro, el rey lo nombrase virrey del Perú: que hon-

---

tir exteriores y aún interiores; gravado de otras deudas contraídas para alimentar la penosa vida tan parcamente que parece me ensayaba para anacoreta; cerradas las veredas del remedio en lo humano, pues no lo era cansar a un rey extraño pidiendo cada día ayudas de costa, sobre haberme dado S. M. británica (en cuatro meses) mil y setecientos reales de a ocho quinientos la primera por mano del conde de Arlington, ciento la segunda por la misma, ciento la tercera por la del conde de Salisbury, gran canciller y un mil la cuarta y última por oficiales reales de la Corte. Rozar los amigos tampoco era razón, debiendo a D. Enrique Slingsby 250 patacones (que pagó el conde de Molina cuando por esta cantidad me hizo arrestar) con más las costas y otros 50 reales de a ocho que antes me había prestado este caballero. A. D. Pedro Coleton no podía ocurrir porque, fuera de deberle cincuenta pesos, estaba ausente. Estos son, señor, los amigos ingleses que he tenido (y otros caballeros que no he ocupado porque me parecían condes de Molina)". Para abandonar Londres tenía Peñalosa dos obstáculos. "La primera, la salida de la casa debiendo a la dueña de ella 30 libras esterlinas de comida y aposento, siendo esta cantidad todo el caudal de una pobre mujer que vive de lo que la continua tarea de la labor le rinde; la segunda, faltarme dineros para las costas del viático. Impiadosa ignorancia sería creer que nos da Dios en mayor número males que bienes por sólo vernos más veces afligidos que prósperos. Ocurrióme para la primera decir a la casera que quería ir a divertirme al campo por algunos días y que para el seguro de mi deuda haría una obligación y daría en rehenes unos papeles que por ningún precio dejaría en empeño. (Dice Fresno en una anotación marginal: "Los más son vistas de las provincias de Nuevo México y padrones de los naturales católicos y muchas cartas de correspondencia con caballeros amigos"). Contentóse al parecer y para la segunda y a costa de la vergüenza, que pedir quien ha tenido y está acostumbrado a dar, es hazaña vergonzosa, pedía al embajador de Portugal D. Francisco de Melo en seis renglones de un billete, media docena de guineas y usando de la galantería de su nobleza, me las envió con don Diego de Brito, su caballero, acción que estimé mucho porque le he tratado poco. Aquí conocí que hace nada la constancia en acompañar al hombre entre la prosperidad, si en la adversidad le deja solo, pues sin lengua, criado ni más compañía que yo mismo, resolví y ejecuté mi partida; sali de Inglaterra; no sé si lo creerán los que lo afirmaban imposible porque hay entre ellos algunos de tan poca fé que aún dudan de que hay Jesucristo, si bien la conveniencia les compela a afectar la hipocresía". Archivo de Simancas, legajo citado.

rara a Jacinto Gutiérrez de Escobar, su yerno y a D. Andrés de Peñalosa Brficeño, su hermano; y que pagase 30 libras a doña Juana Savenhausen, la casera de su alojamiento en Londres o a su hija del mismo nombre. Pero antes de estos favores, quería otro; la ayuda para su ingreso en la Cartuja.

Ardía ya en aquella época la guerra de España y Holanda y Austria contra Francia e Inglaterra, rota la paz de Aquisgrán. Precisamente, más o menos en la fecha en que Peñalosa escribía aquella carta, los franceses lograban la rendición de Maestricht, una de las poderosa e importantes fortificaciones de Europa y las escuadras combinadas francesa e inglesa sostenían diversos combates con la escuadra holandesa que defendía la flota española de Indias.

En vez de entrar en la Cartuja, Peñalosa se fué a París. Allí, en la Corte, logró la amistad del antiguo gobernador de las islas Hyeres, Cabart de Villermont. Así pudo relacionarse con académicos, abates y ministros. Se hizo llamar conde de Santa Fé y usó hábito de Alcántara. Se casó con una mujer francesa hacia 1673. Es de suponer que Luis XIV lo viera alguna vez. Vería el monarca al hombre de una raza nueva por el tinte obscuro del rostro, por la inteligencia ladina, por la complejidad de sus reacciones espirituales.

No era este aventurero lo único peruano en la corte del Rey Sol. Acababa de conocerse una nueva planta alimenticia proveniente del mismo país: la papa. Su comida causó disgusto y desilusión primero por haberla servido cruda hasta que se convirtió en la moda de la corte cuando llegó a ser cocinada. La flor de la papa sirvió de adorno en los vestidos de los nobles.

Entre las personas que más trataron y ayudaron a Peñalosa cabe mencionar a los redactores de la "Gacette de Francia" y del "Mercurio Galante", al abate Eusebio Renaudot, académico y orientalista, al abate Bernou (a través de cuyos papeles conservados en la Biblioteca Nacional de París, fondo Clairambaul, tomo III, se ha podido reconstruir todos estos hechos) a monsieur de Cailleres, diplomático de actuación destacada en la paz de Rynswick, y a Mr. Moret. Visitó Peñalosa entonces los salones famosos del príncipe de Conti, del cardenal D'Estrés y otros. Por esa época presentó una relación acerca del descubrimiento del reino de la Gran Quiviria, en Nuevo México y dió a conocer un pomposo resumen de su biografía y de su linaje, por el cual resultaba descendiente de Pedrarias Dávila y de Pedro de Valdivia. A su abuelo, capitán de artillería, lo hizo general de artillería del reino; y de veedor de las

fábricas reales del puerto del Callao que había sido, lo convirtió en alcalde o gobernador del Callao. De su padre, dijo que había sido maestre de campo de infantería, comandante de fronteras de la Audiencia de Charcas, gobernador de Aricaxa y Arequipa. Acerca de lo que refirió de su vida, se ha hablado anteriormente.

El documento que Peñalosa presentó sobre el descubrimiento del reino de la Gran Quiviria aparece escrito por el P. Fr. Nicolás de Freytas, del O. de San Francisco. No es difícil suponer que fué fraguado por Peñalosa, si bien el P. Freytas existió realmente. Se trata de un viaje maravilloso, como para despertar la codicia del monarca francés. La expedición habría salido el 2 de marzo de 1662 de Santa Fé, capital de Nuevo México, compuesta de Peñalosa, el P. Fr. Miguel de Guevara, guardián del convento de Santa Fé, Freytas, ochenta españoles y algunos extranjeros avecindados, llevando a Miguel de Noriega como capitán y a Tomé Domínguez de Mendoza como maestre de campo, con Fernando Durand y Chávez y Juan Lucero Godoy como sargentos mayores, más mil indios infantes. Encontraron los expedicionarios la famosa y magnífica ciudad de Quivira, fueron bien recibidos por sus moradores, obtuvieron noticias prodigiosas acerca de su riqueza y, ya de noche se retiraron a su campamento, a descansar, con el propósito de entrar en dicha ciudad a la mañana siguiente. Pero los indios escanjaques, enemigos de Quivira, saquearon e incendiaron la ciudad durante la noche, por lo cual huyeron sus moradores. A Peñalosa y sus acompañantes nada les quedó por hacer, excepto combatir y exterminar a los escanjaques y volver a Santa Fé. Al cabo de cuatro meses, un cacique y 700 indios llegaron a Santa Fé para agradecer a Peñalosa el castigo de los escanjaques y dieron nuevas noticias sobre las grandes y ricas ciudades de tierra adentro; el cacique trajo en esa ocasión un mapa de la región. Peñalosa, deseoso de esta nueva conquista, había dirigido en 1663 un memorial impreso al rey de España acerca de todo esto, sin obtener contestación (1).

Palmaria como aparece la superchería de tal relato, hay que tomar en cuenta los rudimentarios conocimientos geográficos, las di-

---

(1).—Bib. Central de Marina, Madrid, tomo XXVII, No. 20. Bib. Marítima de Martín Fernández de Navarrete, tomo II, pág. 506. John G. Shea. "The expedition of don Diego Dionisio de Peñalosa in 1662, by Nicolás de Freytas, with an account of Peñalosa's projects". Nueva York, 1882. Cesáreo Fernández Duro "Don Diego de Peñalosa y su descubrimiento del Reino de la Gran Quiviria", Memorias de la Real Academia de la Historia", tomo X, Madrid.

fundidas fantasías, el sentido de lo maravilloso, propios de aquella época. Peñalosa había, en realidad, inventado muy poco o casi nada. Su relato se apoyaba en las noticias anteriores de Francisco Vázquez Coronado y Juan de Oñape, dadas en 1605 sobre el reino de Quiviria (1).

Las expediciones para descubrir el reino de Quiviria, así como los reinos no menos fantásticos de Cibola y Teguayo, duraron hasta el siglo XVIII. No fué antes de 1778 que la deslumbrante leyenda empezó a desvanecerse. Muy atrayente fué también el mito de la "Ciudad encantada" o de los Césares, que se suponía existiera al sur de Chile, por obra quizá de los sobrevivientes de la expedición de Sarmiento de Gamboa o de los sobrevivientes de una de las ciudades españolas que fueran asoladas por los araucanos. Era voz muy extendida que gentes blancas poderosas y civilizadas habían poblado el interior de este territorio tan poco conocido entonces, sin querer o sin poder relacionarse con los demás españoles. Precisamente con los moradores de aquella ciudad encantada contaron muchos de los planes elaborados por los ingleses después de la época de Drake para sus incursiones en América.

La relación presentada por Peñalosa, sobre el descubrimiento de la Gran Quiviria, estaba acompañada por un plan para ocupar dicho territorio. El plan no gustó. Peñalosa presentó con fecha 18 de enero de 1682 al ministro de Marina, marqués de Señelay otro

(1).—Cuando el gobierno español, al saber los planes de conquista formulados por Peñalosa acerca de ese reino quimérico, mandó abrir una información al respecto, tanto Fr. Alonso de Posadas, O. S. F., procurador de la Orden en la Corte y antes custodio habitual de Nuevo México en el tiempo de la gobernación de Peñalosa y además misionero por diez años en aquella región, como Fr. Nicolás López, como el maestro de campo Juan Domínguez de Mendoza, aludido por Peñalosa, aceptaron la existencia de la Gran Quiviria. En vez del desdén o la burla, se nota en ellos la alarma. "De poner por ejecución dicho Peñalosa su intento se pueden temer muchas ruinas en esta Nueva España, por ser aquellas tierras las más fértiles y abundantes del Nuevo Mundo", dice Domínguez de Mendoza el maestro de campo avecindado durante luengos años en la región y a quien el P. López recomendaba en su empeño por explorar precisamente dicho territorio y "juntamente reconocer las riquezas de la Gran Quiviria y del reino de los Texas". Reales cédulas de 10 de diciembre de 1678 y 3 de agosto de 1685, pidiendo informe sobre el reino de Quiviria. Archivo de Indias, Audiencia de México, Registro de oficio y partes. Reales órdenes a las autoridades y particulares 1678 a 1685. "Varias piezas correspondientes al Real Orden". Academia de la Historia de Madrid, tomo III, A. 124, E. 23, gr. 5. Memoriales de López y Domínguez de Mendoza. Archivo de Indias, Audiencia de Guadalajara, legajo No.

plan para el establecimiento de una colonia en Florida, en la desembocadura del río Bravo, para la ulterior conquista de Nueva Vizcaya por los filibusteros, después de la cual podría sobrevenir la sublevación de los indios, negros, mulatos, mestizos y criollos de América (1).

Acababa de firmarse entonces la paz entre Francia y España y ella impidió la inmediata ejecución del proyecto de Peñalosa que, esta vez, fué bien acogido. Estímulo y, a la vez, obstáculo para Peñalosa vino a ser luego el regreso del marino francés La Salle, verificado en 1684, después de largas y penosas exploraciones que los ríos y territorios de Illinois, Ohio, y Lousiana, esta última bautizada en 1682 en uno de esos viajes por el propio La Salle. Se entabló entre La Salle y Peñalosa una competencia para lograr el apoyo de Luis XIV. Renaudot se declaró por La Salle y el abate Bernou por Peñalosa, en tanto que Gabart de Villermont oscilaba, procurando quedar bien con todos.

En enero de 1684 fué presentada al rey una nueva propuesta, con dos alternativas. Una era ir a Nueva Vizcaya con dos barcos y con 1000 o 1200 filibusteros reunidos por el gobernador de Santo Domingo, si era posible bajo el comanda de Grammont por el prestigio que entre ellos tenía, acrecentada después de su reciente saqueo del puerto de Veracruz. Como jefe principal y director de esta empresa se proponía al "conde" de Peñalosa y como garantía de fidelidad se presentaba el hecho de que iría solo entre franceses aguerridos. Además, el comandante francés podría "dar orden de ahorcarlo en el primer árbol si falta a cualquiera de las ofertas que hará". En cambio, se pedía para él, el título de gobernador del territorio que fuera ocupado. La otra alternativa era la expedición de La Salle, desde el fuerte de San Luis, con un ejército de indios y doscientos franceses, también hacia Nueva Vizcaya.

Al mes siguiente Peñalosa presentaba una nueva memoria, recalcando cuán útil y factible era el proyecto. La conquista daría, aparte de sus provechos y ventajas, ocasión para realizar un proyecto secreto del "conde" de Peñalosa: "Por medio de cartas a los criollos, sus parientes y amigos, hará sacudir al yugo español en todo ese gran país y reconocer las autoridades de S. M. sin necesitar para mantenerla más que un destacamento de cien franceses que piensa enviar con comandante de la misma nación. Los criollos prin-

(1).—Margry, recopilación de documentos citada, tomo III, pág. 44.

cipales que tienen señorío en el mismo país, le acudirán así que reciban las cartas, deseosos de recibir de él gobiernos particulares y títulos honoríficos como, por ejemplo, la erección de sus propiedades en condados o marquesados, cosa de que esas gentes se pagan mucho... Será necesario al buen resultado que así que hayan llegado los franceses, publique el conde de Peñalosa que S. M. le envía a libertarlos de la opresión de los "gachupines" sus enemigos y de ellos, y que prometa en su real nombre a los criollos que quieran permanecer en la tierra y prestar el juramento de fidelidad, que los tratará como a naturales súbditos y regnicolas y que muy lejos de autorizar actos semejantes a los de los españoles, les acordará nuevos privilegios y disminuirá en una mitad todos los derechos que se pagan al rey de España, declarando al mismo tiempo que deseando S. M. usar de toda clemencia con ellos, autoriza durante cierto tiempo a los afectos al servicio de España que puedan retirarse con pasaportes a donde les plazca y que S. M. concederá las tierras que abandonen a los criollos que tomen su partido. Otra declaración hará falta para conciliar la amistad del pueblo compuesto de indios, mestizos, mulatos y negros cristianos, a saber: que no consintiendo las leyes de Francia que ningún cristiano sea esclavo, S. M. concede la libertad a cuantos se hallen en este caso y no consentirá en lo sucesivo que los amos les obliguen a trabajar en las minas ni en otra parte sin mutuo convenio por tiempo limitado, ni que tengan derecho de vida o muerte sobre ellos, autorizándoles a dejar el servicio de los amos que no cumplan el contrato y presentarse al gobernador general por S. M. que les hará distribuir tierras de cultivo como a los otros habitantes libres".

Teniendo en consideración que posteriormente al memorial anterior se había sabido que 800 o 900 filibusteros estaban en campaña contra los españoles y que era necesario disponer de tiempo para reunirlos, se decía aquí cómo era conveniente hacer marchar a Peñalosa a Santo Domingo antes de setiembre, época en que regresaban los filibusteros a causa de los huracanes. En Santo Domingo, Peñalosa escogería, junto con el gobernador, en el curso del invierno, a los más valientes y aptos para la empresa, reclutando, asimismo, algunos bucaneros. Se resignaba Peñalosa, en último caso, a un barco, con tal que pudiera transportar los víveres, municiones y armas de los cuales se daría relación. Insistía mucho en el viaje a Santo Domingo pero de incógnito, con los poderes y patentes necesarios, acompañado de algunos criados y de cinco o seis oficiales franceses amigos suyos que deseaban seguirle; y antes de par-

tir, solicitaba la carta de naturaleza como francés "porque en lo sucesivo se pueda titular súbdito de S. M. y tenga medios de ofrecer pruebas de su celo y fidelidad con el éxito de esta empresa" (1).

En esta memoria de febrero de 1684 ya se proponía la ejecución simultánea de ambas expediciones, la de Peñalosa y la de La Salle. "El último empezará durante el invierno a sembrar el espanto en la parte de Nueva Vizcaya que cae del lado del río que ha descubierto y llegando después a Panuco, el conde de Peñalosa, con su cuerpo de filibusteros, penetrará más fácilmente según su proyecto hasta la mar del Sud y los dos jefes se darán la mano en la conquista, siguiendo las órdenes de S. M., partiéndola en dos gobiernos"...

El ministro Seignelay había manifestado la conveniencia de que ambos caudillos se unieran y por ello y también para reconocer mejor los planes y papeles del peruano y para dar más grandiosidad a sus planes, La Salle recibió el consejo de lisonjear a éste. Ausente y presente debía loarlo, procurar ganar su confianza por todos los medios y decirle siempre que no quería tener en la hazaña más parte que la que el mismo Peñalosa le asignara. Así pudo conocer La Salle los papeles de Peñalosa y ractificar muchas de las presunciones que tenía acerca de sus viajes anteriores y de los viajes que ahora proyectaba (2).

Entre tanto, Peñalosa se exhibía con un lujo tal que no sólo su émulo La Salle sino aún su propio amigo el abate Bernou hallaba excesivo. Graves dudas suscitaba su capacidad y no pocos recelos y sospechas su lealtad. Bernou, sin embargo, después de examinarlo, creía que "a reserva de alguna hipérbole de circunstancias" y reconociendo sus "continuas exageraciones", decía verdad.

Tenía, además, informes de que "es lo que presume y sabemos". "No me fiaría de su palabra, del conocimiento que tiene del país, de los pueblos, del trabajo de las minas, etc. (escribía Bernou en Roma, el 11 de abril de 1684) sin las informaciones que ha dado y que yo me he tomado el trabajo de compulsar, entre otras fuentes, con un libro de la biblioteca de Mr. de Seignelay, escrito por un oficial del Consejo de Indias (3). También había aprendido Bernou

---

(1).—Margry, Colección de documentos citada, tomo III, pág. 63, todo lo anterior.

(2).—Margry, Colección de documentos citada, III, 75.

(3).—Margry, Colección de documentos citada, III, 75.

a estimar a Peñalosa por su aptitud para conocer o avaluar a los hombres, demostrada en su juicio sobre Mr. de Villermont.

Ello no obstante, Peñalosa era un extranjero, un advenedizo y sobre todo, el rival de un navegante francés lleno de glorias frescas, obtenidas en el mismo territorio que pretendía conquistar. Las resistencias que encontró fueron tenaces y poderosísimas. Por fin quedó decidido que La Salle marchara primero, resolución ante la cual Peñalosa parece ya resignado en febrero de 1684. La precaución de enviar a La Salle por delante era muy explicable por razones de patriotismo y de lógica; pero contribuyó al inicial fracaso de la aventura.

Sabido es que la expedición La Salle, salió de Francia en julio de 1684 y tropezó con las discordias de los mismos jefes, sobre todo entre La Salle y Beaujeux. Sabido es también que luego cometió La Salle el error de creer haber llegado al río Mississipi; que perdió varios navios; que entabló estériles luchas con los indios, con sus compañeros y con la naturaleza. Sabido es, por último, que el final fué horrendo desastre, que costó la vida a La Salle en marzo de 1687.

Al conocerse en Francia la noticia y los detalles de todo esto, cayó el crédito del ministro Egnelay que tanto había apoyado a Peñalosa y éste fué arrinconado y olvidado, como en los días negros de Londres. Del cortesano cuya fastuosidad llamaba la atención en la corte dispendiosa de Luis XIV, nada quedó.

En mayo de 1686 apareció en España reclamando el amparo de un deudo. Se atrevió con magnífica desfachatez a solicitar entonces la plaza de almirante de la escuadra que se preparaba a verificar la persecución de los piratas de las Antillas. Tan frágil no era la memoria de la corte española. Una orden de prisión fué despachada por el Consejo de Estado de gobernador de Guipúzcoa, al saberse la noticia de su presencia en España. Logró escapar el perseguido y al año siguiente murió en suma pobreza en París (1).

Por su osadía para moverse dentro de lo insólito; por su hazaña al pasear con boato y misterio, entre venias y secreteos, su figura de chilo en las amaneradas, suntuosas y brillantes cortes europeas; por su desenfado de tarambana, sus impacencias de visionario, sus alegatos de litigante y sus dispendios de gran señor; por su extraña sicología de sujeto ladino y rencoroso, arriesgado e hipó-

---

(1).—Ver el tomo citado de la Colección de documentos, pub. por la Academia de la Historia de Madrid.



crita, tenaz y fementido, Diego de Peñalosa merece la inmortalidad, si ella no es un rígido juicio final que magnifique a los buenos y hunda a los malos, sino, una abigarrada asamblea de hombres interesantes.

Juzgado en su época como un delincuente y borrados sus rastros oficialmente por miedo o ira, hoy aparece casi como un precursor de precursores. Ironías de los tiempos, aviso y enseñanza sobre el relativismo y la transitoriedad de los juicios humanos.

Los dos grandes tipos humanos aparecidos en América fueron los descubridores de los siglos XIV y XV y los libertadores del siglo XIX.

En las brumas de Londres, allá a solas en la pensión de la señora Sevenhousen o después bajo la luz de París durante sus intrigas con académicos, abates y ministros, cuántas veces soñaría Peñalosa ser el libertador del Nuevo Mundo. La historia llamó a su puerta y le dijo: "Iluso, te olvidas de que has nacido dos siglos antes, has llegado demasiado temprano". Al ofrecer a Carlos II la ciudad de los Césares y al ofrecer a Luis XIV el reino de Quiviria, pensó en ser otro Colón, otro Cortés, otro Pizarro. En los inmensos espacios del norte de América ¿por qué no podía haber otro reino de maravilla? Y la historia llamó a su puerta y le dijo: "Iluso, te olvidas de que naciste dos siglos después, has llegado demasiado tarde".

Sobre su cabeza no lucieron, pues, ni el casco del conquistador ni el sombrero de picos del libertador; apenas si fué, a solas contra el mundo, la invisible corona de espinas de las quimeras que no se cumplen y de las ilusiones que fracasan. Por eso a pesar de todo, podemos sentirlo cerca, aquellos que hicimos grandes proezas en nuestros sueños, aquellos que vimos el oro en las cúpulas de la riquísima ciudad de Quiviria brillando sobre la neblina de nuestra propia imaginación.

Jorge BASADRE.

# CANCION

L A golondrina viene,  
viene y se va,  
cuando en ella reparas  
ya es soledad.

Es soledad cerrada  
es soledad;  
y después ya no hay nada  
sino la mar.

Negra mar que repite  
que es soledad,  
y uno niega y ante ella  
se echa a cantar.

Y el cantar que regresa  
—que es soledad—  
porque no encontró un alma  
donde llegar.

Tegucigalpa, 1939.

E N R I Q U E P E Ñ A

## Mi Compadre Guisao

De una sabrosa anticuchada en un poblado Sclar de Maravillas, en el que desde hace muchos años habita una tal misia Eduviges, y celebrando el cumpleaños de ella misma, morena cincuentona, enredadora y correveidile, salió mi compadrazgo con el negro Guisao. Yo no sé —ni es tiempo ya de averiguarlo, porque como se deducirá de este relato, nuestras relaciones han sufrido alguna merma—, yo no sé, digo, si este nombre de "Guisao" era su legítimo apelativo patronímico o nada más que un simple y bizarro remoquete recordatorio de sabe Dios que mojiganga, trapicheo o pícara aventura de sus mocedades. Sé solamente, y bien me consta, que somos compadres espirituales a la de a verdad, y que de esa sabrosa anticuchada en el viejo Solar de misia Eduviges, protectora y maestra de amores turbios, salió mi compadrazgo.

Yo, más que por festejar el natalicio de la cincuentona, caí a fá tras los encantos de una sobrinastra suya, y digo sobrinastra porque esa Luzmilita Redondo que me traía de vuelta y media y como encolado al fleco de su pollera azul, era hija de una nada más que hermana de leche de misia Eduviges. ¡Pero qué requetebuenamozza era la condenada! Era, y sigue siendo, una morenita color frejol, de esas que hacen encandilar los ojos; entradora, bien hecha y de buena talla, con sus naturales encantos muy bien distribuidos y sobre todo, dueña de una voz pura de contralto que parecía la campanita del Santísimo; toda ella limpia y fresca como una flor y con un "que sí, que nó" que me traía como loco, sin saber a qué atinar entre los dengues de su cuerpo juncal o las caídas de sus ojos-ñorbos dormilones, oscuros y prometedores.

Tras ella entera fui, porque ella, como de "chiripa", me dió el dato de la celebración de los natales de misia Eduviges; porque por intermedio de ella, le mandé a la vieja mi modesto presente de

una damajuanita de oloroso aguardiente de guinda tipo mistela, que a mi llegada, fué agradecido por la aún rozagante morena, nada menos que con un truculento abrazo y dos pares de lagrimones legítimos, cristalinos y transparentes, que después de resbalar por los prietos cachetes fueron a perderse entre los pliegues y bobitos de la blusa rosada que malcubría la exuberancia de sus pechos fofos e inmensos... Y fué Luzmilita también, la que sustrayéndome a los apretones de las añejas amistades, me presentó a Guisao, luego que educado y cortés, hube dado la vuelta al ruedo inclinándome versallescamente ante la majestad de las señoras.

Simpatizamos Guisao y yo desde el primer momento, ligados por ese fluído de la amistad que parece cosa de brujería. Me lo dijo sin rodeos ni "sobonerías" y yo reconocí que el negro tenía razón; y que tanto su crecida estatura y delgadez —"Zacuara" le decían los confianzudos por mal nombre— como su gracia zandunguera al expresarse, las quimbas y quiquiriquis de su jerga criolla, los dientazos blanquísimos que enseñaba a cada momento en carcajadas que estremecían la vivienda y sobre todo, su "raya al medio" ancha y blanquecina como una calle recién pavimentada, lo hacían digno de una inmediata e ilimitada confianza. Con dos o tres "parientas del pelo" que me presentó con grandes aspavientos y muy embracetado yo con la Luzmilita de mis preferencias, nos bebimos seguidos y sin respirar tres "lunahuanás" de botíjo, por los buenos auspicios con que se iniciaba nuestro conocimiento.

Era sin disputa el amo y señor de aquella vistosa y jaranera reunión. A pesar de ser público y sabido que desde muchos años atrás vivía "de asiento" con la negra Pura Tomasa —a quién pa' qué! también tuve el honor de saludar—, las mozas solteras se lo disputaban para todo menester:

—Oiga Guisao, sópleme la candela...!

—Y ánde lleva usted la candela que le vuá soplá?

—Cállese, so liso!... ¿No vé que le estoy diciendo por la del fogón?

—¿Eso no más era mi vida?... ¿Y que me dá usted si le remuevo los tizones?

—¡Sáfe diáy!!... Que le vuá dar pué, por un poquito de aire?

—¡Es que no va a ser solamente aire, zamba consentida, lo que yo te vuá soplá!!

—Ya vicio, vicio!!... Déjese dindirectas y sople diunávez!

—Ese soplador no sirve, princesa!... Con dos pasadas del que yo tengo, vas a ver chispas en los tizones!

Nada se hacía sin él y tanto para servir una copita, como para imponer respeto a los atrevidos que se propasaran, el indicado por comedido y guapo era Guisao. Pero a pesar de sus múltiples ocupaciones se dió tiempo, a cada rato, para tomarnos unos cuantos tragos con la mas respetuosa atención, y sin detenerse en ellos, hasta no ganarme por completo la voluntad. ¿Que me urgía una silla para descanso de mi Luzmilita, acesante y rendida después de un valse?... Pues Guisao la conseguía de los últimos rincones de la casa!... ¿Que el "roscorroffio" de Lunahuaná, —chivato zapateador— me deshilachaba las cuerdas vocales en una tos desesperante?... Allí estaba Guisao con una aceituna camaneja para mitigar el chicotazo... Y nada quiero decir del protector cariño con que desde un principio miró mis relaciones con la Redondo. Violentando sus robustas convicciones morales, según me confesó después, aprovechó de las primeras sombras de crepúsculo para facilitarnos una escapada al corralito, donde tras un biombo fuera de uso, y mientras él mismo, de "campana", vigilaba a misia Peregrina, madre y celosa guardadora del honor de mi Luzmila, ésta y yo nos prodigamos unos cuantos besos furtivos y dos o tres pecaminosos arrechuchos sofocados, entre vahos de "agua florida" y acre perfume de polvos de arroz!

Y a la hora de la hora, cuando bordonearon las primas y las cuartas y el cajón sonó a rebato llamando a marinera, Guisao celosamente, guardó mi saco y mi corbata, para evitar que mientras yo me arreaba a la candela, a escobillar con mi Luzmila una de las legítimas de "cantolao de piñonate", de "cinco-tres" y de "punta y talón", algún mirón desocupado fuera a caer en la tentación de trajinarme los bolsillos...!

Nos jaraneamos de lo lindo aquella noche, santo de doña Eduviges! Y cuando ya de madrugada nos sentíamos en familia, cuando ya entre los mas conspicuos habíamos recostado en su cuja dorada a la dueña del santo, cuando ya la madre de mi adorado tormento estaba entrando en confianza y se me hacía la recostona, Guisao a toda voz, entre el cantar de las guitarras en fiesta y la chilindrina sin igual de la negrería entusiasmada, anunció que le nacía "de los forros" hacerme su compadre espiritual!... Y que para mayor seguridad del compromiso, para que no fuera a dejarlo "en desaire" la cosa debía ser en pareja con mi Luzmilita. ¡Se armó la de Dios es Cristo! La compañera se me puso temblecona y color ceniza al oír vociferar a todo viento y en presencia de sus progenitores el tibio secreto de nuestras "combinas"; su madre, misia

Peregrina, la que minutos antes nada más, me pasaba "becaditos" con el trinche y se me hacía la reconstona, puesq la jeta como si hubiera pestilencia, y un zambo viejo que toda la noche había negado a gritos su paternidad se me echó encima en bizarra actitud de padre "mata-siete"...!

Felizmente, a "Guarapo", borrachito "zampón", malillero y "tumba la fiesta", se le ocurrió gastarle una chanza a mi compadre:

—¿Y con qué muchacho va ser el compromiso, Guisao?... ¡Si ya los siete fueron a la pila, ya...!

—¡Oído al pito y mano al breque! —contestó mi compadre—, cuando Guisao ofrece es porque puede cumplir!... Venga usted pa' cá, patrona —terminó, llamando a su mujer, la negra Pura Tomasa— ¡Que vean que yo no hablo babas...!

Y al verla no hubo discusión posible. Aunque esmirriado y magro era el cuerpo de la comadre, la deforme amplitud ventral que se le adelantaba, no permitía dudar de que pronto, muy pronto quizá, iba a tener "familia" por octava vez!

Remojamos el compromiso y entre la jocunda alharaca de las felicitaciones se hizo escuchar la voz sociable y equitativa de un moreno canoso, quien sugirió pausadamente que cuando mi Luzmila se encontrara en parecidos trances a los de misia Pura Tomasa, correspondiéramos el honor que se nos dispensaba, haciendo que Guisao y señora cristinaran nuestro fruto en la pila parroquial. Nos apalabramos mientras yo, mirando socarrón a la Luzmila, me regodeaba pecaminosamente pensando que los muchachos no se encargan a París...

Y no hubo mas que hablar ni qué beber. Se acabó la fiesta del cumpleaños de misia Eduviges y desde allí, Guisao y yo, nos tratamos de compadres...

No lo volví a ver hasta pasados unos meses, una tarde en que siempre tan alegre, tan reilón, dicharachero y locuaz, me participó entre significativas morisquetas que la Pura Tomasa había "desembarazado" con toda felicidad, y que conforme a nuestro pacto —que él ratificaba entonces "sin copitas"— me correspondía fijar la fecha del bautizo, redactar la inscripción de los capillos y señalar la pauta monetaria de la celebración y del festejo.

También mantuve mi palabra, pero le dejé en libertad de elegir día, porque ya todos me eran prohibidos para jaranear. Mis ho-

Nada se hacía sin él y tanto para servir una copita, como para imponer respeto a los atrevidos que se propasaran, el indicado por comedido y guapo era Guisao. Pero a pesar de sus múltiples ocupaciones se dió tiempo, a cada rato, para tomarnos unos cuantos tragos con la mas respetuosa atención, y sin detenerse en ellos, hasta no ganarme por completo la voluntad. ¿Que me urgía una silla para descanso de mi Luzmilita, acesante y rendida después de un valse?... Pues Guisao la conseguía de los últimos rincones de la casa!... ¿Que el "roscorrofio" de Lunahuaná, —chivato zapateador— me deshilachaba las cuerdas vocales en una tos desesperante?... Allí estaba Guisao con una aceituna camaneja para mitigar el chicotazo... Y nada quiero decir del protector cariño con que desde un principio miró mis relaciones con la Redondo. Violentando sus robustas convicciones morales, según me confesó después, aprovechó de las primeras sombras de crepúsculo para facilitarnos una escapada al corralito, donde tras un biombo fuera de uso, y mientras él mismo, de "campana", vigilaba a misia Peregrina, madre y celosa guardadora del honor de mi Luzmila, ésta y yo nos prodigamos unos cuantos besos furtivos y dos o tres pecaminosos arrechuchos sofocados, entre vahos de "agua florida" y acre perfume de polvos de arroz!

Y a la hora de la hora, cuando bordonearon las primas y las cuartas y el cajón sonó a rebato llamando a marinera, Guisao celosamente, guardó mi saco y mi corbata, para evitar que mientras yo me arreaba a la candela, a escobillar con mi Luzmila una de las legítimas de "cantolao de piñonate", de "cinco-tres" y de "punta y talón", algún mirón desocupado fuera a caer en la tentación de trajinarme los bolsillos...!

Nos jaraneamos de lo lindo aquella noche, santo de doña Eduviges! Y cuando ya de madrugada nos sentíamos en familia, cuando ya entre los mas conspicuos habíamos recostado en su cuja dorada a la dueña del santo, cuando ya la madre de mi adorado tormento estaba entrando en confianza y se me hacía la recostona, Guisao a toda voz, entre el cantar de las guitarras en fiesta y la chilindrina sin igual de la negrería entusiasmada, anunció que le nacía "de los forros" hacerme su compadre espiritual!... Y que para mayor seguridad del compromiso, para que no fuera a dejarlo "en desaire" la cosa debía ser en pareja con mi Luzmilita. ¡Se armó la de Dios es Cristo! La compañera se me puso temblecona y color ceniza al oír vociferar a todo viento y en presencia de sus progenitores el tibio secreto de nuestras "combinas"; su madre, misia

ras —oh saudade de mi libertad!— pertenecían por entero a la infinita paz de unos amores blancos, orlados a distancia de purísimos azahares cuyo nupcial perfume había disipado por completo aquellos otros pecaminosos vahos de antaño, de “agua-florida” y de polvos de arroz.

—Usted no mas disponga como quiera, compadre Guisao, —le dije con nostalgia—... Aquí tiene esta pequeñez para los gastos de parroquia y sacristía.

Se puso serio mi compadre al recibir el “agua”. Con su voz ronca y pausada de negro decente, me dijo muy agestado:

—Este es el momento amargo, compadre...! Encima que usted no va'dir entuavía tener questender la mano...!

—Qué ocurrencia, compadre Guisao!... Déjese de políticas conmigo... Lo único que siento es que no pueda ser más...!

—¡Viá'usté con lo que sale mi compadre!... Yo no quisiera recibirle, pero la ley es la ley, y es regla de compadres que “bautizo y entierro de ahijau... .

—...por quien lo ha apadrinau”... si ya lo sé compadrito. ¡Ya verá usted cuando mejoren los tiempos!

—¡Y ánque no mejoren, señor!... Lo que vale es la amistad... .

—¡Eso está bien dicho, compadre Guisao...!

—...y lúnico que quiero es que sepa usted que su compadre no es angurrieto ni interesao... y que si lo apalabré pareste compromiso, jué tan solamente por pura simpatía y no pa' que se rajase con el gasto...!

—Déjese de discursos, compadre... Yo lo conozco y eso es suficiente. Vaya no más tranquilo y saludeme al ahijado y a la madre...!

—Gracias, haré presente, compadrito... ¡Pero no me vayusté a confundir!

Si con mi compadre la cosa quedó ahí no más, en cambio su contraparte, misia Pura Tomasa, me paró la grupa, resentida porque ni siquiera fui a conocer al “nuevo servidor”. Parece que le supo a “chicharrón de sebo” que ni asistiera al bautizo ni diera mas acuerdo de mi persona. Pero desde mi rompimiento (de relaciones) con aquella Luzmilita Redondo, sobrinastra de misia Eduviges, aquella que era un encanto y que me llevó de vuelta y media, encolado al fleco de su falda azul habian terminado para siempre mis andanzas y trapicheos con mozas y doncellas de color canela y naturalmente, también mi amistad, antes cálida y asídua, con las correspondientes parentélas.



Mi compadre Guisao, prudente y discreto, supo disimular mi alejamiento y su afecto se manifestó caluroso e invariable. Cada vez que nos echábamos el ojo era de ordenanza celebrarlo con un "guazurdemis" largo y fuerte, con motivo del cual y de los subsiguientes, nos entreverábamos en una charla de horas y horas, matizada por parte de mi compadre con los mas sabrosos giros, retrucos, metáforas, comparaciones y refranes; para terminar siempre pidiéndome que le hiciera una "robadita", una sóla —para una buena frejolada con "pellejo de chancho" y hueso de jamón— a la "niña blanca" que me había "formalizado":

—¡Que agua le habrá dau la niña a mi compadre, que ya no quiere ver negros ni pintaos...!!

—Nada de eso compadrito... Es que ya no son los tiempos de antes...!

—¡Ja, jay...! ¡El que tenga miedo que se compre un guau-guau, compadre! Usté ta' temblando de que se le "pique el diente" y aluego la niña blanca se le ponga saltona...!

Y después de celebrar sus observaciones —que no carecían de razón— con una carcajada de las suyas, mi compadre Guisao, siempre tan alegre, tan honrado y tan leal, se arreaba el trago directo a la "campanilla", carraspeaba para limpiarse el güargüero y con un estrecho y apretado abrazo se despedía hasta la próxima.

Un día —mi ahijado debía ir ya gateando por los ocho meses— al llegar de mañana a mi oficina, díme de buenas a primeras con mi propio compadre Guisao, muy tieso y seriesote, plantado en media puerta y con aire de estar allí desde temprano. Según mis cálculos era hora en que debía estar en su fotingo de volquete acarreando ripio y arena del Rímac a una y otra construcción. Su presencia y con cara de mala-noche era sin duda alguna porque algo grave estaba sucediendo.

—Que hay compadre Guisao?

—Por fin, compadrito de mi alma!... Hace como una eternidá que lostoy esperando...!

—Por los clavos, compadre!... Dígame usted en que lo puedo servir!

—Vaya usté preparándose, compadre... como para una mala noticia!

—Diga Ud. no más compadre!... Para los malos ratos son los buenos amigos...!

—¡Compadrito!... Me se muere su ahijau!

Y se le quebró la voz a mi compadre. Me dió una pena grande verlo con la cabeza gacha, con los ojos bajos, con los largos brazos mustios. El que fuera tan alegre, él que era tan hablador estaba ahora tan lleno de angustia que le faltaban las palabras...

—¡Cuánto lo siento, compadre Guisao, —fué lo único que atiné a decirle— ya sabe Ud. que aquí me tiene para lo que haga falta...!

—Gracias compadrito...! Ya sabía yo que usted no miba'dejar colgao...!

—¿Y qué es lo que tiene el muchacho, compadre?

Se quedó patidifuso. Claro!... ¡Qué iba a saber el pobre negro de enfermedades infantiles!

—Sábe Dió, pué compadre —dijo al cabo de unos segundos—. Se está poniendo amarillo, amarillo como lúcumo y mas flaco que palo'e chifa, compadre!... Mi mujé no hace sino llorá y llorá...

—Eso es ictericia, compadre!

—¡Pa' su madrina compadrito!... ¿Y diánde sale ese daño?

—Eso viene del hígado, compadre!

—¡Salga diáy, compadre!... Que va'ser de cosa de comer si entuavía no deja el pecho...!

—Como sea, Guisao... Ya sabe que estoy a sus órdenes. En cuanto pase algo me da Ud. la voz con toda confianza...!

—Disculpe la molestia, compadrito... pero justamente, por eso me'acercao...

—¿Pero ha muerto ya, compadre?

—Cuando salí, no, compadre... pero a lo mejor, con lo que luesperau a usted...

¡Cuánto estaría sufriendo mi pobre compadre Guisao, tan digno, tan decente y tan caballero, obligado a darme tantos detalles para convencerme de que no me quedaba otra disyuntiva que cumplir con los sagrados deberes de padrino!

—Esos son otros quinientos, compadre Guisao... Si así es la cosa regrétese a las doce mientras yo hago unos trámites...

—Y disculpe la molestia, compadrito... Mas que nada he venido pa' participale de la gravedad de mi hijo, que me se muere sin que su padrino lo conozca...!

Y se fué mi compadre mas tranquilo. Pero yo en cambio no pude trabajar. Veía a mi pobre comadre Pura Tomasa, otra vez "embarazada", ante mi ahijadito agonizante que se diluía como una ténue figurita amarilla en el fondo negro de miseria del callejón...

Veía a mi honrado compadre Guisao, —¡incapaz de pedirle nada a nadie!— revolviendo cielo y tierra para enterrar el mísero despojo... Veía el cadáver pequeñito... la cajita blanca... el largo camino hasta el Santo Cristo... más allá, hasta la misma "zanja". Oía el sordo retumbar de los terrones y el alarido de la madre. Todo tan real, tan duro, que no pude más... Y fui a conferenciar con el cajero.

Fué tan elocuente mi dolor que el digno funcionario lo creyó un pretexto bien elaborado.

—Usted debería escribir cuentos —me dijo—. Aquí tiene lo que quiere, pero recuerde que son los restos de su quincena...

A las doce —brillaba un sol esplendoroso y el cielo estaba limpio como la falda azul de Luzmilita— fué Guisao la primera persona a quien ví en la puerta. Se me acercó descubierto, muy lentamente, mas grave y taciturno que en nuestra entrevista mañanera. Parecía mas viejo y tan triste como si nunca en la vida hubiera sido alegre.

—Compadre —me dijo— ¡Compadre... ya no tiene usted ahijau...!

Tuve que apelar a un enérgico golpe de tos, para evitar que mis compañeros de trabajo sorprendieran en mis ojos un insólito lagrimeo.

—Resignación compadre Guisao!... Aquí tiene Ud. algo modesto para el entierro... Cómprele Ud. un cajoncito blanco, bonito... y que quede algo para pasar la madrugada...

—Gracias compadrito de mi alma!... Usted no sabrá nunca cuanto le agradecemos esto!... ¡No lo sabrá usted nunca, compadre!

—Hombre, Guisao!... No es para tanto...

—Mi pobre negra no hace sino bendecirlo... Está como muerta y creo que se le viene un "malparto"... ¡Era lúnico que faltaba...!

—Cálmese, compadre Guisao, cálmese... y vaya no más a hacer sus cosas, que si tengo un tiempcito ya iré yo por allá...

Le disculpé a mi atribulado compadre el tufo aguantentoso con que me resoplara el rostro al abrazarme gimoteando, porque eso de perder un hijo es una cosa muy seria. Y también porque me sentía orgulloso de mi comportamiento, vanamente orgulloso de esa "quemá" de mi quincena que me parecía insignificante ante la obra cumplida. ¡Eso era ser compadre espiritual!... "Bautizo y entierro de ahijau, por quien lo ha apadrináu"... Eso era lealtad con

los amigos, quienes no por que la color los ofendiera iban a ser menos apreciados.

En mi casa, en el almuerzo familiar narré el caso, con lujo de detalles, aunque callando, por supuesto que el principio de mi amistad y subsiguiente compadrazgo había sido la celestinesca y eficaz ayuda que prestara el negro a mis turbulentos afanes con aquella prieta Luzmilita de mis entretelas. Todos sin excepción, compadeciéronlo, y aun más, hasta una tía que tengo, rezadora insigne y mas enterada que un teólogo conciliario de los requisitos de salida del mundo y entrada en la Gloria eterna, se ofreció espontáneamente y por nueve viernes seguidos a encomendar a Dios al angelito difunto, no fuera que por alguna omisión en el litúrgico ceremonial de su bautizo tuviera que pasarse algunos siglos de cuarentena en el Limbo o alguna otra de las estaciones sanitarias de la Eternidad.

En mi oficina, donde ya por la chismosa secretaria del Cajero, conocían lo del adelanto y su inversión, alabaron irónicamente mi filantropía, pero ante la seriedad funeral de mi actitud y mis concisas explicaciones hubieron de convencerse de que efectivamente había de por medio un negrito muerto. Adujeron entonces a coro mil razones contundentes para convencerme de que mi obligación era estar presente, —siquiera— en la mala-noche del velorio.

—Tienes que ir, hombre —me decían—. Eso de darles plata y luego no estar allí, es ofenderlos!

—Los negros son muy delicados!... ¡Tú eres el padrino!... ¡No está bien que quedes mal!

—Debes ir!... Las cosas se hacen completas!

Era muy justo. Algo noté yo en mi compadre Guisao cuando le di el dinero. Creí entonces que le hubiera parecido poco, pero ví ahora que era el dolor del desaire... Iría a acompañarlos en esas horas interminables, frías, opacas, del callejón en duelo...

...Era mas allá de la luz y del asfalto. En las profundidades del barrio de Lince, pasados los reflejos de la última bombilla, muerta de miedo, sola y amarillenta como mi pobre ahijado. La oscuridad de la noche y las palabras del chofer que no encontraba huella, sobrecogían el espíritu. Dábamos unos saltos tan espantosos en los baches que hasta las palabras saltaban de lan frases sin que pudiéramos entendernos... Pero al fin llegamos.

Desde la acera negra, divisé al fondo del lóbrego callejón una mancha de luz en una puerta y hasta tres siluetas recostadas en el quicio. Allí era. Había que ser fuerte para levantar el ánimo de

mis tristes compadres. Paso a paso, preparando unas frases inútiles de consuelo y alivio a tan grande pesadumbre, llegué hasta el cuadro de luz y quedé ciego un momento por el resplandor. En el mismo instante el estruendo característico de una jarana "bien parada" rompió la sepulcral tristeza del ambiente. Y me abrió los ojos.

Oí, claro y vibrante, el gallardo rasguear de dos guitarras serenateras y una voz aguardentosa pero bien timbrada, que cantaba "como los propios ángeles":

En esta noche clara y serena  
noche de "santo" y de satisfacción  
te felicitamos con alegría plena  
porque está de fiesta nuestro corazón!

Y vi, por entre los ensolapados de la puerta —oh restos de mi quincena— a mi compadre Guisao con una copa en la mano, al honrado, al digno, al leal compadre Guisao rodilla en tierra ante su mujer —que sin recato alguno le daba el pecho a mi ahijadito— gritando a todo forro:

—¡Que viva la dueñ'el santo...!

Y luego, como si un súbito remordimiento telepático lo asaltara:

—¡Y también el padrino 'e mijol!

...es por esto, quizá, que nunca llegué a saber precisamente, si aquello de "Guisao" era el legítimo apelativo patronímico de mi compadre, o nada más que un bizarro remoquete, recuerdo de alguna otra travesura de su mocedad.

Lima, 1939.

*Ricardo ALCALDE M.*

## Lenguaje lírico de Cecilia Meireles

El día en que los poetas tengan la amable obligación de escribir la Geografía de los países, las costas magníficas del Brasil gozarán de un mapa insospechado y brillante, trazado por las manos indulgentes de Cecilia Meireles. Esa será una hora de felicidad para la naturaleza, como un milagro literario, de haberse unido una triple belleza —la del paisaje, la de la mujer, la de la poesía misma— para dar término a un viaje cuyo arribo se logra sobre un campo presentado no solamente como bello, sino también como definitivo.

Ya en 1930, Enrique Bustamante Ballivián, durante su permanencia en la tierra Atlántica, percibió cómo entre ese grupo nuevo que luchaba por la consecución de un mejor programa literario, se perfilaba con una línea señera, la vocación cristalina de la poetisa. De regreso al Perú, Enrique Bustamante publica un libro emocionado, que constituye un verdadero mensaje espiritual. Diplomático de las Letras como lo fué de los gobiernos, no sólo traduce 9 poetas brasileiros, sino hace entrega de sus credenciales líricas. Junto a Mario Andrade y Guillermo de Almeida, llega Cecilia Meireles. De ella dice Bustamante que está representando a la mujer brasileira: "Claridad, ternura, anhelo por una realidad inhallada e inhallable". A pesar de sentir la vida próxima y desgarrada, Cecilia podrá decir: "Si tú fueras humano, viviría tejiendo cariños y sedas para darte los trajes prodigiosos de la leyenda". Y esto se produce naturalmente porque ella cobra un valor magnífico, al situarse entre el cielo y la tierra, en patrulla celestial, para una guerra de conquista sobre los paraísos que quiere incorporar a la contingencia de este mundo terrenal.

No por ser joven, ni por haber cobrado a la naturaleza tan subido impuesto de belleza, Cecilia Meireles ha desperdigado su mensaje espiritual. Pocas poetisas podrán exhibir como ella, una obra

de tanta hondura lírica a la par que de intenso trabajo cotidiano (1). Su orientación ha respondido con la misma espontánea sinceridad ante el arte que ante su propio destino vital. Madre tres veces, ha puesto tanto amor en la función divina, que su juventud y su belleza en nada se han perdido, y se diría que es una hermana mayor de sus propias hijas. Por ello no nos extrañará que entre los primeros títulos de los libros publicados, la literatura infantil ocupe un lugar privilegiado. El año de 1924 sale a luz "Crianca, Meu Amor". Son los días en que llega a su hogar la primavera de sus hijas, "las tres Marías": María Fernanda, María Elvira, María Matilde. El verso se hincha como pulpa magnífica ante la alegría de cada nueva vida que llega triunfante. A este libro seguirá "Balladas para el Rei" (1925) y después de un silencio pletórico de promesas, viene el año 1929 "O Espiritu Victorioso". De esta época Bustamante toma poemas para sus versiones. El pulcro autor de "Arias del Silencio" respeta la desnuda ingenuidad de madre que palpita en estos versos:

"Tú también me diste una cuna.

¿Por qué será que todas las madres darán cunas a sus pequeños?" (2).

O la leve canción infantil que abrirá el mundo de la armonía a los oídos todavía vírgenes de la niña: Una canción lunar que llega de países miríficos, donde los sentimientos se afinan en tenues matices de leyenda:

"Ganarás un collar

amor mío, un collar de conchitas de mar.

De blancura lunar

ganarás un vestido de espuma de mar...

Lento vas a bajar

vas conmigo a bajar por el fondo del mar..."

Pero Cecilia Meireles no se detiene en la riqueza de esta posesión de países delicados y frágiles. La línea honda e intensa de su

(1).—Acaba de publicar Cecilia Meireles "Viagem", Lisboa 1939.

(2).—Enrique Bustamante B. "9 Poetas nuevos del Brasil", Lima 1930.

talento, comprobada con triunfo en su Cátedra de Literatura de la Universidad de Río de Janeiro, le abre más dilatados horizontes. Viaja a Europa con su esposo Correa Díaz, el magnífico ceramista, que un día abandonara la residencia terrenal con decisión de atormentado. En Lisboa el triunfo la acompaña con rumores de aplausos no acallados. Allí da una conferencia llena de modernidad "Noticia de la Poesía Brasileira", publicada después en forma de folleto, de primorosa presentación como el que a continuación lanza bajo el título de "Batuque, Samba e Macumba" (3).

Cecilia Meireles auna a ese privilegio de expresar la vida en puras formas de poesía, una sutil e insuperable intuición del ritmo. Sus estudios se han orientado, con lejanísima felicidad hacia la investigación de las danzas nativas del Brasil. Hay un cariño inefable que la ciñe a la teoría de sus *bahianas* que en los feéricos días del Carnaval de Río, impregnan la ciudad de una emoción dyonisiaca. Hay una angustia profunda ligada a una alegría indescribible, mezcla de superstición religiosa y de festividad comunal. Día a día, Cecilia Meireles ha seguido el proceso de su desenvolvimiento. La *samba* y la *macumba* podríamos decir que han perdido algo de su autonomía, para pertenecer un poco a esta admirable mujer, que las perenniza en páginas emocionadas y en magníficas estampas por su colorido y lucidez. Porque Cecilia Meireles no sólo tiene la sabiduría de la palabra, sino también la sabiduría de la línea y del color. En "Batuque, Samba y Macumba" —expresivo escaparate de imágenes— junto a la versión técnica que enfoca el problema folklórico, el lector se sorprende de la supremacía del trazo con que la pluma de la autora ha sorprendido las actitudes felinas de los danzarines.

Cuando el año 1925 de regreso de Portugal, llegaron a Río de Janeiro los esposos Correa Díaz, el grupo "Festa" formado por verdaderos adalides de una renovación literaria, acude a recibirlos. Tasso de Silveira publica en su revista (4) "un retrato hecho a su regreso". Le interesa demasiado porque "un viaje es un renacimiento, todo lo saben". Cecilia Meireles llega la misma, porque no necesitaba renacer: "En ella la unidad humana, nos parece más perfecta que en las demás criaturas" afirma Tasso de Silveira. "Allí no hay el cuerpo y el alma. Hay una realidad única, en que cuerpo

---

(3).—Cecilia Meireles "Batuque, Samba e Macumba", Lisboa 1935.

(4).—"Festa", año I, N° 7, marzo de 1935.



y alma son indiscernibles el uno del otro. No se sabe si la poesía surge de la interioridad recóndita o de su gesto exterior".

El cronista hace desfilar los pasajes de la conversación, que corren por los cauces de una ágil ironía. La vida que envidiosa de la belleza, ha castigado con crueldad algunos momentos de la poetisa, ha aguzado en ella, como una defensa, un finísimo sentido del humor. Tiene en el pensamiento una risueña elegancia; un talento agudo como daga florentina que levanta las costras de la realidad para sorprendernos con comentarios inesperados. Así lo reconoce Andrade Muryci, que tiene para ella un elogio lacónico pero definitivo: "Su poesía es alta severa, casi ascética" a pesar de estar toda llena de los ritmos bárbaros que ella adora.

De nuevo en su patria, la poetisa alterna sus ocupaciones universitarias y la dirección de la Biblioteca Escolar de Río de Janeiro con una nutrida colaboración en publicaciones de su país y de Portugal. Escribe muchas páginas, todavía inéditas una parte de ellas: "Elegía" (1935), "A Festa das Letras" (1937) y estudios de folklore: "Cancionero de Modelo de Penajoia" (1934) y "Cancoes de Berco" (1er. tomo de una serie de estudios de folklore infantil comparado).

Su libre "Viagem" que ha obtenido el primer premio de la Academia Brasileira de Letras, reúne las poesías escritas entre los años de 1929 y 1937. Es un itinerario que hablaría del lujo de una imaginación enjoyada, si no se descubriera en cada página un ángulo de melancolía que proyecta su luz trizada en tenues matices. Magnífica maestra de los recursos poéticos, Cecilia Meireles los abandona premeditadamente en muchas ocasiones, por temer que esta exterioridad por mágica que sea, destruya el atormentado ritmo interior de su mensaje. Sin embargo, la armonía innata a la canción brotada de sus labios en algún crepúsculo lleno de furia, rompe toda esta censura y se manifiesta en plenitud:

"Quién me lleva adormecida  
por dentro del campo fresco  
por donde estrellas y grillos  
palpitan al mismo tiempo.

O se duerme una montaña,  
o el mar regresa a sí mismo,  
o el tiempo que va pasando  
filtra arenas en la sombra.

Quién me lleva adormecida  
sobre perfumes de flores,  
cuando renuevan los ríos  
agua nueva a cada instante..." (5)

Lo que caracteriza el tono poético de este último libro de Cecilia Meireles es su espíritu de insinuar un claro-oscuro en la empresa sentimental. En muchas páginas las notas de un *lied* irisan sus colores sobre el paisaje, en un juego emocional de privilegiada simplicidad:

"Bástame un pequeño gesto  
hecho de lejos, muy leve  
para que vengas conmigo  
y para siempre te lleve.

—Mas ese no lo haré.

Una palabra caída,  
las montañas, los instantes,  
confunde todos los mares  
y une las tierras distantes.

—Palabra que no diré.

Para que tú me adivines  
entre vientos taciturnos  
apago mis pensamientos  
bajo vestidos nocturnos.

—Que amargamente inventé..." (6)

Dispersos en su libro se encuentra un conjunto de Epigramas, en los que Cecilia Meireles ha querido actualizar esta forma poética, respetando su espíritu primitivo. En ellos aflora una nota de amargura, que no por ello pierde su equilibrio. Si recorremos el libro, podemos descansar la mirada en el que bajo el N° 13 deja lograda una reflexión un tanto melancólica:

---

(5).—“Passeio”.

(6).—“Timidez”.

“Pasarán los reyes coronados de oro  
y los héroes coronados de laureles  
pasarán por estos caminos.

Después vendrán los santos y los bardos.  
Los santos cubiertos de espinas  
y los poetas ceñidos de cardos” (7).

Posee Cecilia Meireles páginas sabrosas, impregnadas de un tono lleno de ingenuidad o malicia:

“Benteví que estás cantando  
a la mañana en las ramas,  
por mucho que tengas visto  
seguro no viste nada...” (8).

que amplían nuestro convencimiento de que la música popular no tiene secretos para ella, cuando la modula con clara transparencia a través de las palabras de un lenguaje oportunísimo:

“La canción que yo cantaba  
por ser cantada murió.  
Nunca he de decir el nombre  
de lo que quisiera yo (9).

Pajarillo codicioso  
hace en las nubes su nido,  
cuando las nubes sean lluvia,  
pobre de tí pajarillo!”

Hay una pausa que podríamos calificar de autobiográfica, y surge en la primera parte del poemario, cuando la poetisa entona una “Cantiguinha” para hablar de sus ojos con primorosa sencillez:

“Mis ojos eran la misma agua  
—te juro—  
meciendo un brillo vidriado  
verde claro, verde oscuro.

---

(7).—Epigrama N° 13.

(8).—“Cantiga”.

(9).—El cuarto verso dice textualmente: “daquilo que ha de ser meu”.

Hice barquillos de junco

—te juro—

Fuí botando todos ellos

en aquel río tan puro.

Voy viendo de la ventana

—te juro—

Las aguas mudan su brillo

cuando el tiempo anda inseguro.

Cuando el agua se oscurece

—te juro—

todos los barcos se pierden

entre el pasado y futuro.

Son como ríos mis ojos

—te juro—

noche y día corren, corren

más no dan lo que procuro (10).

y nos hacen recordar esos acentos medioevales que nos sorprenden de improviso desde algún resquicio del Libro del Buen Amor, o de alguna Serranilla castellana.

Pero no es el libro de uniformidad tonal. Hay desgarradura honda, inquietud metafísica, inconformidad social. Dispersos entre tanto aroma de balada, podríamos recordar tres poemas que importan una revelación íntimamente distinta. La poetisa sabe también hundir sus ojos en la realidad tenebrosa de la vida. La mano que se extiende amorosamente sobre la frente del "menino enfermo" es una mano que ayuda, y sus ojos "verde claro, verde-oscuro" otean el infinito en pos de alguna pregunta astral. Una densa e inexorable angustia opone su cuerpo y opaca su horizonte. La descubrimos sin esfuerzo en aquel poema titulado "Corpo no Mar":

"Agua densa de sueño, quién navega?

contra las auroras, contra las bahías,

barca inmóvil, estrella ciega" (11).

---

(10).—El último verso dice: "Mas nao acho o que procuro".

(11).—"Corpo no Mar".

En "Ressurreiçao", confirmará con palabras tremantes esta realidad de su existencia:

"No cantes, no cantes, porque vienen de lejos los náufragos,  
vienen los presos, los tuertos, los monjes, los oradores, los suicidas..."

Después de esta protesta sólo queda sumergirse como en un baño lustral en las páginas de "Medida da Significação". Es un poema que consta de cuatro partes que formulan la ruta interior con sabiduría y con dolor. Es una voz tejida en experiencia; en sus notas cambiantes adivinamos la síntesis de muchos poemas que se truncaron para florecer no se sabe si maduros o juveniles en esta sinfonía de estío, a media voz, que para respetar la clausura de sus propias imágenes, vamos a trasladar literalmente:

"Procurei-me nesta água da minha memoria  
que povoa todas as distancias da vida  
e onde, como nos campos, se podia semear talvez  
tanta imagen capaz de ficar florido..."

Procurei minha forma entre os aspectos das ondas  
para sentir, na noite, o aroma da minha duracao...

Desde agora, saberei que sou sem rastros  
Esta água da minha memoria reúne os sulcos feridos  
as sombras efemeras afogam-se na conjucão das ondas.

E aquilo que restaria eternamente  
é tao da cor destas águas,  
é tao do tamanho do tempo,  
é tao edificao de silencios  
que, refletido aqui,  
per anece inefável".

La inseguridad de un destino que se prolonga a esferas de misterio, se manifiesta en la segunda parte del poema, y surge con un calor de labios femeninos, de extraña perdurabilidad:

"Voz obstinada por qué insistes llamando  
por un nombre que no corresponde sino a mí?" (12)

---

(12).— "Media da Significação" II.

y luego añade:

"Pisaré mi soledad con renunciamiento y alegría  
y por entre caminos maravillosos,  
resuelta iré a tí, donde te encuentres  
cortando las sombras que crecen como florestas.

Yo misma me sentiré alucinada y exquisita  
con ese aliento de las nebulosas siniestras  
que se desenvuelven en las fiebres.

No sabré precisamente cuándo me verás  
ni comprenderé el lenguaje que hablas,  
y los nombres que tienen tus realidades  
y el tiempo de otros acontecimientos.

Mas lo que desde ahora siento con firmeza  
es que tu voz me continuará llamando obstinada,  
aunque yo no pueda estar más cerca ni más viva,  
y se haya acabado el camino que existe entre nosotros  
y yo no pueda proseguir más" (13).

Existe un romance nuevo de Cecilia Meireles, documento de facilidad embriagadora. Es un envío, y llega al mismo tiempo que con una ternura dolorosa de que habla en otro poema suyo ("mi ternura sobre las piedras desiertas") con el destino de río inconcluso, profundamente melodioso. Es una variante del primer motivo de sus ojos "como dos ríos" de que habla en su canción. Ahora traza el designio de su vida. Hay tal emoción estrangulada en estas líneas que acalla cualquier comentario:

"Más dulce que un río  
voy a caminar  
sin piedras, sin limos  
ha de ser mi andar,  
Sin ningún olvido,  
sin flor, sin cantar.

---

(13).—En este como en los poemas anteriores, hemos tratado de que la versión castellana sea lo más literal posible, solo intercalando ligerísimas modificaciones, cuando la musicalidad del verso o el sentido de la frase así lo exigían.

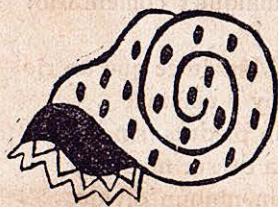
Más dulce que un río  
me vas a encontrar,  
nave a la deriva  
andar sin parar,  
declive en la vida  
mandato en el mar.

No te pongas triste  
porque he de faltar;  
que siempre que piense  
en tí he de pensar”.

Por tan diversas razones de mandato sobrenatural, la voz de la poetisa brasilera se eleva como la más pura de la nueva poesía femenina de América. Su gesto es sobrio, y su belleza serena y perdurable. La mano presurosa que cinceló el manojó de poemas que acaba de publicar, estaba persuadida de su alta majestad. Por esta alegre sonrisa de su espíritu, y por esta alegría de poema magnífico de su libro, pensamos en su consagración americana hecha una flor indígena que luce sobre su pecho como una gema vegetal rara y perenne.

Lima, 1939.

*Luis Fabio XAMMAR.*





RETRATO

por Ricardo Grau



# AZUL DE HUEJOTZINGO

¡QUÉ feliz el azul y qué contento

se sonríe en el agua el sol hermano!

La campana es campánula en el viento

y todo está al alcance de la mano.

Y la clásica voz y el nuevo acento

y la palabra que se dice en vano,

y el lobo que, como un remordimiento,

se apacigua en el pecho franciscano.

Todo como la limpia vestidura,

Señor, que le darás a la criatura

del ojo hermoso y la mirada inerte;

y todo ardiendo en la plegaria mía,

para pedirte que me des un día

así de azul, a la hora de la muerte.

Méjico, 1938.

R A F A E L H E L I O D O R O V A L L E

## Trajes y tocados de las limeñas a través de cuatro siglos \*

Honrándome con su asistencia, está aquí una gran señora limeña, que une a su estirpe blasonada y antiquísima una distinción espiritual notable tanto en la erudición del saber cuanto en la poesía del sentir las cosas antiguas y el alma y la continuidad de nuestras tradiciones hispano-peruanas. A ella, a Doña María de la Puente y Bustamante, dedico esta charla mía, con fervor.

He dicho charla pero mejor sería lección: Lección ordenada y sencilla sobre los trajes y los tocados de las mujeres de Lima a través de cuatro siglos.

Tengo que hacer una advertencia preliminar indispensable: Los temas de historia del traje están entre los más difusos, porque se prestan a innumerables detalles de todo género. En las modas intervienen no sólo sus naturales variaciones; también los factores personales aumentan la multiplicidad. Yo dejaré los pormenores para ofrecer únicamente ideas generales e ilustrarlas con algunos trozos literarios peruanos que tengan referencias indumentarias.

Lo primero que debo tratar es el vestido de la limeña prehispánica. Con razón dirán ustedes: ¿Limeña antes de la fundación española de Lima? Pero sí, pues las indias del cacicazgo de Tauli Chusco fueron las primeras mujeres que habitaron esta ciudad. Su vestido y tocado característicos son los primeros que vió el naciente caserío de los Reyes. A menudo, por un espejismo, imaginamos a las mujeres del antiguo Perú cubiertas y ataviadas como la mayor

---

(\*).—Charla pronunciada en el Instituto Femenino de Estudios Superiores de la Universidad Católica, en Agosto de 1939.

parte de las indias actuales. Sin embargo, este tipo indumentario queda muy lejos del que llevaron los aborígenes. Era el de ellas un vestido muy simple, que consistía en una túnica (cuyo nombre quechua es anaco) regularmente corta, ceñida a la cintura con faja y en una prenda de abrigo, la pequeña manteleta llamada lliclla. Tocado propiamente no tenían: a veces servía de tal una banda que caía sobre la espalda; también era usual el adorno de la cabellera con flores.

¿Y cómo sería el vestido de las primeras mujeres españolas que vinieron a Lima? (Bien se sabe que a muy poco de la fundación ya había aquí señoras de calidad como "la primera doncella noble del Perú" Doña Inés Bravo de Lagunas y Doña Leonor Niño de Valenzuela que vino con sus hijas de Panamá). Ciertamente el mismo que se acostumbraba en España. En el siglo XVI, que correspondió al apogeo de la indumentaria hispana, no sólo se usaban dentro de la Península los vestidos y tocados típicos, sino que los modelos españoles merecían en las distintas cortes europeas cumplida copia y preferencia. En las mujeres, era el vestido cortesano rígido y estrecho, cubría mucho y engalanábase casi siempre con abundancia de adornos. La vestidura de cuerpo era muy tiesa porque los corpiños y corseletes, aplastantes, subían hasta el cuello prolongándose en la dura gorguera, sustituto del cucurucho medioeval. Las faldas eran numerosas y la exterior muy abultada ya por el número de las internas, ya por aparatos especiales como el tontillo de aros, predecesor del miriñaque que después se difundió por toda Europa. Sobre el vestido traían las españolas de ciudad el manto. Había mantos de formas y clases variadísimas, de tafetán negro y de raso, tupidos y ralos, largos y recortados. Era prenda de abrigo y cobertura amplia.

Pero no constituía el descrito la única especie de vestido mujeril hispano. Las beatas se distinguían por hábitos peculiares y las mujeres del pueblo, sobre todo en las aldeas, poseían costumbres indumentarias propias. Llamábanse beatas aquellas mujeres que sin tener votos ni pertenecer a ninguna comunidad religiosa, vestían por devota práctica y como señal externa de que estaban dedicadas a Dios y su servicio en obras piadosas o caritativas, un hábito muy semejante al de las monjas. Cambiaba éste según la regla de que fuera tercera la beata, o su particular devoción. Una túnica holgada, el monjil, era la pieza principal. No se tapaban la cabellera con tocas tan reverendas como las de monja; sólo cubríanse con largos paños de tafetán, con mantos de anascote u otro teji-

do de lana gruesa. Las beatas abundaban en las ciudades y villas españolas. A Lima también debió de viajar, y pronto, el hábito beateril.

Los trajes populares alcanzaban crecido número y variedad. Poco pasaron al Perú sino para adaptarlos a la indumentaria de las indias campesinas. Todo plebeyo que aquí llegaba sentíase inmediatamente de categoría superior y dejaba todo signo exterior que denunciara su origen. Muy curiosos párrafos dedica el Padre Fray Antonio de la Calancha en su *Corónica* a este ánimo señoril que prende en Lima y en el Perú todo y que ha sido tan decisivo en nuestros indumentos. Leo: "La gala y el lustre (en Lima) es grande en las damas y ricos, y costoso el adorno y aseado aún en los oficiales y plebeyos. Todo representa Corte y arguye en unos ostentación y en otros vanidad. Los que no andan en carrozas —de que hay gran número— andan a la jineta con criados y pajes, y los de menor cuantía, hasta oficiales, gastan capa negra y sedas, andan a caballo y traen pajes. Grandeza es, pero locura, pues quien viere cien hombres en la alameda, que es una recreación vistosa, donde hay siete calles de árboles siempre verdes con fuentes, arroyos y peines de aguas, no diferenciará al caballero o mayorazgo del oficial mecánico o plebeyo. No es esto político pero es ostentoso y arguye que la tierra influye señorío, aniquilando condiciones cuitadas y agrandando corazones humildes". "...apetecen la gala, es común la limpieza, y en las mujeres exceso, estúdiase el aseo y tiene donaire el atavío: hasta los indios, negros y personas viles gastan sedas y visten rajas, si no los negros esclavos y los indios baladíes, lo gastan los libres y los indios ladinos; y aunque se prohíbe no se enmienda porque cría el Perú magnánimos corazones y trueca ánimos cuitados. El oficial mecánico parece el día de fiesta regidor o mayorazgo, lo más es capa negra y terciopelos; el que fué gañán en España cobra humos de noble, y el pechero estudia en parecer hidalgo; el que en su linaje no juntara cien pesos, los gasta en el Perú en un banquete, y el que tiene solos diez pesos, los desperdicia en dar una merienda, y si esto es desacuerdo en gobierno político es argumento del ánimo señoril que engendra este terreno".

Ya al finalizar la centuria XVI aparece en Lima un vestido típicamente limeño, no porque hubiera brotado aquí de una manera totalmente espontánea, mas sí porque en los Reyes adquirió su moruno sér peculiares formas y sentido. Es el que conocemos con el nombre de tapada de saya y manto. En la Península había tapadas, sayas y mantos pero ni las tapadas españolas eran las del Ri-

mac, ni las sayas y mantos se estilaban idénticas en tan lejanos puntos del Imperio. Sabemos que en el siglo XVI ya gozaba de mucho favor el pícaro disfraz limeño pero faltan detalles descriptivos. En España se velaban las damas con manto amplio y no con diminuto rebocillo. La falda española era vueluda; la limeña, ajustada en extremo tal que dibujaba todas las formas. La primera generación de mázamorreras se dió a inventar este traje que viviría hasta mediados del siglo XIX.

Y estamos en el setecientos, cumbre de nuestro apogeo virreinal. Desaparece por entonces la vestidura indígena en las pocas indias propias de Lima que vivían en el Cercado y en el barrio de Abajo del Puente. El Padre Cobo escribió del pueblo de Santiago del Cercado: "Tiene al presente como doscientas casas y ochocientas almas de confesión, y están tan bien instruidos en policia y cristiandad estos indios, que se señalan entre los demás de este Reino con conocida ventaja; están tan *españolados* que todos generalmente, hombres y mujeres, entienden y hablan nuestra lengua; en el *tratamiento de sus personas* y aderezos de sus casas parecen españoles. . .

También en este siglo aumenta el lujo. Dicho carácter notable de la indumentaria hispánica se hizo exorbitante en el Perú y especialmente en Lima. Antójanse, a veces, fabulosas las referencias al costo de vestidos y alhajas en la Lima de aquellos años de esplendor.

¿Varian en algo las vestiduras cortesanas? Si. El traje español se soltó un poco: la gorguera se hizo en tela suave, el corselete se despojó de puntas, el tontillo perdió considerable campo en el gusto general, la falda adquirió cola en muchos casos. Mas la influencia preponderante de la moda no había de gozarla ya España, que italianos, holandeses y aún franceses empiezan a mandar en lo suntuario. La influencia extranjera llegó a la Corte virreinal mas no ganó del todo a las limeñas que muy arcaizantes persistían en ahuecar sus polleras con guardainfantes. Recordemos la sabrosa tradición de Palma *Motín de limeñas*. . . Además durante el siglo XVII toman su puesto entre los tocados el birrete y el sombrerito. Poníanse éstos, muy pequeños y adornados, sobre los cabellos recogíendolos con agujas y broches.

El hábito de beata sigue siendo el mismo: monjil de anchas mangas y rebozo basto. Santa Rosa de Lima era una de las muchas beatas de la ciudad. A los diecisiete años vistió sayal franciscano de lana cruda que a los veinte cambió por el dominico. Un



detalle de su santa vida nos descubre que llevaba tocas, porque bajo ellas ocultaba la corona de plata con púas con que se castigaba. Caviedes, a fines del XVII, menciona un ruidoso accesorio del hábito:

Si es mujer la que de estas cosas trata  
Con lo preciso vístase de beata;  
Su *rosario* en el cuello muy cumplido  
Con medallas de azófar guarnecido  
Que unas con otras vayan rezongando,  
A todos avisando:  
Por esta calle abajo va la santa,  
La que en virtud a todos se adelanta,  
Resonando cencerros por memoria  
De que es mula de recua de la gloria.

Cuanto a los trajes populares, en el XVII se adaptaron las indias a distintos patrones españoles, mestizándolos con elementos indumentarios de la gentilidad. Así han subsistido hasta hoy en casi todo el Perú. Usar siete u ocho faldellines un tanto remangados para que se vean todos es costumbre españolisima; la prenda que en la sierra llámase *mantilla* o *chucupa*, generalmente de bayeta blanca o negra (que no ha de confundirse con la pequeña y ornamental *lliclla*) no es otra que el viejo rebozo español con que las mujeres se cubrían en la iglesia.

Bien, estamos en el XVIII. La primera idea recordable sea el predominio francés en el campo de la moda. Ya lo dijo Caracciolo: El mundo se afrancesó. El miriñaque exageró las cualidades o más propiamente, los defectos del arcaico tontillo. Hubo miriñaques de toda forma: redondos, cilíndricos, elípticos muy anchos de los lados de suerte que quien los llevaba tenía que atravesar las puertas de costado, y no escasearon los que tenían tan alta la parte correspondiente a las caderas que la mujer podía reposar en ellos los brazos... Otra característica de la nueva moda fué el descote. Las mujeres españolas la imitaron y, luchando contra prelados y moralistas, lograron imponerla. La verdad es que en Lima no debió de hacer efecto extraordinario la desnudez francesa, porque las limeñas no eran muy amigas de coberturas. Después del espantoso terremoto del 746 el Arzobispo Berroeta en sus Edictos ordenó que las "personas de otro sexo, así en su casa, como principalmente en las

iglesias, traigan cubiertos los brazos hasta cerca de los puños, y que los faldellines y sayas así de montar como largas, lleguen hasta cerca de la hebilla o botón del zapato y que dicha saya larga se ponga de modo que tape la cintura y que del manto a ella no se descubra parte alguna del cuerpo sino que en igualdad penda la saya de donde finaliza el manto. "Y ahora nos ha parecido no de menos indecencia, de vivo incentivo y de muy grande irreverencia, que traigan el pecho descubierto, particularmente cuando van a las iglesias y llegan al comulgatorio".

En el XVIII se ennoblece la sedeña mantilla de encajes tomada de las graciosas majas de Madrid, y como lindo tocado de señoras principales la vemos en las goyescas pinturas de una Duquesa de Alba y una Marquesa de las Salinas.

Asimismo, aparece el sombrero de forma y adorno caprichosos. Nunca fué muy popular en Lima, pero no dejó de ser usado, según parece, para el teatro. El mordaz Esteban de Terralla y Landa en su agresivo romance *Lima por dentro y fuera* zahiere la conducta de las mujeres en el coliseo:

Verás a muchas madamas  
Metidas en sus parquetos,  
Sin atender ni entender  
De la farsa el argumento.

Verás como sólo atienden  
Al interés, al codeo,  
A la censura de otras  
Y a ver lo que llevan puesto.

Si la una lleva piocha,  
Si la otra tiene aderezo,  
Si ésta lleva pantomima,  
Si aquélla tiene sombrero.

También el sombrero de paja del país los usaron las mujeres blancas para montar a caballo, en los paseos campestres. Este sombrero —invención española y arte mestizo— fué popularizándose cada vez más. Las mujeres del pueblo lo llevaban diariamente.

El hábito de beata sufrió poquísimas alteraciones. Del mismo Terralla es la siguiente noticia:

Sinnúmero de beatas  
Irás por la calle viendo,  
Que por tabaco y por mate  
Levantarán dos mil cuentos.

Señalábanse los vestidos populares por leves y graciosos. Las cuarteronas, zambas, mulatas y otras castas han tenido siempre fama de donosas, alegres y zandungueras. Vestían cambrayes y otras telas sueltas y se tocaban con sombreros de paja encintados. Las sirvientas de monasterios que salían de los claustros durante el día para cumplir mandados distinguíanse por sus sombreros de castor blanco, de copa bajísima y alas muy anchas. (Cuenta Don Felipe Pardo y Aliaga que después de la batalla de Ayacucho desaparecieron poco a poco del ambiente limeño los conventuales castoreños, de origen español ciertamente).

El siglo XIX está marcado por dos etapas divididas por la peleada introducción de la manta chilena, hacia el 850.

En la primera etapa el vestido cortesano, de la señora decente sigue los moldes europeos en boga, salvo en el vestido de iglesia, alameda, procesión y visita de íntima confianza. El estilo llamado griego —que nació en Inglaterra y se arraigó en Francia con exagerados caracteres después de la Revolución— prendió en Lima. La túnica corta, reveladora del cuerpo y recargadísima de adornos, no poseía cualidades muy estéticas. La mantilla de encajes ganaba popularidad. Pancho Fierro, nuestro Goya mulato e intuitivo, pintó en 1820 una acuarela intitulada *Un señor que va de estaciones en Jueves Santo* y en ella la aristócrata limeña luce con garbo una gran mantilla de encajes sobre alta peina.

El castizo mantón de Manila, mundano y rumboso, servía de índice del lujo femenino. Sus riquísimos bordados representaban diversos motivos: en los primeros años de la Patria se hizo corriente el del escudo nacional en tamañas figuras, si bien patrióticas en la intención muy cursis como atavío. El mantón, pañuelo o chal empleóse en los últimos años de la tapada para cubrir los brazos.

El pañolón de lana, difundido por entonces, venía a ser un manto recortado. Era rebozo para la iglesia y la calle, prenda de abrigo para la casa. Las beatas también lo adoptaron. Ña Catita habla del suyo:

Voy a traer mi pañuelón  
Para largarme a mi cuarto.



Los trajes populares siguieron siendo los mismos aunque con elementos copiados de las modas europeas. Los sombreros de paja continúan en el favor de las incontables vendedoras callejeras; pierden terreno, en cambio, los castoreños y los de felpa cónicos, que alguna zamba de Pancho Fierro enseña picarona y jacarandosa.

Y como remate de la primera etapa describiré más detenidamente el traje limeño por excelencia; *la saya y manto*. Recibía el nombre de saya una falda muy estrecha y ceñida al cuerpo que de la cintura bajaba hasta el tobillo. Este tipo de saya fué el único hasta que surgió la saya amplia o *desplegada*. El manto, rebocito negro, se prendía en la cintura y como capuchón contorneaba ligeramente los hombros, cubría la cabeza y velaba el rostro, dejando al descubierto un ojo, la línea de la nariz y un pedazo de mejilla. De Flora Tristán, la francesita que vino a conocer nuestra tierra, que había sido la de su padre, son los instructivos y deleitosos párrafos que leeré en seguida:

"Esta falda que se hace de distintas clases de tela, según la jerarquía y la fortuna, es de un trabajo verdaderamente extraordinario y tiene derecho a figurar en las colecciones como un objeto curioso. La saya sólo se puede encargar en Lima y las limeñas aseguran que es preciso haber nacido en Lima para saber hacerla; ni un chileno ni un cuzqueño conseguiría plegar la saya. Este aserto, cuya exactitud no he comprobado, prueba cuánto se diferencia este vestido de todos los conocidos. Voy a tratar pues de describirlo minuciosamente.

Para hacer una saya corriente se necesitan de doce a catorce varas de raso; se forra con tafetán o con una telita de algodón muy ligera. A cambio de las catorce varas de raso le devuelven a usted una faldita de tres cuartas de largo que ajustándose dos dedos por encima de las caderas desciende hasta los tobillos; es tan ajustada por abajo que tiene exactamente el ancho necesario para poner un pie delante del otro y andar a pasitos. Se halla una tan apretada en esta falda como en una funda. Está plegada de arriba abajo con plegues tan menudos y regulares que es imposible descubrir las costuras. Estos pliegues muy bien planchados dan al vestido tanta elasticidad, que he visto sayas que después de quince años de uso conservaban elasticidad suficiente para dibujar las formas y acomodarse a todos los movimientos".

"Las mujeres de la buena sociedad llevan la saya de raso negro; las elegantes las tienen también de colores de fantasía, tales como morado, marrón, verde, azul marino, a rayas, pero nunca de

colores claros a causa de que las mujeres públicas han adoptado éstos. El manto siempre es negro, envuelve el busto y no deja ver más que un ojo. Las limeñas llevan siempre un corpiño del que no se ven sino las mangas; mangas cortas o largas que son de telas ricas: terciopelo, raso de color o tul; pero la mayor parte de las mujeres van con los brazos desnudos en todo tiempo. El calzado de las limeñas es de una elegancia que llama la atención; llevan muy bonitos zapatos de raso de colores distintos adornados con bordados; si son lisos el color de las cintas contrasta con el de los zapatos... Desde hace algunos años se ha introducido la moda de llevar grandes mantones de crespón de China ricamente bordados en colores. La adopción de estos mantones ha dado a su traje más decencia, velando con amplitud el desnudo y las formas demasiado marcadas".

"¡Qué gracia y qué seducción la de estas hermosas limeñas con su saya negra que brilla al sol, dibujando sus formas naturales en unas y postizas en otras, pero tan bien imitadas que al verlas es imposible imaginar la superchería! ¡Qué graciosos sus movimientos de hombros cuando tiran del manto para ocultar enteramente la cara que a ratos dejan ver a hurtadillas! ¡Qué fino y flexible su talle y qué ondulante el balanceo de su andar! ¡Qué bonitos son sus menudos pies y qué lástima que sean un poco anchos!"

"La saya, como he dicho, es el traje nacional. Todas las mujeres la visten sea cual fuere su rango, y forma parte de las costumbres del país, como en Oriente el velo de la musulmana. Desde el comienzo hasta el final del año, salen las limeñas encubiertas de este modo. El que se atreviera a levantar el manto que le oculta el rostro, sería perseguido por la indignación pública y severamente castigado".

Pero la saya y manto (vestimenta que Flora calificaba de económica, muy limpia, cómoda y prontamente lista y que era pasaporte de la libertad femenina más modernista que pueda concebirse) no resistió al empuje de las modas y novelerias. Parece, obligada a sostener doble pleito: contra la gorra francesa y contra la manta chilena. Vanos resultaron los esfuerzos de los románticos poetas Palma y Juan Vicente Camacho en *El Herald de Lima* a favor del misterioso disfraz, y aunque hicieron insultar por costuras de saya y manto al chal francés:

Tú presentas al criterio  
Las pecas, manchas y arrugas,

Y yo oculto las verrugas  
En los pliegues del misterio.

Querer compartir con nos  
Es ridícula manía:  
De Lima somos las dos  
En donde la sal se cria.

lo advenedizo triunfó. Los poetas entonaron la elegía de la saya y el manto:

Las de flexible cintura,  
Las de ojo negro y templado,  
Las de brazo contorneado,  
Las de tanta travesura,  
Id a ocultar la figura  
En un villano ropón,  
Y al llegar esta ocasión  
Buscaré quien me socorra,  
Pues me ha vencido la gorra  
Y rendido el pañuelón.

¿Qué hacer? ¡Lo querían las propias damnificadas! Apenas si el día del Corpus de 1854 se insinuó una restauración que no vivió más de cuatro años y los tradicionalistas cantaron alborozados:

¡Qué ojos! ¡Cielos! ¡Qué brazos!  
Pañuelón.  
¡Ay! ¡Se me sale a pedazos  
De su caja el corazón!  
Mira esa frente divina  
Sin mazamorra  
Cual se eleva, cual se inclina  
Sin el cepo de la gorra.  
Dilin, dolón.  
Decid a compás:  
Gorrita, descansa en paz.  
Duerme, duerme, pañuelón.

No fue menor la contemporánea discusión de la manta: No quiero que pase este rato sin leer un pintoresco trozo de Segura en *Nadie me la pega*:

- Petita.* ¡Habrás visto tal muela  
¡Un capricho de la laya!  
Pues yo me he de poner saya  
Sobre el muerto y quien lo vela.
- Chepita.* Calla, niña.
- Petita.* ¡A quién no espanta  
Este molde?
- Chepita.* ¡No seas buena!
- Petita.* ¡Acaso soy yo chilena  
Para andar con esta manta?
- Chepita.* Si de ellas muchas te oyeran  
Hablar con ese disgusto,  
Que era estragado tu gusto  
En tu cara te dijeran.
- Petita.* Que tenga mal gusto o no  
A nadie le importa un pito;  
De gustos nada se ha escrito  
A menos que sepa yo.  
Si muchas de cuerpos buenos  
Que andan muy huecas por Lima  
Con esta tapanca encima,  
No la dan por medio menos;  
Si así su gusto se paga,  
Si esto por lindo lo toman,  
Que con su pan se lo coman  
Y buen provecho les haga.  
Yo quiero lucir los bajos  
Y el talle...
- Chepita.* Mira que viene.
- Petita.* ¡Gua, niña! ¡Y eso qué tiene?  
Que oiga... Tendrá dos trabajos.  
¡No hemos sido la irrisión  
De todos en la Alameda?

Y en este ambiente empieza la segunda etapa. Los vestidos de baile y los caseros copian en todo los moldes parisienses, que vulgarizan los periódicos ilustrados y los figurines. Sólo para el templo, el incansable callejeo y las visitas de confianza se usaba la manta chilena que a poco se naturalizó limeña de huasaquiú... Era también un manto recortado: 1 m. 65 por 1 m. 30, más o menos.

Las principales clases de mantas hacíanse en cachemira de lana o en vapor de seda; todas negras; llanas y modestas las primeras, deslumbrantes y lujosas las segundas. Traíanse éstas de la China, donde se las fabricaba especialmente. Aquí se vendían a millares. Aromática y elegante envoltura —rojo pañuelo bordado y caja de laca con representaciones idílicas de jardines, aves y doncellas— les prestaba exótico sabor. Las cajas servían acomodadas a un juego de patas, de leves mesitas de salón, y los pañuelos encarnados y sedños eran un atavío más... Al principio las mantas chinescas tenían toda su superficie labrada de bordaduras maravillosas: al centro un pavo real y en todo el resto guirnaldas, o un ramo dispuesto dentro de un cuadro de motivos complicadísimos, o una fantástica pagoda en un campo florecido... Por cierto que pesaban mucho y costaban más. A raíz de la Guerra del 79 obtuvieron preferencia las que sólo tenían bordada la guardilla y, después, las llanas de vapor de grano de pólvora con ruedo de primorosa blonda, total o circunscrito a la parte de la cara. La más beatita fue la de velo de monja. Era usada por las personas que deseaban vestir con máxima seriedad o luto. El factor que limeñizó a la manta y, tanto que durante cierta época la imagen de una limeña no podía dejar de asociarse a la de su manta, fué el prendido.

Bien hizo, pues, el poeta paisano al ponerla en primer término cuando cantaba su figura real en 1885:

Nievan la negra manta  
Las blancas manos de la doncella;  
Luz en sus ojos, rojo en sus labios  
Hay; y en su huella  
Quedan perfumes como de nardos  
Y resplandores como de estrella.

Suenan sus breves pasos  
Sobre las losas de la calleja  
Como un rumor de gotas  
Sobre las tejas; y en sus andares  
Tienen los suaves ritmos  
Para asombro y orgullo sus ejemplares.

La gente anciana al verla  
Remueve las cenizas de su pasado:  
Amores olvidados, las novias muertas,

Las ilusiones, los desengaños  
Todo un montón de vidas  
Sepultadas, ahora, bajo los años.

La gente moza tiembla y en sus temblores  
Se adivinan las ansias perturbadoras,  
Y el piropo criollo, listó o ardiente,  
Humilde o pretencioso, tenaz, valiente,  
Va estallando... la sigue,  
La envuelve en espirales y la sofoca  
Y al fin consigue  
Que un mohín delicioso surja en su boca.

(Daban las nueve en la cercana torre,  
Un Erard a lo lejos desgranaba  
Un valse de Fernández en la noche  
Y pasaba veloz a sus corrales,  
Negro y cerrado, un coche).

Las chilenas se la ponían, como aún nos expresamos en Lima, de cuatro puntas, es decir sujeta debajo de la barba y sueltos hacia adelante los extremos. Las limeñas, quizás por atavismo, ciñeron la manta al cuerpo echando un extremo a la espalda, ya suelto, ya prendido con alfileres. Sueltas quedaban siempre las mantas bordadas; las demás se prendían. Jamás hubo elegante con la manta sin prender: esa usanza plebeya, como hasta hoy queda, no es galana ciertamente. El detalle de prenderse la manta era personalísimo, y constituía un verdadero arte que sólo la gracia y la coquetería limeñas supieron dominar. A veces sobre el hombro, otras en el cuello, muchas al centro de la espalda, pero siempre con donosura la manta prendida.

El *siglo nuevo* significó la decadencia de la manta. El encendido elogio que le tributó ese *Tunante* peruanísimo no pudo salvarla. Sólo las beatas, cada día más escasas, y las mujeres del pueblo siguieron usándola. Hoy se ven muy pocas mantas.

Coexistió durante el XIX con la manta la mantilla. Pero nunca la igualó en personalidad. Numerosos retratos del 60 al 70 nos ofrecen la visión de pulcras mantillas de encajes, blancas o negras. Llamábanlas por entonces en Lima basquiñas, dando al vocablo acepción muy diferente de la española que significa cierta especie de falda.

Con el siglo XX continúan desapareciendo los aislados rasgos peculiares de la indumentaria femenina limeña, y las gorras y sombreros, tocas y boinas más inverosímiles que idean los modistones de París y Nueva York se multiplican hasta entre las clases populares, ganosas de aparentar señorío, desterrando mantas y velos. Solamente para el luto se emplearon hasta hará trece años mantones de crespón sujetos en la cabeza y en los pechos; ahora los hacen de una gasa llamada yoryé.

De todas las prendas originales o acriolladas, la más vivaz durante los treinta primeros años de la centuria que vivimos, fué la mantilla de puntas. Hoy da pena contemplar relegado tan donairoso velo a las misas muy mañaneras o a ciertas devociones tradicionales. Si, porque la limeña mantilla de encajes es prenda muy femenil, delicada y evocadora. La mantilla posee cualidades que se alternan o complementan en curioso contraste: a la par vela y descubre; es coqueta y es devota; sencilla, pero galana y personalísima en el prendido; si magnífica y lujosa, lo es en la calle o en la plaza de toros, que, en la penumbra de la iglesia o en el tumulto de la procesión, se confunde humildosa... Y terminaré con una nota sentimental. En España renace hoy la mantilla con empuje de símbolo agradable, y ojalá que en esta Lima, donde reinaba otrora la ilusión de su malla gentil, se la adopte nuevamente con cariño para que sea siempre inconfundible rasgo local, insuperado marco de bellezas limeñas, descanso poético en la prosa yanquificada del presente y agradecido recuerdo filial.

*Pedro M. BENVENUTTO MURRIETA.*

## De lo Gongórico en la Poesía Peruana actual

Es hoy lugar común de la literatura española contemporánea, señalar en Góngora influencia principalísima, que ha de proyectarse a toda la poesía de habla castellana y, por lo tanto, a la de Hispano América. Pero, no obstante, ya que hasta hoy permanece inédita para nuestra poesía la nota que designe y señale esta influencia, ya manifestada ampliamente y estudiada en otros países, creemos que ha de tener cierto interés el intentar, en ligero bosquejo, la ubicación de estos poetas que han sido guiados, en mayor o menor intensidad de su obra, por la sombra del genial poeta de la Fábula de Polifemo y Galatea.

La breve y fugaz presencia de Ricardo Peña en nuestro ambiente literario, nos anuncia con inequívoco signo una marcada orientación hacia la forma finísima del poeta cordobés. Porque de éste le viene aquella armonía formal, aquella búsqueda de metáforas e imágenes cumplida con tan exquisita manera en el "Eclipse de una Tarde Gongorina", influencia que se ha de acentuar en sus sonetos de logradísima belleza.

Pero no obstante, Ricardo Peña toma de Góngora lo que de él juzga por la forma. Porque en el fondo, en su tema, ha de manifestar siempre una independencia y originalidad que mantiene a través de todos sus versos. Porque siempre ha de anunciarse en él, un subjetivismo que nos permita entrever su mundo fantásticamente irreal, extrahumano e intangible, pero que siempre nos dará la sensación de lo íntimamente misterioso, alejado de la lógica, perfectamente deshumanizado, donde la poesía toma atributos esencialmente coloristas, casi podríamos decir, de una gama de acordes



y matices creados en rarísimas temperaturas poéticas. En síntesis, su actitud poética lo lleva no a lo ilógico, sino a lo que está más allá de lo lógico.

En Góngora, en la esencia misma de su más difícil poesía, podremos internarnos por su mundo y acudir a las Soledades y a sus Fábulas sin perder el hilo que nos comunique con una constante realidad. Necesitamos una clave que nos guíe por ese mundo, que una vez captado dejará de tener la aparente subjetividad de lo poco accesible. De aquí la esencial diferencia. La forma y la imagen, influencias gongorinas, norman la poesía de Ricardo Peña. Moldean su forma. Pero su argumento, su mundo, le pertenecen exclusivamente. El poeta salva su sensibilidad de un avasallamiento total. Quizás si la belleza de su obra estribe en la forma tomada de tan alta estirpe española. Pero, ¿no estará también y con mayor grado en el constante tema de su "Niña de Holanda vaporosa" o de su "Amante tímida y pálida"? Dentro de la monotonía del tema, Ricardo Peña extrae una magnífica riqueza poética. Su obra total —a excepción de "Cántico Lineal"— puede ser una variación sobre el mismo tema: la presencia y ausencia de aquella doncella que nació "en un día de júbilo". Aquella "dama" estará siempre dentro de un ambiente forjado en la fantasía del poeta. Dentro de un ambiente inteligible pero alejado de toda humana realidad. La íntima expresión vital deja de existir. No converge su sensibilidad, su pulsación poética, en aquel sentido realísimo y exquisito de la galante actitud de don Luis de Góngora. Pero repite con él, la frase y el verso ceñidos a una misma intensidad de imagen.

Recordemos brevemente aquellos sonetos "A la muerte de dos damas de Córdoba" y "A una dama muy blanca vestida de verde":

"Sobre dos urnas de cristal labradas,  
De vidrio en pedestales sostenidas,  
Llorando está dos ninfas ya sin vidas  
El Betis en sus húmidas moradas;

Tanto por su hermosura dél amadas,  
Que, aunque las demás ninfas doloridas  
Se muestren por tan tierno fin sentidas  
El, derramando lágrimas cansadas,

“Almas, les dice, vuestro vuelo santo  
Seguir pienso hasta aquesos sacros nidos,  
Do el bien se goza sin tener contrario;

Que vista esa belleza y mi gran llanto  
Por el cielo seremos convertidos,  
En Géminis vosotras, yo en Acuario”.

y

“Cisne gentil después que cresco el vado  
Dejó y de espuma el agua encanecida  
Que al rubio sol la pluma humedecida  
Sacude de las juncias abrigado;

Copos de blanca nieve en verde prado  
Azucena entre murtas escondida,  
Cuajada leche en juncos esprimida,  
Diamante entre esmeraldas engastado.

No tienen que preciarse de blancura  
Después que nos mostró su airoso brio  
La blanca Leda en verde vestidura;

Fué tal que templó su aire el fuego mío,  
Dió con su vestido y su hermosura,  
Verdor al campo y claridad al río”.

Recordemos ahora estos dos sonetos de Ricardo Peña, que nos darán la medida exacta de su actitud gongorina, en cuanto a forma, actitud que además de aquella influencia, manifiesta una raigambre clásica que recuerda a Quevedo:

“Es un cristal tu cuerpo y su hermosura  
en soledad mi alma la enamora.  
Cuando más fría está, vibra más pura,  
que si la toca el aire se evapora.

Herida en su tristeza, el alma vuela  
buscando la apariencia de otra fuente.  
El silbo de la luz, la luz que anhela  
para la oscura noche en que se miente.

Mas torna a tu presencia: Mira el oro  
que en sándalo transforma tus cabellos;  
la gracia de arpa de tu fino lloro.

La púrpura amorosa que se vierte  
y disuélvese mi alma en mil destellos  
sobre la noche de tu dulce muerte”.

y

“Niña del cielo por abril florido.  
Jilguero tornasol — pluma nevada  
Con la niebla del canto en la mirada  
y el fuego de la mar en el vestido.

Del campo desdeñé pájaro ido  
por asir de su lengua el pez espada;  
y a la espiral del aire la enconchada  
prendido a la metal de su sonido.

Al claro día di la herida espalda.  
Y al marfil de su cuerpo el ojo-velo;  
desnudo ya en su gruta de esmeralda.

Carrousel de la dicha y los dolores.  
—Oh fuego de la mar —rosa del cielo—  
de estirpe y manantial de ruiseñores”.

Ricardo Peña nos da una sensación de lo gongorino depurado. Ya deja tras de sí el excesivo alambicamiento de la metáfora y traslada su pensamiento hacia un decir más terso y sutil, consecuencia quizás de su predilección clásica por Quevedo o Lope. “Eclipse de una tarde gongorina” —ya lo manifestaba el título— y “Discurso de los amantes que vuelven” nos hablan de Góngora. En su segundo libro, ya la imagen frustra su predilección por el soneto. El romance, tan alejado de la ejemplar actitud del “Eclipse”, traduce la influencia gongorina, como siempre, en imagen sutilísima. Pero habrá que incidir en el “Eclipse de una tarde gongorina” para escuchar esta magnífica versión de un Góngora subjetivo, pleno de irrealidad que vive en un mundo de fantásticas alucinaciones y paisajes de nebulosas formas.

Martín Adán nos dará luego, otra expresión, distinta por cierto, de la de Ricardo Peña en sus Sonetos de la rosa y en “La rosa

de la espinela", aunque, a la verdad, existen diferencias entre una y otra forma de poesía, diferencias de forma y de significado que han de establecer, quizás, una dualidad entre estas dos concepciones, ambas con el tema —mejor podríamos decir con el pretexto— de la rosa.

La poesía de Martín Adán toma una actitud mística, a veces, en estos sonetos. Ciertamente invade a su verso un barroquismo halagüeño en sumo grado al oído y que convierte en melodiosa línea, las consonancias de sus poemas. Pero este barroquismo ha de notarse sobre todo en "La rosa de la espinela" publicada en los "Cuadernos de Cocodrilo" de la revista "3". Invade al poeta una idea purista, de poesía absoluta, desligada de un tema tangible, parecida en algo a aquella "Soledad Tercera" de Rafael Alberti dedicada en homenaje a don Luis de Góngora.

Martín Adán dice:

“¿Noche la clara desdicha,  
Rosa, el cuello, el hacha,  
El ay que cae en la racha,  
El ya de boca redicha?  
¡Pasma de lance de dicha  
De instinto de amar a acecho  
De instante de amor sin lecho,  
Ganada de espasmo en lucha,  
A gañida ausencia escucha  
Y flecha con do de pecho!”

Más recorramos por un instante aquella "Soledad Tercera" de Alberti:

“Conchas y verdes líquenes salados,  
los dormidos cabellos todavía,  
al de una piedra sueño, traje umbroso  
vistiendo estaban, cuando desvelados,  
cítaras ya, esparcidos,  
por la del viento lengua larga y fría  
templados y pulsados  
fueron y repetidos,  
que el joven caminante su reposo  
vió, música segura,  
volar y, estrella pura,  
diluírse en la Lira, perezoso”.

Evidentemente, la idea que alienta ambas poesías es muy parecida; escogemos ésta de Rafael Alberti, para establecer una comunidad y parentesco entre ambas, ya que el origen es el mismo. Por lo tanto, el resultado de ellas será, si no igual, por lo menos semejante, si bien es cierto que la concepción formal de Alberti se ciñe absolutamente a la de Góngora.

En los Sonetos de la rosa, existe una idea que anima constantemente cada uno de los versos. Góngora aparece aquí, con más atributos de los que manifestaba en la poesía de Ricardo Peña. La concepción formal es exacta. El tema ha de ser tratado, en el soneto siguiente, como lo trataría el poeta español:

“No preguntaste al dios si era el pagano  
de selva, desnudez, azul y beso;  
ni si era el que cae bajo el peso  
de la cruz y el destino de lo humano.

Escuchaste, maestro; y así, al vano  
huracán de lo cierto, fuiste ileso  
árbol que nada asuela, el firme, preso  
tú de hincada rodilla, asida mano...

Alta la pluma, bajo el pié, el deseo  
grifante, así te oigo, así te veo  
callar adoctrinarme en entusiasmo.

De tí naciendo, identidad que torna  
a sí misma, volando de tu pasmo,  
la divina paloma que te exorna”.

Martín Adán señalará en su poesía, en estos sonetos, una actitud en la que ingresa, ciertamente, a lo místico. Esta subjetividad que no abandona en forma absoluta a ningún poeta actual, ha de manifestarse en él, con una línea general que nos permitirá advertir cierta homogeneidad, cierta unidad en el tema, que habrá de ayudarnos —en sus sonetos— a seguir y comprender estas concepciones. Pero no nos referimos aquí, al decir la palabra “místico” a un sentido religioso. Puede haber misticismo en un tema desvinculado de toda idea teológica. Puede existir un misticismo para una actitud pagana. Y es lo que acontece a Martín Adán en sus So-

netos de la rosa. Escuchemos una muestra de su inspiración tan apegada a la más clásica de las formas:

“La que nace es la rosa inesperada.  
La que muere es la rosa consentida.  
Sólo al no parecer pasa la vida  
porque viento sin Dios es la mirada.

¡Cuánta segura rosa no está en nada!  
Si no hay más que la rosa presentida...  
Si dios sopla en la rosa —la vivida—  
cabe el ojo del ciego —rosa amada—.

Triste y tierna la rosa verdadera  
es el triste y el tierno sin figura,  
ninguna imagen a la luz entera.

Mirándola deshójase el deseo,  
y quien la viere, olvida y ella dura.  
¡Ay, es así la rosa y no la veol!”

Una complejidad de matices, de ingredientes, podríamos decir, acompañan a Martín Adán en esta alquimia poética de “La rosa de la espinela”. Un sentido metafísico, tan alejado de la realidad, señala su estilo, su concepción y el impulso íntimo de su poesía en los sonetos de la rosa. De Góngora le viene este hurgar en giros y versos castizos, castellanos, plenos de maestría, con un tema en el que desarrolla esta habilidad de encontrar la insospechada consonancia dentro de un barroquismo absoluto.

Xavier Abril puede ser ubicado cerca de “La rosa de la espinela” en su poemario inédito “Estética de la rosa”. Bien es verdad que Abril teje alrededor de su poesía, alrededor de esta “Estética” un tema que varía y que podríamos decir que corresponde a ciertos estados de ánimo dentro de la grata subjetividad de la obra. “La rosa taurina”, nos puede confirmar esta idea. Pero, lo mismo que Martín Adán, Abril incide en un absoluto barroquismo como lo puede demostrar en su “Dialéctica de la rosa” y en “Nacimiento y elegía de la rosa”, dos de sus mejores poemas y que a continuación transcribimos:

"Agil escorza la rosa  
despierta en su claridad;  
el alto cielo reposa  
en el color de la rosa  
dibujada en soledad.  
En su ausencia es siempre rosa  
y perfume en su presencia;  
vuela rauda, sutil posa  
en los aires de su esencia.  
Espacio, física rosa  
propensa a la Eternidad.  
¡Ay dolor, muere la rosa,  
corre el tiempo de verdad!"

y

"Nacida en la soñada hora  
madrugada de la rosa,  
traslucida de su aurora,  
frágil, aérea, olorosa.

Señera de su deshora,  
arcana luna brumosa,  
al tallo del aire aflora  
vago sexo de la rosa.

¡Ay, que todo goce muere  
en la mengua del que goza  
rosa convertida en nieve!

Es el tiempo que nos hiere,  
roce frío de la rosa  
eterna de ser aleve".

Martín Adán y Xavier Abril inciden en este tema, tan verdaderamente estético, de la rosa. Xavier Abril nos da, de esta manera, una poesía alejada de la trascendencia humana de "Difícil Trabajo" y de aquellos poemas como "Asesinado en el alba" que publicara en el "Descubrimiento del alba". Pero la esencia misma de esta "Estética" es de una tersura y elegancia ampliamente logradas. En Abril el tema está tratado con una agilidad de verso evidente; pero en muchos poemas, el poeta se sitúa dentro de una in-

trascendencia que contrasta con toda su obra anterior y es esa intrascendencia una característica de su poemario inédito.

Señalemos aquí una actitud paralela en don Luis de Góngora y en Martín Adán. Estos versos nos darán las diferencias entre éste y el poeta español. La diferencia de estética podrá verse con más claridad de esta manera. Góngora dice en su soneto "A una rosa":

“¡Para vivir tan poco estás lucida,  
Y para no ser nada estás lozana!

Si te engañó tu hermosura vana,  
Bien presto la verás desvanecida,  
Porque en esa hermosura está escondida  
la ocasión de morir muerte temprana...”

Y aquí encontramos la esencia idealizada de la rosa en los siguientes versos de Martín Adán:

“Vuelve a su alma, a su peligro eterno,  
rosa inocente que se fué y se exhibe  
a estío, otoño, primavera, invierno.

¡Rosa tremenda, en la que no se quiere!  
¡Rosa inmortal en la que no se vive!  
¡Rosa ninguna, en la que no se muere!”

En síntesis, Martín Adán expresa su pensamiento poético en estos sonetos, dentro de una indudable categoría formal que lo acerca a Góngora, aunque, bien es verdad que el fondo de su poesía se acerca al poeta español unas veces y otras como en los versos transcritos en el párrafo inmediato anterior se aleja notablemente del ritmo que corresponde a la objetividad del soneto "A una rosa" de Góngora. La poesía de Abril trata circunstancialmente este argumento de la rosa. Pero en Abril, como en Martín Adán, la rosa es el simple pretexto para hacer poesía.

Raro parecerá incluir en el presente trabajo a José A. Hernández, sobre todo si se tiene en cuenta el título de las actuales líneas. Pero "Sistema y sentido de la angustia" tiene sobrados méritos para verificar un ligero apunte sobre su estructura e influencias.



Hernández es un poeta para quien no existe la métrica y la exacta consonancia. Consonancia, aquí, en un sentido general, porque es interesante anotar que el poeta persigue siempre, en la rara forma de su poesía, una consonancia de palabras, dentro de un ritmo subjetivo, hondo y perfectamente lógico, a pesar de esta subjetividad. Hernández toma de Góngora esta idea de hablar siempre en imágenes, de expresarse con raros acordes de metáforas, dentro de una personalísima aristocracia de forma. Pero como en las Fábulas del poeta español, hemos de necesitar una clave, un signo, que nos permita ingresar a su ambiente, a sus versos, a sus imágenes. A diferencia de Ricardo Peña, Hernández tiene un mundo lógico, perfectamente aprehensible en su último poemario. "Sistema y sentido de la Angustia" incide también en un barroquismo formal, pero tiene un argumento dentro de que se desarrolla una idea. Esta es la diferencia estética con Martín Adán, refiriéndonos a "La rosa de la espinela". Pero ya el camino de Hernández estaba trazado desde "Del amor clandestino y otros poemas incorporados", al hablar de "La audición de la lágrima" o de "El otoño de las palabras cortas":

"Mira el otoño resentido y frío,  
cojo, viejo, hecho de cotejo y nada;  
mira su niebla robándose el sombrero de los árboles.  
Otoño, pobre carente de ilusión y medio día,  
atleta incauto del amor y de las penas,  
segador del campo, colegial del cielo".

"Sistema y sentido de la angustia" es, sin embargo, la obra que refleja de lograda manera, la sensibilidad del poeta, aunque hay que advertir que este poema fué creado dentro de circunstancias que no pueden ser tomadas en un sentido permanente. Hernández nos hablará en esta elegía con una subjetividad que la aleja de la esencia formal de las clásicas "Coplas" o de una poesía realista. No obstante, la comprensión que de ella se tiene permanece en una perfecta armonía, al describirnos Hernández estos pensamientos que acuden a su imaginación.

"Cuando el beso cae en el labio que frío se encuentra  
cuando llueve el llanto proceloso y fuerte de los bosques internos  
es que se llega a la humedecida senda tatuada de preces  
es allí donde pongo mis ojos tendidos en el hoyo del cielo  
es allí donde escucho tu voz en mi acento donde encuentro tus días..."

Influencia segura, aunque en distinta forma, de Góngora. Influencia diferente a la que captan Ricardo Peña, Martín Adán y Xavier Abril. Por eso, dentro de la evidente diferencia de la poesía de Hernández con respecto a los poetas citados, existe el motivo de incluirlo en este artículo.

---

Góngora se manifiesta en la poesía nuestra. Hemos visto, de muy ligera manera la influencia del poeta cordobés en gran parte de la obra que corresponde a una parte principal de nuestra literatura, de esta literatura con un sentido de universalidad, alejada del tema peculiarmente nuestro, poesía distante de un carácter de suelo y de medio. Poesía de alta calidad y nobilísima estirpe, que fecunda nuevamente con la semilla trasplantada desde aquella ciudad y desde aquel país donde hace tres siglos vivió don Luis de Góngora y a quien a veces solemos leer en más de una página contemporánea.

*Raúl María PEREIRA.*

72



# NIEVE ARDIENTE

Oh, nix flamma mea!  
OVIDIO.

**D**EJADME así, con muerte —nieve ardiente—,  
con llanto y frenesí —mi estéril llama—,  
en plomos sumergido —justa cama—,  
cenizas nada más mi bien doliente.

Así llevando en piedra intermitente  
vivir sin vida —adusta o seca rama—,  
morir sin muerte —savia que reclama  
vivir en muerte erguida y excelente.

Dejadme así, mirándome en su río.  
sin curso ahora, en puro y quieto llano  
de aquella luz que quiere mi albedrío.

Así buscando —imperio de su mano—,  
estrella en flor que rija sin desvío  
el fuego en nieve, ascenso de amor sano.

La Plata, 1939.

M A R C O S F I N G E R I T

NIEVE ARDIENTE

CON UNO



## Aserradero

Cuando el sol raya sobre el monte en rajas de feño enorme prende la selva. Ya desde antes van a la pampa los braceros y su piel bronceada reluce entre las ramas tal que sus machetes que chispean trozando luz de la madrugada.

Mas tarde, cuando estén los braceros limpiando en el cañaveral, ya la mañana, como hacha gigante, habrá rozado el monte cayendo sobre la pampa que cruje como tronco inmenso astillado en fulgores.

En el patio de la hacienda parece desgranarse el sol en los naranjos y rociar la yerba que verdea en el quiebro de las charcas.

Martín, quieto, fuerte como "congona", está al pié del naranjo. Ya fué arriba el caporal, seguro; pero Martín no trabaja. Igual que perro rabioso tiene su alma. La mujer, la que llaman "Yegua" por las ancas, dejó el cuarto de Martín. Ayer no mas tuvo su "faltamiento", tirando del pelo, mordiendo a Martín, se emporcó en barro con él; después se fué. Con caporal está "dejuro" piensa Martín; harán casa en el monte para el tiempo de cosecha. Y en el pecho de Martín enraiza la furia apretada como planta de montaña.

En la ranchería las mujeres hacen fuego en la "bicharra", con sus polleras redondas y al reflejo de la lumbre son como naranja madura. La que llaman "Yegua" por las ancas, en trajinar furtivo, es "mismo que ucush" por la casa roída.

Cuenta la india vieja de que murió porque lo "sigueteaba el condenau en forma e'perro", dice. Y se mueven las manos de la india que son hojas secas y la rueca hace sonido, igual parece que los huesos que los perros cascan sobre el suelo cochino.

UNMSM-CEDOC

La maleza trepa el monte con garras firmes y nudosas; adentrándose en ella, como culebra escamosa, el camino fangoso se retuerce y se yergue hasta picar la cumbre. "Va'llover, va'llover", no mas dice Martín y con la rama desgajada punza en el barro, pujando por zafar, hundido hasta "el casinete"; ronco el resuello hace hueco entre las hojas y lianas y mira como arriba arropa el cielo en "lliclla" obscura. Después encarama por la cuesta empinada igual que tigre cimarrón.

Ya Martín en la cima, deshilacha en lluvia la "lliclla" parda del cielo, hasta que rasga estruendosa, vaciándose en la montaña salvaje. Bajo el techo de "umiro" acurrucan montaraces los indios; rastrean por la coca que ha traído Martín. El café calienta sobre piedras tanto que ruge en derredor la lluvia montés.

Cuando vuelta el sol marque la montaña agreste y mojada, los indios tumbarán el roble añoso y en ventarrón de hojarasca reventará el bosque con la caída. Harán estribo con troncos y ramas y quedará montado el árbol cual travesaño solitario del monte. Luego, sobre el tronco un indio tirará de la sierra mohosa que debajo empuja el otro, y rechinando, con sus dientes triturará la sierra el roble desgarrado en estertor rústico.

¡Trabajo macho éste de la madera! Hay que aserrar a brazo porque el buen palo ya no está en las laderas donde se hacía derribar hasta el río arrastrador que ronda el aserradero de la hacienda. Los hombres cortaron la madera y la madera fiera y herida agazapó en el monte; monte sordo, con clamor silvestre, a la sierra mecánica. De ahí no se pueden traer los troncos a la hacienda y hay que partarlos a pulso en haz tosco y fibroso. Trabajo macho que gusta a Martín, tosco y huraño como el tronco huído y engarzado a la selva. Cuando abate la templada corteza, piensa Martín que es de "igual a igual", "mismo que hombre" como nunca, jamás puede sentirse en la hacienda.

Las fogatas parecen sangre de la noche en el machetazo curvo del río; las hacen para que no vengan los zancudos cuando los indios pescan. Martín escucha el canto de las guitarras allá en la rancharía; canto triste de indio, como tajo en el pecho de Martín. Más tarde morirá el canto de los indios, cuando el caporal vomitando "chacta", en corcovo de mula, desboque en el portal de la rancharía. Como coca amarga se apelota el corazón de Martín. A su lado, zumbantes como el río, las voces de los indios hablan del curan-

dero que con cuy frota el cuerpo para ahuyentar los malos espíritus. Es "jobeo pues" dicen. Y en su cabeza de Martín pega, ronchando como "chalanca" la idea de curar el cuerpo de la mujer que dicen "Yegua" del "supaypa huahua" que es el caporal.

En el espejo del riachuelo la enramada frondosa hace boscajes; lavan las indias, golpeando la ropa sobre maderos tiernos. Como el agua, susurradora salta Fidela de la "cutupa", cuenta de ayer, en la ranchería, que con "chalanca" Martín frotó fuerte el cuerpo de la "Yegua" hasta romperlo como tronco en aserradero. Después fué con hacha, dice, que tumbó su cabeza que rodó como árbol copudo exhalando "schiaschia" y sangre fresca.

#### VOCABULARIO

bieharra:	cocina de barro
casinete:	pantalón
congona:	árbol de madera de ese nombre
cutupa:	pedazo de tronco que queda una vez cortado el árbol
chalanca:	yerba como la ortiga
chacta:	aguardiente de caña
jobeo:	curación por frotamiento, generalmente con animales como el cuy
lliclla:	manta de mujer
ranchería:	casa de peones en la hacienda
schiaschia:	perfume de unas hojas, que usan las indias
siguetear:	seguir
supaypa huahua:	hijo del diablo
ucush:	pericote
umiro:	hojas que usan para techar.

*Dedico este cuento regional al poeta y amigo Juan Lanfranco Monier, quien me dió el "vocabulario" y también asilo en la hermosa hacienda que sin Martín y sin caporal, tiene en San Ramón de nuestra montaña.*

Manuel TAMAYO VARGAS.

## Abelardo Gamarra

Aun no han trazado nuestros críticos literarios una semblanza de Abelardo Gamarra. Tampoco ha sido estudiada, en forma completa, su obra. Breves y dispersos comentarios hallarán quienes se preocupen por su vida y sus escritos. Es interesante, por lo tanto, dar a conocer su sencilla personalidad y romper el silencio que se cierne sobre su producción literaria cuyo sabor, netamente popular y costumbrista, evidencia un amor singular por las cosas del Perú —paisaje, hombre, cultura, lenguaje y costumbres.

Abelardo Gamarra nació en 1857. Vió la luz primera en Huamachuco, provincia del departamento de La Libertad. Recibió su instrucción elemental y vino luego a Lima para terminar sus estudios en el colegio de Guadalupe. Ingresó a San Marcos cursando sucesivamente las facultades de Letras y Derecho. Atraído fuertemente por el periodismo truncó su carrera cuando estaba a punto de terminarla y recibir su título profesional. Es en "*El Nacional*" donde hizo sus primeros ensayos como periodista. En 1889 funda el semanario "*La Integridad*" que continuó publicando regularmente —con una constancia insólita en nuestro medio— hasta 1916. En este semanario irrumpe la picardía retozona de El Tunante volcada en lo más típico y notable de su obra, los artículos de costumbres que publicó con el epigrafe general de "*Rasgos de pluma. Tipos y costumbres de actualidad*". Más tarde, en la mayoría de sus libros, no hará sino reproducir estos artículos.

Su actuación valerosa durante la guerra con Chile, combatiendo audazmente como un anónimo voluntario, confirma su proverbial modestia y humildad. Desdeñó con frecuencia el acomodo burocrático que se le ofrecía; por algo había censurado más de una vez al provincianismo arribista y de mezquinas miras.

Abelardo Gamarra murió en Lima el 9 de julio de 1924. Tenía 67 años de edad y su vida había sido una prédica incansable de pureza patriótica; una crítica a los vicios y defectos de nuestra idiosincracia, una exaltación de las posibilidades nacionales.

\*  
\* \*

La obra de Gamarra es amplia y variada. En prosa sobresalen sus característicos "*Rasgos de pluma*", nombre genérico de sus artículos de costumbres, que popularizaron su seudónimo *El Tunante* desde las páginas de "*La Integridad*". Se hallan compilados en diversos libros: tales como "*Rasgos de Pluma*" (1899), "*Algo del Perú y mucho de Pelagatos*" (1905), "*Artículos de Costumbres*" (1910), "*Cien años de Vida Perdularia*" (1920).

Ha escrito, también, canciones populares en verso, muy difundidas, cuya paternidad muchos desconocen. Tiene, igualmente, pequeñas piezas teatrales, zarzuelas y comedias, de ambiente criollo. Tales son: "*Una Corrida de Gala*", "*Escenas del Carnaval en Lima*" y "*Ña Codeo*", con abundantes cuadros folklóricos.

En la obra total de Abelardo Gamarra es preciso analizar el estilo, la pintura de costumbres nacionales y la concepción de la peruanidad.

Abelardo Gamarra no es un gran estilista. Su lenguaje es, con frecuencia, poco refinado, sin pulimento. No tiene la prosa impecable de Palma, por ejemplo, pero encierra dentro de su tosca elocución ideas valiosas. Gustavo Flaubert sostenía que "la forma sale del fondo como el calor del fuego"; esta afirmación no reza con Abelardo Gamarra cuya obra parece desmentir la opinión del incomparable estilista francés. El Tunante no posee un dominio completo sobre el idioma. Su prosa, a menudo desgarbada, sin gran tersura ni aliño, es, empero, fresca, espontánea y popular. Alguien ha dicho que tiene "sabor de anticucho". El peruanismo campea, risueña y maliciosamente, en todas sus páginas. Lo utiliza con gran frecuencia pero con tal oportunidad que resulta el término propio e indispensable para el caso. En esto se diferencia de Juan de Arona cuyos peruanismos —escritos en cursiva— aparecen empleados en sus poesías con evidente finalidad didáctica. En Gamarra el peruanismo aflora natural y espontáneamente. Con ello prueba su gran importancia, justificada por el consenso unánime que se deriva de su uso generalizado en América, y pone de relieve su ne-



cesidad, ya que se trata de vocablos que carecen de una equivalencia castiza exacta.

La pintura y la crítica de las costumbres en la obra de El Tunante están ligadas a la concepción que tuvo de la peruanidad. A pesar de ser provinciano y de introducir en nuestro mapa literario a su provincia —Huamachuco—, coloreándola amorosamente, lo mismo que a toda la sierra, tipos y costumbres, no tiene, por eso, desdén hacia la costa ni odio contra la capital. No padece, como ciertos escritores indigenistas, de lamentable ceguera o de falsa miopía. No adopta posiciones excluyentes ni parciales: su concepción del Perú y de la peruanidad es orgánica, totalista.

En sus "*Rasgos de Pluma*" encontramos delineados con igual comprensión al indio, al blanco y al cholo. Si los critica no lo hace por mero afán negativista sino con evidente deseo de construir la nacionalidad sobre firmes bases. Así como pinta por igual a la sierra y a la costa, sabe encontrar los defectos de ambas regiones que es preciso subsanar. Ataca al "patriocabulismo", forma del arribismo encubierta por postizos ideales patrióticos; se burla mordazmente de la logrera politiquería criolla, zahiere a los "diputados fiambres", provincianos incultos y mediocres que, una vez alcanzada la representación a Congreso, se instalan holgadamente en la capital y se despreocupan de las necesidades del terruño. Su patriotismo enfoca problemas de importancia para el decoro del país: su artículo "*Los Cholitos*", en el que reprueba el vergonzoso tráfico que se hacía con los menores indígenas, provoca una legislación adecuada impidiendo tal negocio. Su artículo "*El maestro*" presenta la triste condición del "maestrillo" de provincias y preconiza el mejoramiento de esa situación. Durante la guerra del Pacífico consigue que se cambie el nombre del popular baile llamado "la chilena", por el de "*marinera*", palabra que es creación suya y que ha conseguido definitivo arraigo.

En su teatro El Tunante no ha hecho sino trasladar de la realidad costumbres y tipos, con música apropiada y a tono con el ambiente. "¿No podrá haber —se preguntaba— costumbres peruanas que con música peruana puedan presentarse en escena?" Y en sus composiciones teatrales Abelardo Gamarra logra con éxito tal aspiración.

Inútil es pretender encasillar la obra de El Tunante dentro de algún ismo literario peruano, llámese indigenismo, criollismo o cholismo; ella es tan vasta y completa que rebasa a toda calificación sintética. El posee de esas tendencias lo que tienen de constructi-

vo y de noble. La corriente hacia la cual más se aproxima es sin duda el criollismo. Pero no a un criollismo localista como el de Segura, Pardo o Palma —que Raúl Porras llama con mayor propiedad y exactitud limeñismo— sino a un criollismo verdadero, en el recto sentido del vocablo.

El nombre del periódico de Abelardo Gamarra —*La Integridad*—, sintetiza con justeza la concepción que El Tunante forjó de nuestra peruanidad, concepción hecha a base de cooperación y armonía de sus elementos constitutivos para conseguir un todo único e indiviso. Por su peruanismo integral y su auténtico nacionalismo, El Tunante será siempre una figura simpática en nuestra literatura.

Jorge PUCCINELLI.





Tomás

Agustín Zapata Gollan

# COMENTARIOS

## POESIA HUMANA

Se ha salvado de olvidarse o de perderse el último tramo de la faena poética de César Vallejo. Después de *Trilce*, editado en 1923, libro que tantas resonancias había de tener para el proceso de la poesía nueva del Perú, se abrió un paréntesis en su producción propiamente poética. Cerca del creador acudió la vida externa con sus multiplicadas sollicitaciones y junto con el viaje a Europa, prolongado hasta su muerte, robusteció la inquietud social, vinieron las campañas periodísticas, el incesante recorrido europeo, algún breve intento novelístico condensado en inmaduro libro, y una muy intensa y aún inédita producción dramática. Parecía al cabo de más de diez años de silencio, que el poeta no daría otras notas que las ya definitivas de su libro *Trilce*. No obstante, después de su último viaje a España, a fines de 1937, en el trimestre de setiembre a noviembre, en un término de intensísima creación, Vallejo escribió la mayoría de los poemas que constituyen el tomo que acaba de aparecer en París, bajo el título de *Poemas humanos* (Les éditions des Presses Modernes, 1939). Aparece esta edición por iniciativa del inquieto y generoso espíritu de Raúl Porras Barrenechea, con la cooperación de la viuda del poeta doña Georgette de Vallejo y con la ayuda económica de un grupo de peruanos residentes en Francia. La complementan una semblanza del autor desaparecido por Luis Alberto Sánchez, un ensayo crítico de Jean Cassou y una nutrida nota bio-bibliográfica del promotor de la edición.

### Estilo.

Hay libros que definen la obra de un escritor y, en el caso de Vallejo, ese libro definitorio sería *Trilce*. Hay libros que confirman la tónica de producción posterior a aquel libro; entre ellos quedará *Poemas humanos*. Nadie podrá acabar de entender la poesía de Vallejo con sólo apreciar este último y no así a la inversa. Precisamente, acabo de leer en el N° julio-octubre de la revista *Sphinx*, un ensayo de interpretación de la obra poética de Vallejo que firma Carlos Cueto Fernandini y en donde, sobre la base de la producción recogida en *Trilce*, se hacen valederas y muy profundas apreciaciones alrededor de la poesía contenida en ese libro. Y bien, por ser *Trilce* tan definitorio de lo que es Vallejo como poeta, todo aquello que se dice en el citado ensayo, puede afirmarse sin modificaciones de *Poemas humanos*.

Lo mismo que con el ensayo citado, sucede con el prólogo que José Bergamín escribió para la segunda edición de *Trilce* (1930): todo cuanto allí dice el crítico español de la poesía contenida en el libro que presenta, es válido y pertinente al sentido profundo de la edición póstuma de los últimos poemas.

Y es que en Vallejo desborda con robustez pocas veces igualada en la literatura peruana, un *estilo* afirmado no en la simple combinación literal sino en las capas más profundas del yo. Estilo de vida, de humanidad, al margen de toda retórica, de todo ejercicio de palabras. Viene así tan acertado el título de este libro reciente: *Poemas humanos*.

#### *Estética.*

Vallejo inaugura en la poesía de América una nueva estética, la cual derriba la estructura esencial en que reposa la poesía de muchos antecesores. Para ciertos impresionistas, como José María Eguren entre nosotros, era preciso, antes de poetizar, hacer una selección previa entre elementos estéticos y no estéticos, entre objetos bellos y no bellos. Correspondía así al poeta verdadero esa suprema capacidad de aprovechar lo bello y desechar todo lo que no lo fuera. Sólo lo primero era digno para servir de ingrediente en la creación literaria. Se cuenta de Eguren la expresiva anécdota de "botón", objeto de desafección y palabra excluida de su léxico por las sutiles asociaciones apoéticas e impoéticas sobrevinientes.

De Vallejo fluye otra concepción: todo elemento, todo objeto es susceptible de contener belleza, aún los más repugnantes y viles. Corresponde al poeta acoger tanto lo bello espontáneo y consagrado como el extraer belleza de aquello que aparentemente no tiene ese carácter. Su poesía se nutre de la belleza esencial de ambos grupos de elementos u objetos, y al igual aprovechar los elementos considerados como estéticos que los estimados "no bellos".

Esta poesía esencial que no entiende de belleza en las palabras ni de búsquedas y selecciones esteticistas, sino que se nutre de profunda vitalidad dignificadora de toda palabra o imagen, sin escogitamiento alguno, significa un aporte de originalidad indiscutible.

#### *Afirmación mestiza.*

Dice Jean Cassou, con gran acierto, en el ensayo crítico que se inserta en la edición de *Poemas humanos*: "La poesía de Vallejo está hecha de asociaciones insólitas y mezclas de vocablos mecánicos o agrestes, metálicos o minerales, en todo caso no pulidos por el uso poético. De ahí su aspecto exasperado, como si el poeta intentara producir emoción con instrumentos inadecuados a ese fin, que cogiera al azar y luego arrojara con furor. Es una poesía heteróclita y frenética, con repentinas suavidades en las que se transparenta toda la adorable melancolía del alma india. Ah! ese acento americano, tan cautivante y susurrante. ¡Gracias a sus infinitas variedades, la lengua castellana que ya en la península posee, como todas las lenguas europeas, una rica gama de entonaciones, excede aún sus posibilidades y puede ser cantada con ritmos y matices de una multiplicidad inagotable!"

En Vallejo, su verdad humana, el alto aliento vital que campea en toda su obra, deriva de esa sincera compenetración con su ser, mezcla y fusión de indio

y de español. La altura lírica de su poesía lo hace superar su propio credo social cuando escribe en poesía. Nada tan lejos de ella que la "propaganda", aún cuando quiere escribir alusivamente a lo social. Muerto el hombre, desaparecido el ser humano susceptible de volcarse en la pasión de grupo o de ideología, nos queda el artista y la obra palpitante de emoción humana. El signo no ha de ser ya óbice para regatearle méritos al poeta, tanto más cuanto que Vallejo vió en la beligerancia política, no el sectarismo banderizante, sino la emoción humana y la actitud vitalista que toda acción social entraña. Será ya vano intento que unos grupos u otros se disputen a Vallejo para enrostrarlo en sus filas; como también parece ingenuo debatir sobre si el fondo esencial de la poesía de Vallejo era indio o español. Si algún escritor del país pudo haberse ufano de acusar mayor peruandad, ese pudo ser precisamente Vallejo. Era peruanidad sin cartel y sin prejuicio, marginal a las banderías de indigenistas o de españolizantes, de andinistas o de limeñistas, muy auténtica y muy neta por ser mestiza. Precisamente por esa condición de mestizo, acomoda y satisface a los más contrapuestos criterios: alguien lo siente español de verdad; alguien más, indio en la raíz. Pero lo evidente y lo innegable, es su "acento americano", tan cabal, tan digno, tan hondo, tan rotundamente original y afirmativo.

*Poemas humanos* es un libro que ratifica la índole de nuestra entraña nacional y que enriquece considerablemente la bibliografía literaria de América. Completada así la publicación de la obra poética hasta ahora inédita, puede ya surgir el juicio definitivo que merece la poesía de Vallejo. Ojalá cupiera igual suerte a su producción dramática, que es nutrida y que ha surgido en los mejores años del autor, en los de la madurez y en los de la plenitud creacionista.

Estuardo NUNEZ.

#### EN TORNO AL "ULISES" DE JOYCE

Cuando James Joyce hizo salir al mundo literario su "Ulises", no se imaginó tal vez, el revuelo enorme que había de causar. Publicado en 1922, después de siete años de elaboración, "Ulises" pasó a ser pronto campo de grandes discusiones, motivo de duros ataques e igualmente objeto de repetidas alabanzas y reiterados elogios. Si bien el valor artístico de la obra se discute todavía con la misma fuerza con que los admiradores de Joyce proclaman su magnificencia, por las mismas controversias a que ha dado lugar, no puede negarse su importancia en el proceso histórico literario, especialmente dentro del marco de la expresión formal del pensamiento.

Los partidarios del singularmente famoso escritor irlandés se han encargado de llevar al "Ulises" a planos elevadísimos, afirmando que es la mejor novela inglesa que se ha publicado en los últimos cuarenta años. Pero esta opinión, que quizá pueda ser perfectamente válida en el futuro, peca en nuestros días de exageración. Es preciso remarcar, en primer término, que la superioridad que se le atribuye no ha sido concedida por aprobación universal, ni aún por la mayoría de los lectores de habla inglesa, desde que la prohibición de la venta del libro en Inglaterra y los Estados Unidos ha negado al público lector el derecho de juzgar por sí mismo los méritos o los defectos de la obra. Su excelencia ha

sido, pues, proclamada únicamente en el reducido campo de la crítica y dentro de él, por quienes tienen totalmente, o hasta cierto punto, el mismo modo de ver que el autor.

Lo que no es posible afirmar todavía, en una palabra, es que el valor de "Ulises" merezca el asentimiento universal de la actual generación y, con mayor razón, es también imposible por consiguiente, saber si la obra de Joyce ha de pasar a las filas de las creaciones literarias inmortales. Puede ser que la crítica adversa de hoy se rinda en el futuro ante una aclamación favorable unánime. De Quincey se lamentaba de que en el año 1803 los poemas de Wordsworth no fuesen juzgados dignos de aceptación aún por gentes de amplia cultura y reconocidos méritos. Mas puede también suceder lo contrario. John Middleton Murry ha comprendido la situación y en su calidad de sincero admirador de Joyce ha dicho, sin tratar de afirmar su falso asentimiento general de la generación presente hacia el "Ulises"; "Hablémoslo claro, para que podamos compartir de su gloria o de su repudio dentro de cien años".

A nosotros nos toca examinar la obra tal como se presenta a nuestros ojos, asombrados ya desde el primer momento al encontrarse con un volumen de 790 páginas cuyo contenido se desarrolla en un solo día. La acción se desenvuelve en Dublín, pero más que en el campo de las relaciones interhumanas, nos movemos en un extraño mundo de pensamientos, porque la mayor parte del libro consiste precisamente en las elaboraciones mentales de ciertos personajes. Ellas constituyen el ambiente invisible, el fondo sobre el que se dan las expresiones verbales y los actos de dichos personajes. El área psicológica es tan grande y las formas de pensamiento se suceden a veces tan rápidamente que el lector se siente zambullido en una espiral de abrumadora fantasmagoría.

Es conocidísimo el experimento psicológico en la reacción de los individuos ante una palabra determinada. Ciertas reacciones llegan a ser sorprendentes, hasta desconcertantes y dependen, por supuesto, de la vida y el ambiente en que se ha desarrollado el sujeto de la experimentación, en quien una palabra puede despertar ideas totalmente incomprensibles para otra persona cuya historia y ambiente han sido distintos. Por este detalle, tan sólo, podemos ya darnos cuenta de la dificultad que encierra leer todo un libro de 790 páginas basado especialmente en tal asociación de ideas o "monólogo interior" como se llama a la forma que le confiere Joyce, y el cuál está escrito, en repetidas ocasiones, sin ninguna puntuación. En su magnífico estudio del "Ulises", C. G. Jung confiesa que la primera vez que lo leyó se quedó profundamente dormido en su comienzo, que sólo a fuerza de vencer las dificultades que el propio libro opondrá, pudo apreciar su valor. "Me aburre —dice— hasta arrancarme lágrimas", pero le reconoce, sin embargo, grandes méritos que rebasan la esfera de lo simplemente literario.

La dificultad adquiere caracteres gigantescos cuando se trata de la traducción. Decía Lafcadio Hearn, en un campo más sencillo como es el teatro de Molière: "Preferible es no leer a Molière que leerlo traducido a otro idioma". ¿Qué podría decirse de Joyce, a quien los mismos ingleses encuentran difícil de comprender en ciertas obras y completamente incomprensible en otras? Huelga decir que palabras que sugieren ciertas ideas en las gentes de habla inglesa, para las de otro idioma representarán cosas distintas al ser traducidas. Y aun dentro de la misma versión inglesa, quien no posee un minucioso y profundo conocimiento del lenguaje —tanto en su forma más elevada como en sus más vulgares

expresiones— no puede ser capaz de seguir la asociación de ideas ni siquiera en doce páginas. De ahí que sea casi imposible una crítica completa y perfectamente analítica de la obra de Joyce.

A pesar de todo uno espera, sin embargo, hallar en un autor una mayor o menor uniformidad de expresión, un cierto uso de palabras, un ritmo, que unidos formen su estilo, viniendo éste a ser la elegancia externa que se confiere a la elaboración interior de la mente. La oscuridad no es un fenómeno nuevo en la literatura y sólo el lector mediocre la cree producto de los escritores de vanguardia. En Inglaterra misma, John Donne, fuera de otros poetas metafísicos del siglo XVII, revistió sus ideas de formas muy oscuras y difíciles. Pero, a pesar de ello, esas formas le eran propias y le distinguían. Más en "Ulises" no existe una expresión formal determinada y esto se debe a que el autor nos da los procesos mentales de sus personajes en los términos que convienen a la vida y a la educación que se supone ellos han tenido. Joyce usa las palabras que podría esperarse fueran usadas por los personajes a quienes da vida en su libro. Pero va aún más lejos. Deliberadamente, cambia de estilos y a veces sin motivo para ello. En una parte incluye, por ejemplo, una conversación que sostiene varios estudiantes de medicina y nos la presenta en párrafos escritos cada uno en forma distinta, desde la más antigua expresión anglo-sajona hasta la de nuestros días. Esto revela, sin duda el íntimo conocimiento que Joyce tiene del lenguaje pero no podríamos decir que aporta algo, siquiera, a la claridad que requeriría la novela para alcanzar el asentimiento universal.

Demos ahora un breve vistazo a los personajes de la obra. En las primeras partes del libro nos es presentado uno de los principales: Stephen Dédalus, joven empobrecido y profesor de escuela, condiciones que van generalmente de la mano, quien tiene también algo de poeta y posee sus teorías sobre Shakespeare, todo lo cual explica su miseria. Dédalus es el protagonista de "Portrait of the Artist as a Young Man" (El Artista Adolescente) y en aquel libro encarna la personalidad completa del propio Joyce. En "Ulises" pasa, como personaje, a segundo plano, pero simbolizando siempre parte del espíritu del autor, desdoblado esta vez para revelarse también en el protagonista central, Leopoldo Bloom. Es interesante seguir la evolución del joven Dédalus porque representa el desenvolvimiento amigable de Joyce, sometido siempre a golpes fuertes y de decisiva resonancia espiritual, por cuanto la sensibilidad del artista es delicadísima. Mientras que en Bloom se observa el aspecto mundano y superficial del hombre, en Dédalus se repliega el sufrido espiritualismo de Joyce, quien fué iniciado desde pequeño en terribles luchas sentimentales. Al protagonista de "Portrait of The Artist as a Young Man" le sucede lo peor que puede acontecerle a un artista: ser educado en un colegio jesuita. En su desarrollo la personalidad artística se va plasmando siempre a modo de reacciones ante circunstancias contrarias y desfavorables, planteadas por el sistema educativo y por el medio ambiente. En "Ulises", el Hamlet de nuestro siglo, como se ha llamado a Dédalus, está retratado internamente en sus constantes contradicciones y exteriormente en su contraste con Bloom. Este es un judío que se revela al lector como un individuo apegado a sutiles observaciones, bastante bien informado sobre asuntos sin mayor trascendencia y que trabaja como agente de publicidad para un periódico de Dublín. En el ejercicio de su cargo se pone en contacto con muchas personas a quienes trata de analizar, añadiendo las opiniones que ellas emiten a su almacén particular de informaciones. Su locuacidad y su tono pseudo-científico



son irritantes. La novela lo muestra, con profusión de detalles en sus más diversas actitudes, pues como dice Karl Radek en su crítica al autor de "Ulises", "Joyce persigue a sus personajes, sin cansancio hasta en el baño, la taberna y el prostíbulo". En Bloom, como en tantos hombres pobres de espíritu, anida una característica curiosidad de vieja de villorio, diferenciándose de ésta tan sólo en que Bloom llega hasta a pasearse a sus anchas por el vasto campo de la inmoralidad con el único objeto de conocerlo, mientras que la vieja de villorio, inmoral en el pensamiento y moral por ser vieja, tiene que limitarse, mal que le pese, a conocer la inmoralidad de acción del vecino.

Pero Bloom nunca deja de ser un hombre mediocre cuya mente nada posee, en verdad, de interés o trascendencia, más cuyas elaboraciones mentales durante las dieciocho horas de acción del libro, minuciosamente hechas, determinan precisamente que podamos considerar al "Ulises" como la epopeya psicológica cotidiana de un hombre sin importancia. En este sentido Joyce prueba prácticamente aquellas palabras de Ortega y Gasset: "La esencia de lo novelesco —adviértase que me refiero tan sólo a la novela moderna— no está en lo que pasa, sino precisamente en lo que no es "pasar algo", en el puro vivir, en el ser y estar de los personajes" (La Deshumanización del Arte). Dice también el pensador español: "La vida es precisamente cotidiana. No es más allá de ella donde la novela rinde su gracia específica, sino más acá, en la maravilla de la hora simple y sin leyenda". La novela de Joyce es, pues, por esencia, la de cualquier hombre en un día cualquiera. Y es aquí donde Joyce es grande, esculpiendo en palabras la estatua de Leopoldo Bloom, visto desde todos los ángulos posibles, tomando en cuenta todas sus proyecciones, observando concienzudamente todos los cambios de su sombra al moverse de la luz de sus apreciaciones. Bloom en la obra, es, como lo definiera Frank Budgen, "el individuo social vestido y con corbata y es a la vez el individuo desnudo bajo las ropas". Y en esta odisea metropolitana, el radio de acción del Ulises moderno, hecha en Bloom tipo standard, son las calles de Dublín. Al final de su itinerario, su casa —la Itaca anhelada en los instantes de aburrimiento y olvidada en los momentos de los placeres comprados— espera a Bloom, con los brazos de su mujer abiertos aunque ya ella, más moderna que la Penélope de Homero, los ha extendido varias veces para abrazar a sus pretendientes durante la ausencia del marido.

Ya nos hemos referido, en algunos aspectos, a la forma como se nos presenta "Ulises". La técnica usada en ciertas escenas es a veces desconcertante y como dijimos anteriormente, variadísima. Cuando Bloom conversa con unos individuos en las oficinas de la empresa periodística para la cual trabaja, Joyce escribe de modo que el lector cree de pronto estar leyendo un periódico. Una discusión sobre la política y la vida irlandesa, la inserta el autor en el más elevado y difícil inglés. Vimos, párrafos atrás, el ejemplo de aquella conversación que transcurre en toda clase de estilos de prosa inglesa. El objeto de ello está más allá de la posibilidad de su descubrimiento. La charla en sí carece de todo interés y nada gana con el raro molde en que ha sido vertida. Si algún sentido tiene, pronto lo perdemos en nuestros desesperados esfuerzos por no ahogarnos en esos remolinos de formas anglosajonas y de inglés medioeval. Y el desconcierto llega a su máximo cuando nos encontramos con páginas enteras llenas de series de nombres propios desconocidos, de los cuales nunca tuvimos la menor referencia y cuya inclusión en el libro, si bien puede tener explicación psicológica en el autor, es para nosotros completamente indescifrable. Se llega hasta suponer que

tales extravagancias son quizás páginas dedicadas a Freud o Adler, porque sólo podrían ser apreciadas desde la posición psicoanalítica. En un capítulo que le valió a Joyce ser comparado con Goethe (1), todos los personajes del libro aparecen y desaparecen como en un sueño y mientras están presentes sufren las más extrañas transformaciones. Así, uno de ellos, vestido normalmente, en cuanto se hace referencia a la Edad Media, se convierte en un caballero con refulgente armadura. Continúa con ese pesado disfraz hasta que otra referencia de lugar lo somete a una nueva y violenta metamorfosis. De este modo el caballero medieval puede fácilmente trocar su armadura por una toga o un vestido de hawaiana. Para seguir la conversación de los personajes en este desfile carnavalesco se necesita conocer a fondo las formas más obscenas de expresión que la mente humana pueda concebir y es posible por eso que el lector no entienda muchos trozos, no tanto por ingenuidad cuanto por ignorancia.

No es nuestro objeto en esta explicación sobre la lectura de "Ulises", hacer un análisis de sus dieciocho capítulos, porque esa labor sería materia de un artículo más extenso. Pero por lo que hemos visto ya, nos podemos dar una idea del polimorfismo de la obra, de la absoluta disolución de las relaciones lógicas entre los hechos, lo que permite leer el libro comenzando por la última página sin que se pierda nada. Es una novela que, como dice C. G. Jung, podría tener en vez de setecientos noventa, más de mil o más de cien mil páginas, sin que se alterase sustancialmente.

Lo único que podemos hallar de continuidad en "Ulises" es el carácter musical que le confiere Joyce, a veces conscientemente (2). Hay un capítulo en el cual el aspecto musical de la obra alcanza su máxima expresión. Lo primero que leemos son líneas colocadas a manera de versos pero sin ninguna relación entre ellas, siendo también imposible hallar el sentido de cada línea aislada. El desconcierto es total. Pero en cuanto leemos los párrafos que siguen a esa introducción, nos vamos explicando tan extrañas líneas porque en el transcurso del capítulo se van desarrollando los temas aislados que contenían las líneas mencionadas. Es simple y llanamente una obertura, exactamente igual a las de Wagner y con el empleo consiguiente del leit-motiv wagneriano. Pero Joyce no logra mayor éxito en su intento. Y la razón es ésta: si nosotros escuchamos una obertura de Wagner, podemos apreciarla sin necesidad de oír después el desenvolvimiento de los temas en el transcurso de la ópera. Es decir, los temas musicales de la obertura tienen valor propio y ésta puede ser escuchada aisladamente, mientras que no sucede lo mismo con la composición de Joyce. Si leemos la obertura literaria del capítulo a que nos referimos no encontramos el sentido de ninguna línea, no podemos apreciar el valor de la obertura sino una vez que la hemos relacionado con el todo del capítulo, porque carece absolutamente de vida propia.

Un carácter al que debemos referirnos también es la deformación de las palabras, que toma muy diversos aspectos y que trataremos de sintetizar en los que van a continuación. Cuando la deformación no tiene objeto, constituye el

---

(1).—J. Middleton Murry compara esta parte del "Ulises" con las "Noches de Walpurgis". Varios otros críticos están de acuerdo con la relación establecida y su autor original dice que es en esas páginas donde Joyce demuestra un genio comparable al de Goethe o Dostoiewski.

(2).—En su obra posterior "Finnegans Wake" la musicalidad es lo único que puede apreciarse. No puede encontrarse ningún fondo y sólo un cierto ritmo se percibe en la lectura.

elemento de juego de Joyce. Así, el nombre de Bloom lo escribe a veces Bloo, o lo alarga en Bloowhom y por contaminación con otras palabras hay ocasiones en que adquiere formas aún más caprichosas: Blowho, Bloowhose, Bloohimwhom. Por asociación con la pronunciación alemana pasa a llamar a su personaje Blumenduft y llega hasta a darle una especie de traducción española: Don Poldo de la Flora, para luego aplicarle el cariñoso nombre de Poldy y así sucesivamente. Juega, también, en el tan citado pasaje: "Simbad el Marino y Timbad el Tarino, y Yimbad el Yarino y Wimbad el Wharino y Nimbad el Narino y Fimbad el Farino y Bimbad el Barino, etc., etc." (1).

También se da en Joyce lo que en León-Paul Fargue llamó Valery "caricatura fonética", que consiste en deformar las palabras para hacer resaltar una característica de cierta persona. Por eso, en vez de Lord Tennyson, escribe Joyce, "Lawn" Tennyson, remarcando un elemento esencial de la poesía de dicho escritor. Por último, el autor llega hasta a inventar nuevas formas a las palabras comunes, con el objeto de ayudar a la musicalidad de ciertos párrafos.

La vastísima cultura de Joyce, volcada íntegramente a lo largo de las páginas de su libro, coopera con los factores ya mencionados a determinar el carácter limitativo de "Ulises", propia y esencial negación de la obra misma al asentimiento universal. Multitud de figuras a través de los capítulos no se dejan ver sino por ojos que han leído muchísimo y recordado aún más. Esta riqueza de imágenes confiere a la metáfora ropajes eruditos que muchas veces no pueden ser apreciados por el lector ordinario. Por ejemplo, cuando Stephen Dédalus al bajar una escalera pasa la mano por la baranda, piensa:

"The curving balustrade: smooth gliding Mincious".  
(Curva balaustrada: suave y deslizante Mincious).

Sólo puede uno darse cuenta del significado de esta asociación si recuerda haber leído en Milton el nombre de un río Minciuos al que el poeta calificó en esos términos.

Pasemos ahora a ubicar al "Ulises" de James Joyce y a su mismo autor dentro del marco de la literatura universal y particularmente dentro del índice de las producciones literarias inglesas. De todas las tendencias que mueven en la actualidad a la literatura inglesa, las más importantes son aquellas que reciben el impulso de los tres estímulos siguientes: la política, la sicología y la invención científica. Posiblemente sea hoy la política la actividad que más influencia ejerza en la creación artística. Los escritores ingleses se interesan en ella como no lo habían hecho nunca desde la revolución francesa. Opinan que también los poetas pueden ayudar a la revolución social. Creen que ésta no es un trabajo de políticos únicamente. Por eso, los jóvenes escritores tienden, consciente o inconscientemente, al movimiento de las masas, fenómeno que se realiza hoy también en los países totalitarios. En Inglaterra resalta principalmente el fla-

---

(1).—En su obra "Work in Progress" Joyce continúa en la práctica de esta deformación de las palabras aportando el factor de la sugerencia. Dice por ejemplo: SOMEWHIT en vez de SOMEWHAT porque la primera forma, con la vocal débil, indica "algo menos" que la segunda. Escribe también la palabra "voice" en la siguiente forma: VOISE, asociando así el vocablo a la sensación de ruido que trata de sugerir y a la que se lleva por el inmediato recuerdo de la forma ortográfica de "ruido" en inglés: NOISE.

mante poeta Stephen Spender, que propaga "el movimiento de la poesía hacia la actividad que más preocupa al hombre: la política". A esta revolución literaria se entrega muy especialmente los jóvenes artistas, antes que para lograr verdaderos valores estéticos, para dar rienda suelta a su natural fogosidad y violencia espiritual, propias ambas de la juventud y mayormente acentuadas, con razón, en estos tiempos de inquietud bélica.

Pero ante la deplorable alianza del arte y la política se yergue, igualmente altivo, un movimiento literario que incursiona en los campos del subconsciente, movimiento al que dió libre paso Sigmund Freud. Algunos escritores empezaron a sentir la fractura de la sociedad y se replegaron en el último fuerte de la existencia: ellos mismos. Su literatura se hizo más introspectiva y concernía ya a los conflictos internos de su propia mente más que a los conflictos entre distintos individuos. Surgieron así Proust y Kafka, uniéndose a su arte la poesía de Reinier Maria Rilke. Y en Gran Bretaña aparecieron Elliot y James Joyce. Hay quienes ven en Freud al campeón del liberalismo y ciertos escritores, como Day Lewis, llegan hasta afirmar que Freud ha dado las bases para una nueva ética y quizá para una nueva religión. Joyce es uno de los principales heraldos de esta literatura psicológica y su obra tiene especial importancia como factor de un movimiento en la historia del pensamiento humano. Aquí entramos en el problema del arte y el tiempo.

Es esencial en una obra de arte la doble peculiaridad de estar a la vez en el tiempo y fuera de él. Por un lado, forma parte de la corriente histórica, es un fruto de la evolución, interesando por consiguiente sus relaciones con las obras precedentes y el propio desenvolvimiento de su genio. Pero, por otro lado, si es una genuina creación artística debe tener la cualidad de la "intemporalidad", por la cual puede producir la emoción estética sin referencia a su posición en el tiempo. Por eso, tratando de asumir una actitud imparcial, diremos que es posible que el carácter de intemporalidad en "Ulises" sea encontrado por generaciones venideras pero que en la actualidad no podemos, al apreciar la obra, separarla del movimiento que representa y al que da impulso en la historia de la literatura, tal vez porque nosotros estemos siendo arrastrados también por la ráfaga de la psicología. Los años dirán si se podrá apreciar a Joyce sin relacionarlo con la tendencia y el momento que encarna, como apreciamos hoy a Shakespeare.

En los últimos tiempos, muchos han sido los esfuerzos por expresar lo subconsciente en las obras de arte. Fuera de la literatura, el movimiento más importante en ese sentido se ha dado en la pintura. Durante la post-guerra, pero antes de la depresión, los cafés de París se vieron saturados de posibles escritores con un gran temperamento artístico pero con muy poco talento. Vino, drogas, sexualismo, en sus manifestaciones más psicopatológicas eran quizás hasta las únicas ocupaciones de este heterogéneo grupo. La presencia de pintores como Picasso y escritores como Gide y de cerebros poéticos como Cocteau, atrajo a jóvenes extranjeros haciéndose la atmósfera cada día más febril. Repentinamente, como un producto contra esta bohemia y como una reacción contra ella, apareció el surrealismo. La explotación de lo subconsciente era la técnica que se recomendaba. Surgieron del lienzo Chirico, Masson, Miró y luego Salvador Dalí, mientras que el calendario de la literatura dejaba ver los nombres de Breton, Eluard, Aragón, tras las hojas de autores precedentes ya desglosadas. Una nueva mitología nació del sueño y del subconsciente.

Y de pronto se escucharon en el mundo las trompetas de la revolución inglesa. La revolución de la palabra. Desde revistas de vanguardia que dejaban sus páginas clavadas en los ojos del público atónito, se lanzó con fuerza pocas veces alcanzada, el grito que abría paso a lo que los rebeldes llamaban "libertad literaria del escritor inglés". En la revista "Transition" se publica una vigorosa proclama revolucionaria que dice entre otras cosas: "La imaginación en busca de un mundo fabuloso es autónoma e ilimitada". Blake había dicho: "La Prudencia es una vieja fea pero rica a quien corteja la Incapacidad". Y ésto lo repiten los presuntos libertadores del arte literario británico, añadiendo: "El tiempo es una tiranía que va a ser abolida", y difundiendo los derechos del escritor quien —afirmaron— podía libremente "desintegrar el significado primordial de las palabras impuesto por textos y diccionarios".

Eugenio Jolas es uno de los más decididos partidarios del nuevo movimiento. "Las palabras —dice— tienen una realidad que el diccionario no conoce. La etimología se ha hecho para los arqueólogos de las letras. Nosotros exigimos la etimología de la aproximación y de la percepción". El mismo Jolas justifica la revolución de las palabras por su fundamento natural, en estos términos: "La poderosa tendencia de los niños a crear palabras propias es un impulso embrionario que el poeta duplica. Es un hecho científico —y nuestra observación puede comprobarlo— que nosotros formamos, en sueños, extrañas y exóticas palabras que muchas veces no tienen ninguna relación con las que usamos despiertos. No podemos dudar de que existe un instinto profundamente arraigado en la humanidad a modificar el lenguaje. El poeta, al deformar las palabras tradicionales y al crear nuevas combinaciones fonéticas, no hace más que seguir una ley orgánica de la sicología lingüística".

Los revolucionarios encuentran en James Joyce el exponente más valioso de sus ideas. Ellos se encargan de hacer famoso su nombre en vista de que las obras mismas no podían lograrlo, pues casi no eran leídas. Se había proclamado que "la novela del futuro desconocería las leyes impuestas por críticos y profesores de literatura y que expresaría la mágica realidad en un lenguaje sometido al proceso evolutivo pero libre de la educación". Y Joyce era el hombre que había llevado a cabo esos planes. Desde entonces el autor de "Ulises" se convirtió en un semidios de los transformadores del lenguaje. Sus obras siguieron el curso fatal de ese movimiento que abría todas las compuertas del subconsciente, sorprendiendo a algunos, atrayendo a otros y horrorizando a los puritanos, quienes combatieron con ahínco el atrevimiento de aquel irlandés que había ido a colocarse entre los nombres de Bernard Shaw y Yeats, más que por sus verdaderos méritos por el escándalo y por su concordancia con la moda, en la que los conservadores ven el asesino de todo lo bello y de todo lo bueno.

Al género al que James Joyce dió tan decisivo impulso se adhirieron día a día numerosos simpatizantes. Su influencia ha sido enorme en muchísimos autores y Luis A. Sánchez está en lo cierto al mencionar entre los escritores peruanos que lo siguen "con voluntad o sin ella", a Martín Adán, a Xavier Abril y especialmente a Westphalen, aunque ninguno de los nuestros se ha dejado influir, en realidad, tan hondamente como Pablo de Rokha. "Suramérica" podría tomarse como una versión castellana de algunas de las últimas creaciones de James Joyce, de "Finnegans Wake" por ejemplo, ya que no corresponde globalmente al propio "Ulises".

Por otra parte, cuenta Joyce con numerosos opositores. Si bien tiene a su

favor los magníficos estudios que de su discutido libro han hecho Stuart Gilbert, Valéry-Larbaud, Charles Duff, Havelock Ellis, Antonio Marichalar, T. S. Elliot, etc., existe entre otros comentaristas y críticos un profundo sentimiento de decidida aversión por su arte. Karl Radek en el Congreso de Escritores Soviéticos (1934) se refirió al "Ulises" expresándose en estos términos: "¿Cuál es la base de Joyce? Es la convicción de que no hay nada grande en la vida. Ni grandes acontecimientos, ni grandes pueblos, ni grandes ideas. Su obra es un montón de estiércol en el que se arrastran gusanos que la cámara cinematográfica de Joyce capta a través de una lente microscópica".

Tal vez si después de leer el bosquejo que hemos hecho de la forma en que se nos presenta "Ulises" es natural que nos sintamos inclinados a creer que la obra de Joyce es una extravagancia espectacular. Pero un análisis profundo del fondo, de la idea esencial de la obra, nos ha de llevar como a Jung a explicar la exasperación que nos produce su lectura, el cansancio de los párrafos fatigosos, el no tener objeto de algunas técnicas usadas y la repulsión con que respondemos a ciertos pasajes como realización, precisamente, del objetivo general de "Ulises". Porque James Joyce ha reflejado en su libro el estado actual del espíritu humano y todo lo que podemos sentir frente a "Ulises" podemos sentirlo frente al mundo. Imposible tachar de pornográfico a Joyce. Nos muestra lo malo y lo despreciable para que nos sintamos obligados a verlo, ya que siempre tratamos de esquivarlo con nuestra vista aunque no con nuestros actos. La posición de Joyce representa una decidida actitud de combate, indiscutiblemente iconoclasta. Pero en su calidad de artista no sólo ha hecho una exhibición intelectual del alma humana del siglo XX, sino que se ha volcado todo él, inteligencia, sentimiento y deseo, en una obra que está dirigida a destruir por completo —al decir de Jung— lo que de por sí se encuentra ya tambaleante. La disolución total a la que ha arribado Joyce, nacida en la disgregación espiritual de Stephen Dedalus, continuada con más fuerza en "Ulises" (y a través de obras como "Work in Progress") y lograda en forma absoluta con "Finnegans Wake", un libro en el que ni el título tiene razón de ser, no es más que un último esfuerzo para lograr el fin de una era literaria, esfuerzo que, como piensa T. S. Elliot, abre a la vez una nueva época en la literatura.

No cabe aquí extendernos en este punto fundamental de la obra de Joyce. El valor histórico, circunstancial de "Ulises" en el arte literario es indiscutible. Es mucho más que una novela. Si será o no una obra de arte de valor estético inmortal, es cuestión que habrá de decidirla el tiempo.

Rodolfo LEDGARD.

# NOTAS

*EL INDIO EN LA POESIA DE AMERICA ESPAÑOLA.* — Aída Cometta Manzoni. — Buenos Aires, 1939.

Reconociendo y comprobando la importancia que en América tiene el problema del indio, Aída Cometta Manzoni ha realizado un concienzudo estudio de su presencia en la poesía.

Como sus valores positivos, destacamos: la esforzada labor de investigación que ampara y sustenta los diversos capítulos; la integral visión de la influencia que la imagen india ha ejercido en el desarrollo de la poesía americana; la exposición clara y metódica. Y, sobre todo, cierta disciplina humanística a través de la cual va descubriendo la calidad humana del indio en las múltiples versiones de que ha sido objeto su vida.

Pero hallamos que al estudio de Aída Cometta Manzoni sobre "El indio en la poesía de América Española" le falta la esencia plástica de la personalidad. Porque se limita a glosar trabajos ajenos, escrutar en composiciones poéticas, recoger datos, reseñar opiniones. Y, mediante estos recursos, atomiza los elementos que integran la definición del indio, sin anunciar su síntesis. Las ideas propias se hallan ahogadas bajo el mar que la autora formó con las ajenas.

Para corroborar este aserto, examinemos las bases en que sustenta la diferenciación de la literatura indianista y la literatura indigenista. Siguiendo a Moisés Sáenz, dice: "La primera se ocupa del indio en forma superficial, sin compenetrarse de su problema, sin estudiar su psicología, sin confundirse en su idiosincracia. La literatura indigenista, en cambio, trata de llegar a la realidad del indio y ponerse en contacto con él. Habla de sus luchas, de su miseria, de su dolor; expone su situación angustiosa; defiende sus derechos; clama por su redención". Pero es evidente que los términos "indianista" e "indigenista" se hallan equivocadamente empleados: porque "indígenas" somos todos, en nuestros respectivos países e "indigenista" es, propiamente, la literatura que se inspira en los aspectos particulares que la vida ofrece en un país determinado; y, si es cierto que los indios no constituyen el único núcleo de población originaria en los países americanos, pues a su lado estamos los cholos y otros mestizos, los negros y los descendientes de emigrados europeos, se deduce que la literatura indigenista podrá ser indianista si se ocupa de los indios, negrista si se refiere a los negros, etc. Por lo tanto, más exacto sería afirmar que la literatura indianista y la literatura indigenista mantienen una relación semejante a la que existe entre la parte y el todo.

Igual fidelidad a las opiniones ajenas se observa en la enunciación de los periodos que Aída Cometta Manzoni distingue en el desarrollo histórico de la literatura americana. Siguiendo a Víctor Raúl Haya de la Torre, cree que el periodo inicial puede calificarse como hispanoamericano; el periodo nacido con la época republicana como latinoamericano, y como indoamericano el periodo actual. También halla acertado admitir, con José Carlos Mariátegui, que la literatura americana atraviesa por tres periodos, a saber: colonial, cosmopolita y nacional. Se esfuerza por armonizar tan diferentes opiniones y establece: 1º, un periodo hispanoamericano o colonial; 2º, un periodo latinoamericano o cosmopolita; y 3º, un periodo indoamericano o nacional. Pero esta postura ecléctica no es justa. Porque el dictado de hispanoamericano excluye al Brasil, y conviene aún a las primeras décadas de la época republicana; al hablar de un periodo literario latinoamericano se incluye la literatura del Brasil, y aun la influencia ejercida por la cultura francesa en el desarrollo espiritual de América; y, en cuanto al indoamericanismo, es un término muy limitado y excluyente, pues no atiende sino a la participación que los indios tienen en la vida de América. Mejor es la denominación aceptada por José Carlos Mariátegui: porque supone la prolongación del periodo colonial hasta un momento posterior a la supresión de la dependencia política; porque identifica el periodo cosmopolita como una época en la cual se abre a todas las influencias el espíritu de América; y porque el periodo nacional coincide con la identificación entre el individuo y el suelo en que vive, con la afirmación de la idiosincrasia nacional.

En cambio, acierta cuando estima que, al volver sus miradas hacia el indio, los escritores anuncian el proceso de formación de una conciencia nacional. Pero, por ser esta una opinión de la autora, no la define con exactitud y apenas la apunta.

De todas maneras, convenimos en reconocer que es muy meritorio el esfuerzo realizado por Aída Cometta Manzoni al elaborar su estudio sobre "El indio en la poesía de América Española". En muchos de sus aspectos, tiene grandes vinculaciones con el sugestivo trabajo de Concha Meléndez, sobre la novela indianista. Es una excelente guía para asenderear esa intrincada selva que es la literatura americana, y para ver la importancia que en su desarrollo ha tenido la visión del indio.

A. T.

*COPLAS DE LA SOLEDAD.* — Zulma Núñez. (Apuntes de: Laverdet). — Ed. Viau. — Buenos Aires.

Alegra constatar que el espíritu ágil de Zulma Núñez, haya podido alojarse inquieto y feliz en este volumen de "Coplas de la Soledad". La autora es una mujer delicada y fina periodista que allá por el año 1932 lanzara en su tierra una revista fuerte y rebelde: "América Nueva" donde muchas plumas jóvenes del Perú acompañaron a la intelectual uruguaya.

Zulma Núñez al publicar este bello libro de coplas, reafirma ese buen gusto que supiéramos robarle en las charlas de su lindo rincón de Buenos Aires, donde hoy reside; su delicado abolengo poético ajeno a repetir conocidísimas y rutinarias estrofas ha preferido llevar su verso a ese cauce de musicalidad y gracia popular que es la copla y que tan bien conviene a nuestro tiempo; ga-



nando igualmente Zulma Núñez el salirse de la monotonía formal que tanto aqueja a la poesía femenina sudamericana.

Con las ventajas señaladas el lector gustará de esa dulce tristeza, de esa liviana melodía de la copla que es mitad reclamo, mitad desdén:

“así que llegabas tarde  
yo nunca te lo decía . . .  
pero ahora que no vienes  
temo a lo que no temía”.

Sabrosa con los añejos sabores del “cante” español, esa inaprehensible aroma viene sutil y alegre en los versos:

“nuestro amor tiene esa copla  
que no se puede cantar  
es carne viva en la carne  
y es alma en la soledá...”

y adornando su sensibilidad exquisita y femenina Zulma Núñez nos susurra esta mas dulce aún:

“Mi niño tendrá tus ojos  
yo le daré mi caudal  
Mi niño tendrá tus manos  
yo le daré que sembrar...”

Cerremos este libro, con un suave hálito de alegría en la boca, y con su eco añoremos la finura y la gracia popular que ha sabido la Núñez, infundir, conservar y generar en ellos.

J. A. H.

---

*RAINER MARIA RILKE (El Poeta y el Hombre). — Alberto Wagner de Reyna. — Lima, 1939. (Separata de la Revista de la Universidad Católica del Perú).*

En diseño lleno de armónica melodía biográfica, el doctor Alberto Wagner de Reyna, uno de los mas calificados y jóvenes valores de nuestra vanguardia de derecha, acaba de aparejar en un pequeño volumen un artículo suyo sobre la personalidad del poeta Rainer María Rilke.

No creo menester hacer aquí resaltar, la rectilínea personalidad del autor de este folleto en los campos de la filosofía donde ha podido cercar un campo propio a la medida de su estudio y disciplina y de su intenso amor por la ciencia de la vida. Ahora al darnos en fresco y actual diseño la figura del poeta de “Los Cuentos del Buen Dios”, ha sabido hacerlo con método y claridad que tanto debemos agradecer a los prosadores, cuanto mas, si es necesario para ello hacer resaltar los valores humanísticos y literarios del personaje comentado. Wagner ha acertado en este sentido y en un armónico —ya lo dijimos antes— es-

quema nos descubre desde la infancia hasta los finales la vida de tan dulce y místico poeta.

Su genio, su sensibilidad, sus influencias y preferencias están detalladas con calidad y mesura; el autor hace una presentación y comparación filosófica de la personalidad del poeta y del hombre logrando felizmente una nítida visión de su biografiado.

Debemos hacer aquí hincapié de la meritoria y grata aparición de estas separatas, que debido a las dificultosas y honerosísimas condiciones en que los libros aparecen en nuestro medio, vienen a suplir con felicidad a ellos, y a remover un tanto este campo de los libros y de las letras.

J. A. H.

---

LA CULTURA, EL ARTE Y EL ESTADO. — Juan Mantovani. — Santa Fé, 1939.

Como dos amplios y señoriales caminos convergentes hacia un mismo territorio espiritual, se abren los dos capítulos de este breve libro. Son páginas escritas para leerse ante inquietos auditorios, interesados por el eterno problema de la posición que debe asumir el Estado frente al Arte, como privilegiada representante de la Cultura. Y aunque ante los ojos no parezca problema a primera intención, más de un desencanto impone su silencio cómplice a nuestra experiencia. Congeniar elementos tan naturales parece cosa difícil y de titánico esfuerzo para su resolución. A veces una doctrina política, otras un mirador racial; en circunstancias la ofuscación al revisar los valores de la vida, conducen a errores lamentables por abandono o por olvido. Así, este tema del Arte y del Estado está destinado no sabemos si a una eterna juventud, o a una perenne renovación.

Para Juan Mantovani el arte vive hoy estremecido por una intensa agitación: son muchos los obstáculos que las realidades de nuestra época oponen al dominio del espíritu en la vida práctica. Pero esto indica precisamente, la necesidad de asentar la Cultura sobre sólidos esfuerzos que deben emanar directamente del Estado. Por eso el primer capítulo de su libro se titula "La Cultura y el Arte". Allí sugiere que una de las funciones del Estado debe ser erigirse en celoso guardián de las vocaciones estéticas; ésta es su obligación primaria, que al mismo tiempo es doble: *para con el artista* y *para con la obra de arte*. Además no debe existir limitación en su forma de actuar; debe tener un amplio acento para pensar en la nacionalidad y en la universalidad simultáneamente. Las fronteras en la Belleza solo deben existir cuando ésta las tolere.

A continuación plantea lo que podríamos llamar la posición jurídica del Estado frente al Arte: "El Estado no tiene derechos —dice— pero tiene deberes frente al Arte". Estos deberes los cumplirá con absoluta alegría: "El Estado se abstiene frente a las disputas de Escuelas y considera que las obras deben ser aceptadas por sus valores propios, con prescindencia de las direcciones que encarnan". Y añade: "La sensibilidad estética del pueblo, lo mismo que otras expresiones del espíritu deben desarrollarse y fortalecerse amparadas por la neutralidad del Estado". No opina el autor por la beligerancia del Estado ante el problema artístico, sino aboga por lo que se podría calificar "política de intervención indirecta".

El segundo capítulo del libro se dirige hacia consideraciones sobre "El Arte y su nueva expresión". Alude la dificultad de lograr una auténtica definición de lo que es *arte nuevo*. Asevera su realidad de fenómeno todavía no fijado, pero su situación de "hecho evidente". Y esto no es nada extraño si recordamos que todo arte significa *la realización de un orden*, y el arte nuevo no se escapa a la necesidad de esta ley vital.

Con una serie de consideraciones análogas, Juan Mantovani concluye el segundo capítulo de su libro. Sus páginas gozan de un interés excepcional porque significan las palabras de un funcionario de Estado ante el problema artístico; y aunque solo fuera por esta calidad —que corre paralela con su valor literario— merecerían leerse con entusiasmo. Pero hay algo más que las acredita, y es su emoción por las cosas del espíritu, que lo lleva a contribuir a este debate sobre la posición del Estado frente a la Cultura, de tan trascendental importancia en nuestros días.

L. F. X.

---

*NAUFRAGIO EN LA TIERRA.* — Augusto Cambours Ocampo. — Ed. "El Ateneo". — La Plata, 1939.

Arturo Cambours Ocampo, autor de anteriores obras de verso, prosa y crítica, acaba de editar un fructuoso libro de poemas. Llegado a nosotros, lo hemos leído atentamente para poder así contrarrestar el salvoconducto necesario que parece representar la siguiente advertencia que el autor incluye en el noticiario de "Naufragio en la Tierra": "Es que una vez por todas, las personas deben convencerse, dice, de que saber leer jamás significó tener derecho a entender un poema". Esto, repetimos, nos llevó a una intensa y cuidada lectura que de no haber existido la citada advertencia siempre hubiéramos ganado, dada la meritoria validez de su poesía.

Cambours Ocampo tiene invariablemente un verso de honda intensidad, vertido con pulcritud y aparente desdén; un verso de propia singularidad que a primera vista no se deja aprehender; pero que sin embargo deja huella y rastro, que obligan a repetir esos hondos momentos de grata poesía que encierran.

Como emoción y ritmo, como fuerza del recuerdo, hay una ilímite realidad poética; si nó leer "3er. Diálogo con un día de mi Vida". En este poema que tiene la persistente elocuencia del motivo principal, del motivo generador que es el olvido, éste torna y vuelve a cantarse con una sola alteración cada vez mas delicada:

"Tal vez ya no te acuerdes de mi voz  
eso no importa..."

para que se goce en el doloroso regosto el contestar unas veces:

"lo esencial es que yo no pueda decírtelo de nuevo:  
la raíz de mi amor está esperándote  
cerca de un cielo recién nacido y claro..."

O responder más tarde casi simultáneamente:

"mi voz está en tu voz  
y cuando hables será mi voz naciendo de tu boca  
la que dirá tu acento con mi acento".

Culminando en una intranquila conformidad, aparentemente suave mientras en lo hondo del alma se queman los últimos gestos de una rebelde desesperación:

"estoy en tí como el ángelus sollozando en la tarde.  
Estás en mí,  
como una llama de juncos encendida".

De este tránsito intenso de poesía, Cambours-Ocampo nos ofrece incluir en un próximo libro cinco diálogos mas, que denominará "Ocho diálogos para una Vigilia". Esperamos que sean ellos de tan cálidos parajes y erguida procedencia, como los incluidos en "Naufragio en la tierra".

Cambours, nos disculpe, pero hemos leído sus versos y hemos creído no solo entenderlos, sino también sentirlos.

J. A. H.

---

REVISTA IBEROAMERICANA. — Tomo I. — N° 1. — Mayo de 1939.

Como órgano del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana se ha organizado la publicación de una revista, que respaldada por la solvencia intelectual de Brenes Mesén, Sturgis Leavitt, García Prada, Torres Riosco y Francisco Monterde, está llamada a desempeñar un importantísimo rol interamericano.

En el editorial hace una breve explicación de su génesis. Dice que los hombres que se reunieron en el Primer Congreso Internacional de Literatura Iberoamericana, percibieron la necesidad de la creación de un Instituto Internacional con el propósito definido de coordinar y revelar el *sentido* de la obra literaria de América. Expresión de este ideal viene a ser ahora la Revista: exposición consciente y constructiva de americanidad.

No queda en agradables palabras de programa la enunciación de esta intención, sino por el contrario tiene todos los caracteres de labor ejecutada con éxito. El primer volumen que acaba de aparecer, agrupa en un total de 250 páginas, los aspectos más variados de nuestra preocupación intelectual. Lo que hay más de elogiar es su intuición de proporciones que nos permite gustar la veracidad de un panorama. El *panorama* contra lo que es fácil suponer, no se logra sin esfuerzo. Antes, obtenerlo en su verdadera pureza, implica vencer muy directas dificultades no solo técnicas de distribución de proporciones, sino también espirituales, de amplitud de visión. Se acostumbra pensar que lo panorámico es lo veloz, lo rápido, lo que no se trabaja, lo que es producto de improvisación. Y esto es error gravísimo, si se reflexiona que el panorama es la proeza de mayor responsabilidad; de un esfuerzo de síntesis fecunda, en la que

se concentran elementos dispersos descubriendo la remota afinidad que los une para un destino superior.

Lo que la Revista Iberoamericana pretende, es darnos un panorama literario de América. Pero un panorama tomado en su más hondo y trascendental sentido constructivo: en una equilibrada distribución de proporciones, de intereses, y de centros de atención; de acuerdo con los climas y las inquietudes contemporáneas. Junto a la nutrida y fundamental sección de "Estudios", planteada en toda su auténtica categoría, la correspondiente a las reseñas bibliográficas, las que sufren olvido o compasivo menosprecio en multitud de publicaciones, sin caer en cuenta de la decisiva importancia que significan como índice de las modernas preocupaciones que se suscitan en la bibliografía continental.

En el primer número que comentamos hay que destacar junto a las notas de Brenes Mesén sobre los dos grandes poetas argentinos fallecidos: Leopoldo Lugones y Alfonsina Storni, un ensayo de John A. Crow sobre "La locura de Horacio Quiroga". Arturo Torres Rioseco se ocupa primero de la poesía de Salvador Novo, Xavier Villaurrutia y Elias Nandino, y en un segundo artículo analiza las nuevas tendencias de la Novela Mejicana. Juan Ruiz de Alarcón es objeto de un penetrante estudio de Julio Jiménez Rueda, mientras que Francisco Monterde se ocupa de "La Poesía y la Prosa en la Renovación Modernista", citando como eslabón de una cadena que ha contribuido a la renovación de la prosa, la figura de nuestro gran polemista Gonzales Prada.

La colaboración peruana está representada por Alberto Tauro, quien publica un interesante artículo que sirve de introducción a su Bibliografía sobre "Colónida", revista modernista peruana de corta pero fecunda vida intelectual. Tauro reconoce que: "La bizarría, la agresividad, la injusticia y hasta la extravagancia de los "colónidos" fueron útiles. Cumplieron una función renovadora. Sacudieron la literatura nacional. La denunciaron como una vulgar rapsodia de la más mediocre literatura española. Le propusieron nuevos y mejores modelos, nuevas y mejores rutas".

En el sector de reseñas bibliográficas anotamos una de Concha Meléndez sobre "Panorama Actual de la Poesía Peruana" de Estuardo Núñez, y otra de John Englekirk sobre "Nuevas Páginas Libres" de Gonzales Prada, con una síntesis bibliográfica sobre él mismo.

L. F. X.

---

*CANTO PARA LA MUERTE DE LEOPOLDO LUGONES.* — Luis de Paola. — La Plata, 1939.

En un cuaderno de lujo nos han llegado los dos poemas que en memoria de Leopoldo Lugones, Señor de la Cultura Argentina, ha escrito Luis de Paola, también poeta del Plata. Bajo la dirección amigable de Marcos Fingerit, se ha compuesto la tirada de este volumen, y como siempre la nota de belleza está respaldada por ese exquisito sabor que sabe dar el cordial amigo Fingerit, anunciando previamente la síntesis de la belleza formal y sustancial del poemario.

De Paola consecuente con una emoción sincera nos entrega en "Canto y Lamento", la vibración de sus sentimientos ante la fuga precipitada de Lugones; por su composición y cauce la poesía de Paola, se enmarca dentro de fronteras

certeras de una poética generosa y humana. Hemos sentido tan iguales simpatías por ella, como cuando leímos hace ya dos años, su "Advenimiento", rico en valores y alegorías de muy puro sabor cristiano.

Una vez más, pues, "Canto para la muerte de Leopoldo Lugones", nos ha hecho refrescar esas versiones tan afinadas de su mundo poético, y que tan doído y vibrante eco dejan en el espíritu del lector.

J. A. H.

---

POEMAS PARA LA TIERRA DE NADIE. — Horacio Correas. — Rosario, 1939.

Un poeta como Horacio Correas, que linda y habita una soledad de infinitos contornos, que agita una voz cálida y fuerte con verdad intencional, podía haber equipado un libro de poemas unilaterales; semejantes. Pero él ha querido en este su segundo libro que ve la luz, entregar dos etapas de su verso, de su emoción y de su modo de sentir y medir su mundo.

Definida así la amplia y demarcada lindera que separan las dos partes de "Poemas para la Tierra de Nadie", entremos en el recinto principal del libro: hay en los versos de este poeta argentino, un sentido cósmico de la soledad, apretada a su alma con nudo inflamatorio que al vivir en sus palabras dejan impresas la efectiva emoción que entrafian:

"Tierra de todos y de nadie  
sin línea de horizonte  
sin noche y sin mañana  
sin por qué y sin dónde..."

En la vibración espiritual de Horacio Correas, hay dolor y ausencia que a pesar de ser restringida algunas veces, el eco urge su delación:

"Todos los días regresa un poco de tu ausencia"...

y el respaldo tónico de los otros versos tienen igual precedente linaje, cerrando así la primera instancia del libro.

Primera y principal podríamos añadir, por que al uncir el poeta las dos épocas o estadios que ya hemos señalado, hay una lamentosa pérdida del equilibrio, intencional y armónico entre una y otra; y aún creemos más, que la segunda parte es menos sincera, menos original que solo ha venido por esa, a veces increíble falta de prudencia, de poetas de tan lineal presencia como es el que estamos comentando. El sentido social en muchos poetas de personería auténtica —y esto ha sucedido con harta frecuencia entre nosotros— ha neutralizado primero la modulación estética, para mas tarde hacerlos afónicos y tramontanos, en los terrenos que abandonaron con tanta presura y necedad, y donde pudieron obtener mas gozosos frutos.

Correas está precisado en la primera parte de su libro que comentamos: soledad, emoción, verso.

J. A. H.

GARCILAZO INCA. — *Carlos Daniel Valcárcel*. — Lima, 1939.

Contribuyendo a enriquecer la bibliografía en torno al Inca Garcilazo de la Vega, Carlos Daniel Valcárcel, joven intelectual, acaba de publicar un estudio sobre la personalidad del cronista mestizo, de quien el 12 de Abril del presente año, se ha celebrado el cuarto centenario de su nacimiento.

El libro lleva por subtítulo "ensayo sico-histórico", y en cerca de 200 páginas desarrolla los más variados aspectos relacionados con la vida y la obra de Garcilazo. Está integrado por tres apéndices dedicados a la Genealogía, a la Bibliografía, y a formular un cuadro de Cronistas, para determinar el lugar que entre ellos le corresponde a Garcilazo. Jorge Basadre, en un prólogo que lo precede, dice refiriéndose al autor: "Bello es que el primer libro de Carlos D. Valcárcel esté consagrado a estudiar al Inca Garcilazo. Hay en quienes sufren la tara tremenda y deliciosa de la vocación intelectual, un momento de intigalada significación: el del primer libro. La elección de su tema delata casi siempre una calidad de espíritu. Y son muchos los que, en la edad madura, repudian su obra primogenia, como en el pintoresco caso de "Vidaurre contra Vidaurre". Valcárcel no se arrepentirá, seguramente de este libro".

---

CENTENARIO DEL POETA CORONADO LUIS BENJAMIN CISNEROS.  
— Buenos Aires, 1939.

En un nutrido volumen que consta de más de 350 páginas, los hijos del gran poeta romántico Luis Benjamín Cisneros, han reunido las diversas manifestaciones de homenaje que con motivo del centenario de su nacimiento, se tributara a su memoria en el Perú.

A iniciativa de nuestro Gobierno, se organizó un programa de conmemoración oficial, a base de diversas actuaciones realizadas ante la casa del Poeta, en las Universidades de San Marcos y Católica, Escuela de Bellas Artes, Radio Nacional, etc. En esas oportunidades tomaron la palabra distinguidos intelectuales, cuyos discursos se transcriben en el presente volumen, siendo útil destacar los pronunciados por el Dr. Jiménez Borja en la Facultad de Letras, y por el Dr. Clemente Palma en la Sociedad "Entre Nous".

La obra está integrada por una transcripción de la correspondencia privada del poeta, y a la manera de un Apéndice, se reproducen diversos artículos publicados en los periódicos con motivo de la celebración de su Centenario.



# NUEVA CANCION DE OTOÑO

VICENTE AZAR

CUADERNOS DE COCODRILO

UNMSM-CEDOC



A MYRTIA DE OSUNA

Es el índice fúnebre que debe recordarnos

intimo y vejar como la sangre profunda y oculto

apenas avistado en las venas del roce

esta marca de labios que se entrecruza

nuevos sentidos soñolientos flores

entre lugares casi eternos, nuestras crónicas hallarlas la

quiza (una)

indica algún manto que todo cubre la hora de extender

(nuestras sombras)

ES el dulce furor que debe recorrernos  
íntimo y veloz como la sangre profundo y oculto  
apenas avistado en las venas del goce  
tibia marea de labios que se entreabren  
nuevos sentidos soñolientas flores  
entre lugares casi eternos nuestras errancias hallarán la  
quizás (ruta  
antigua sangre musgo que todo cubres es hora de extender  
(vuestra sombra

ENTONCES es la soledad  
aquel duro ejercicio  
que tiemblen nuestras manos frente a la inmensidad  
en región de perdido recuerdo  
en el distante ámbito que estrangula los gritos  
Realmente nuestro hueso se moldea  
hiere su carne eterna parte a silencios el sonido  
la voz es una tímida flor la vida apenas gime su gemido  
la clave del otoño es ésta es este  
vuelo de pájaros perdidos  
tímida senda hoja que cae  
persistencia de algo infinito  
Anchas veredas en la sombra  
jardines lívidos veloces fugas  
rumor levísimo de tenues sílabas  
de iluminadas claves sumergiéndose  
en un inmenso viento tendido  
A veces llueve sobre el corazón

el cielo lanza su gris su frío  
a veces su desesperación  
tímida senda hoja que cae  
persistencia de algo infinito

ENTONCES es la soledad

en el duro ejercicio

que también nuestras manos tienen a la intemperancia

en acción de bebida recordo

en el distante ámbito que estruendo los girones

Resaltando nuestro hueso se moldea

hace su carne ciega parte a silencio el sonido

la voz es una tímida flor la vida apenas prima su gemido

la clave del otoño es esta es esta

vuelo de pájaros perdidos

tímida senda hoja que cae

persistencia de algo infinito

Antes, veredas en la sombra

jardines lividos veloces lunas

temor levisimo de raras silabas

de iluminadas claves sumergidas

en un inmenso viento tendido

A veces llueve sobre el corazón

**T**E esperaré un amanecer  
la casa está frente a la playa  
y el mar dirá te esperaré  
Ya sonarán tus pasos sobre mi corazón  
lo más lejano lo más cóncavo lo más sombrío de este otoño  
que oye el mar desde lejos apresurándose  
que se desboca para desearte se detiene al embridarlo tu  
la lívida línea del ansia le dibuja su trazo (mano  
es como una mano temblorosa y eterna  
como tu mano  
el corazón visible del otoño es una flor descolorida  
a nuestro lado  
la ceremonia de esa flor su rictus angustiado y breve  
su atardecer sereno  
entre las hojas que caen la noche entera  
vá a consagrar la aparición guardando  
como los perros los umbrales silenciosos  
tu silencio en persona junto al otoño eterno

LA palabra que debe designarte  
el color para ti nacido  
ese aire majestuoso de flor que atisba crímenes  
de virgen entre cultos fálicos  
son armas de un escudo que te ennoblece y pende  
en mareante vaiven sobre tus sienes lejanísimas  
Alfombrada de sueños  
llena de lentitud entre peligros  
que se ocultan oscuramente  
como un profundo enigma de olvidadas heridas  
entre canciones musitadas simplemente  
o símbolos de infancia ya en los umbrales del olvido  
llegas llamando sobre mi soledad  
la recorres con ruido  
de cortinas de luz y sombra  
en la estación solar llena de anillos

EN los inmensos atardeceres del otoño  
ya sin sus antiguos protagonistas los suspiros.  
ya sin sus largas horas solo ocupadas por los besos.  
ya sin su edad pasada de crinolinas y aves del paraíso  
en este nuevo otoño simple y directo como un viaje  
está petrificándose un cuadro de amorosos sucesos  
un transcurrir secreto de lo amado y de lo inasible  
una absoluta ansia que recorre las armas  
que están entre las manos  
Vigila su camino la noche  
no es no querer morir es esperar fuera de la vida  
más afuera transcurren  
perdidos versos estaciones huídas  
cintas al viento barcos distantes  
la vida con sus fotografías  
los negativos de la muerte  
las negativas  
huyamos

es la hora  
¿por qué es la voz una flor tímida?  
algo persiste ya no hay duda  
pasa el otoño por la casa  
y es esperando su caricia  
esperándola  
que se desvaen en el aliento  
en la tromba que brama como un tigre apresado  
al pasar la península brillante para que la estación huya  
(desnuda)



**E**XTRAÑAS músicas calmarán la fiebre

entre esferas distintas

de la naciente tempestad

Todo lo oigo aquí en la muerte

Plácida hora para el viento

alrededor de los rastros

Todo rastrea todo es un sentido vivo doliente ignoto

la soledad se empina

mirando a todas las ventanas abiertas

Para qué aparecer

A dejar todo igual con su aire de infancia

A dejar todo intacto con su ruido de viaje

A escuchar muy al sur su voz dulce como antes

A no encontrarla

Qué ceguera

Tiembla la sangre entre los dedos

porque este es un poema sangriento

de sangre nunca derramada

sangre de las cartas sin firma  
de los trenes que pasan  
de los adioses  
de las llegadas  
sangre sobre el corazón  
en la calma más igual más plácida  
sangre sobre el poema  
en la cima del ansia  
Qué ceguera  
El otoño está lleno de sangre  
por dejar todo igual con su aire de infancia

SE marcará profundamente en la carne del alma que es  
como mordida por los dientes de algún monstruo del  
qué será qué palabra  
se marcará profundamente  
tú estarás llena de ella  
y ella en mí para siempre  
triste como lo irremediable  
segura y fácil como lo previsto  
Mar azul oscureces  
para velarla distraerla  
Viento azul deteniéndose  
para mecerla con lentitud  
Es algo de improviso  
pero con su sabor a irremediable  
ácido y frío  
¿Por qué es la voz una flor leve  
persistencia de algo infinito?

**L**AS esclusas del odio  
se vierten al nombrarla  
Alguna vez el corazón se curva  
en su genuflexión más dulce  
al nombrarla  
Y en la hora del viento  
entre lo inmóvil entre lo destinado a torvamente  
mariposas sangrantes vagan (sobrevivir  
horas tremendas emboscadas por siempre  
en que se encuentra lo perdido  
en que un muerto a otro muerto interroga  
con palabras marcadas por la sabiduría del dolor y el  
(misterio  
con sonidos templados en las gargantas del gran peligro  
acerca del sol breve  
sobre sus calcáreos reposos infinitos  
acerca de su humilde lumbre

que asciende por las rosas y presencia en silencio el  
(perfumado otoño floral  
y sobre el aledaño jardín lívido  
Es la hora en que al Sur  
en medrosas regiones de asombro  
la tempestad comienza a desatar sus giros  
De nuevo perdida la ruta  
De nuevo la marea de labios sobre la breve y fresca rosa  
antigua sangre musgo que todo cubres  
es hora de extender vuestra sombra

CARLOS SANCHEZ MALAGA

DOS CORALES A CAPELLA

CUADERNOS DE COCODRILO

UNMSM-CEDOC

M A R I N E R A

CANCION POPULAR

UNMSM-CEDOC

S. *boca cerrada*  
 M.S. *pp*

T. *(sotfocado)*

la-ra-ran-lan la-ra-ran-lan la-ra-ran-lan la-ra-ran-lan-lan

ma bon bon bon bon bon bon bon bon  
 chi ca que me que ra que ra me a si

*p* bon bon bon bon *f* que ra me a si

suel bon ca be lle ra ru tis y he chi ca ra que me he ca mo bon - bon  
 bon bon bon bon bon bon bon bon bon

bon  
 suel su ca be lle ra ru tis y he chi ca ra que me he ca mo rir

bon bon bon bon bon bon bon

bon bon bon bon

chi ca que me que ra que ra me a si

bon bon bon bon bon bon



bon bon bon bon bon bon bon

suel te su ca be lle ra ru tia y he chi ce ra que me ha ga mo rir

bon bon bon bon bon bon bon

suel te su ca be lle ra ru tia y he chi ce ra que me ha ga mo rir

bon bon bon bon bon bon bon

Sa ca la pie dra del ri o Sa ca la pie dra del mar ay ay ay

sá ca la pie dra del ri o sa ca la pie dra ay

que ya me voy a ca sar ay ay ay que ya me voy a ca sar sar

que ya me voy a ca sar ten bon sar pu ra ye ma no

bon bon bon bon

chi ca que me que ra que ra me a si

bon bon bon bon bon bon bon

suel te su ca be lle ra ru tia y he chi ce ra que me ha ga mo rir

bon bon bon bon bon bon bon

suel te su ca be lle ra ru tia y he chi ce ra que me ha ga mo rir

bon bon bon bon bon bon bon

PAJARILLO ERRANTE

Primera vez Solo y Coro  
 Segunda vez dos Solos y Coro  
 Andante

1<sup>o</sup> Solo *dolce*  
 Soy co-mo la - rro - yue - lo des-de que bro - la des-de que oro - - - la

(2<sup>o</sup> verso)  
 2<sup>o</sup> Solo *dolce*  
 Soy co-mo el a - rro - yue - lo des-de que bro - la des-de que bro la

(Boca chiusa)  
 Coro

*mf*  
 que por do - quier que pa - sa de - ja u - na go - la de - ja u - na go - la

que por do - quier que pa - sa de - ja u - na go - la de - ja u - na go - la go -

*f*  
 Yes mi des - li - no de - jar go - la tras go - la de - jar go - las de

la - Yes mi des - li - no de - jar go - la tras go - la de - jar go - las de

la gri-mas. Ay ————— por mi ca-mi no Yes mi des.

le-gri-mas. Ay ————— por mi ca-mi no Yes mi des.

Yes mi des.

- ti no de jar go-la tras go-la de jar go-las de la gri-mas

ti no de jar go-la tras go-la de jar go-las de la gri-mas

ti no de jar go-la tras go-la de jar go-las de la gri-mas

Ay ————— por mi ca-mi no Ay Ay

Ay ————— por mi ca-mi no Ay Ay

Ay ————— por mi ca-mi no Ay Ay

(Crescendo) (Crescendo)

PINTURA DE RICARDO PEÑA

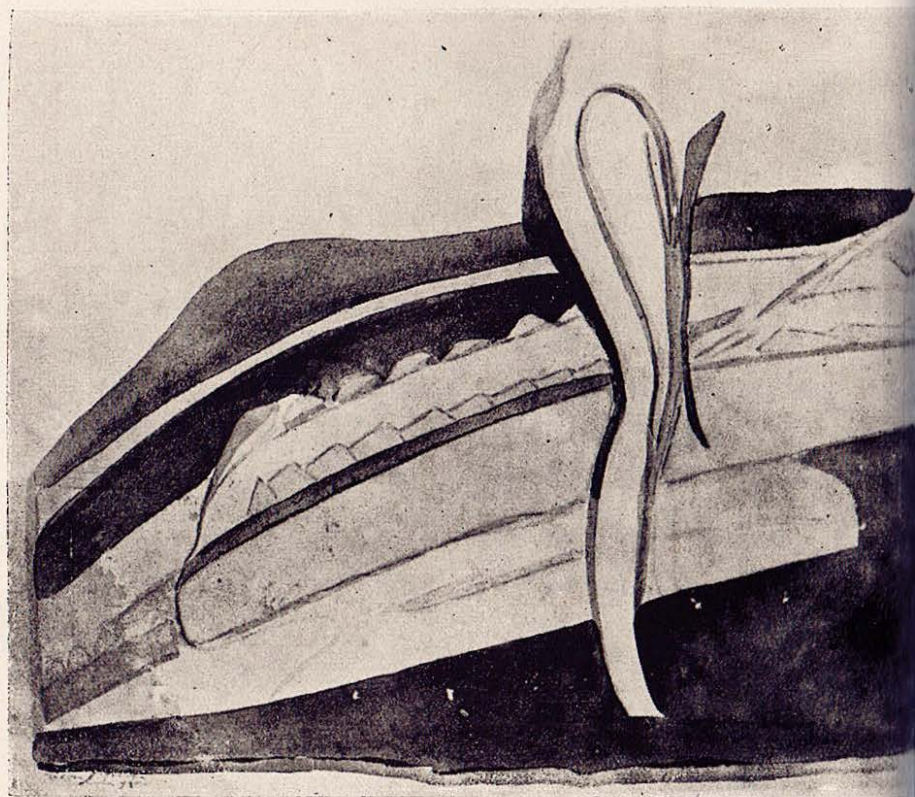
CUADERNOS DE COCODRILO

UNMSM-CEDOC



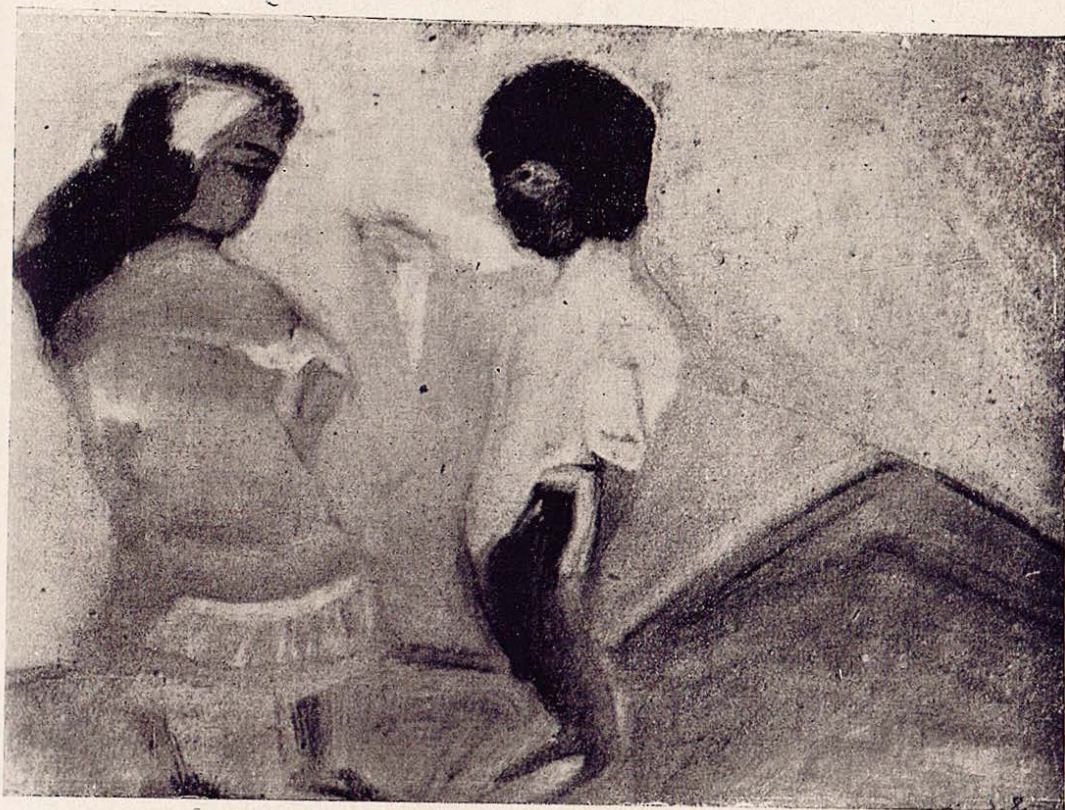
Auto retrato.

UNMSM-CEDOC



Cartón abstracto.

Pasillo de negritos.





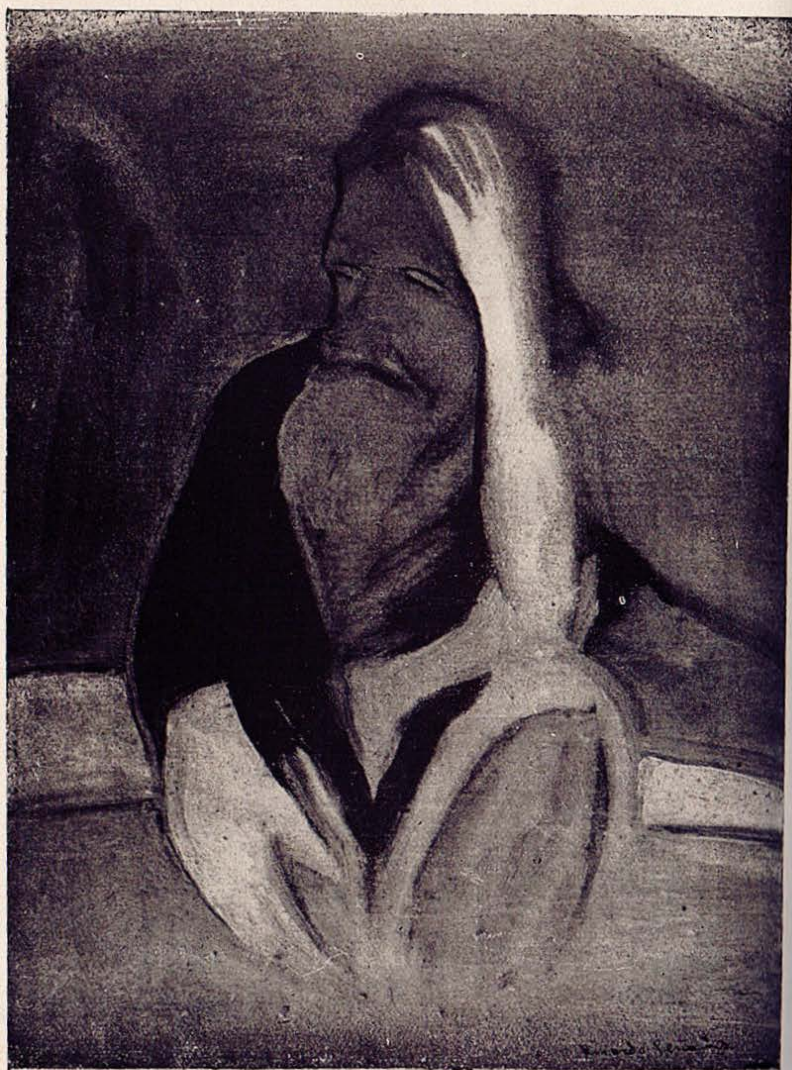


Figura del Mar.



China de Chachapoyas.

# CANTICO LINEAL

RICARDO PEÑA

CUADERNOS DE COCODRILO

UNMSM-CEDOC

SE estaba allí callada, ennoblecida  
por tanta soledad, por tanta sombra.

Cogiendo el eco de la flor perdida.

La voz que ya no llega y que responda.

Con luces descolgadas, con sombras dislocadas  
el mar la atormentaba, el cielo heríala.

Pero el secreto de esa voz en noche de halagos  
envolvíala.

UN círculo invisible que se abre y un cielo  
de flores que se cierran en tus manos,  
Oh angel, oh angustia, oh muerte, oh vida.

Tu alma va esparciendo silenciosa allá arriba,  
el eco doloroso de tus cabellos blancos.

Yo te miro en el rostro de los niños enfermos,  
te siento en el perfume de las noches que asoman  
detrás de cada lámpara sus máscaras de sombra.

Luciente, como el aro de una luna de oro entre mis manos  
Exhausta, como un copo de lágrimas al aire.

L A piel azul de tu sonrisa, el fuego  
de cada estrella, de cada flor dorada.

Emerge el canto de tu cabellera.

Emerge el sueño y la voz perdida.

Pienso que todo lo que tú tragiste no ha muerto todavía.

Está en la flor del aire. Está en la flor del fuego.

Golfo de luz apenas perceptible.

Arca de sal apenas entreabierta.

Mas, cómo habría de morir lo que nevó tu sombra,

lo que calló la angustia de tu muerte?

T  
U rostro, el mío ya desvanecidos  
Tu rostro, el mío ya entremezclados.

Tu rostro en cada hora, tu rostro en cada olvido.  
la perdición del cielo.

Aquella voz tan leve  
donde la pena tu sonrisa abre,  
y es aquí el dolor lo único cierto.

De la isla del fuego pasaba a la del cielo.  
De la isla del fuego a la del cielo,  
solo había una lágrima.

A la montaña pálida.

A la luna de agua.

A DONDE estás ahora? Adónde, adónde...?

En el aire, en el agua, entre las llamas?

En un jardín de sombras; en un plantel de lágrimas?

Llorando con los peces o con tus salamandras?

—Adónde, adónde?

Quemándote los ojos todavía?

Extasiada ante el fuego de Dios?



# MASCARAS DE BAILE

Colección Arturo Jimenez Borja

CUADERNOS DE COCODRILO

UNMSM-CEDOC



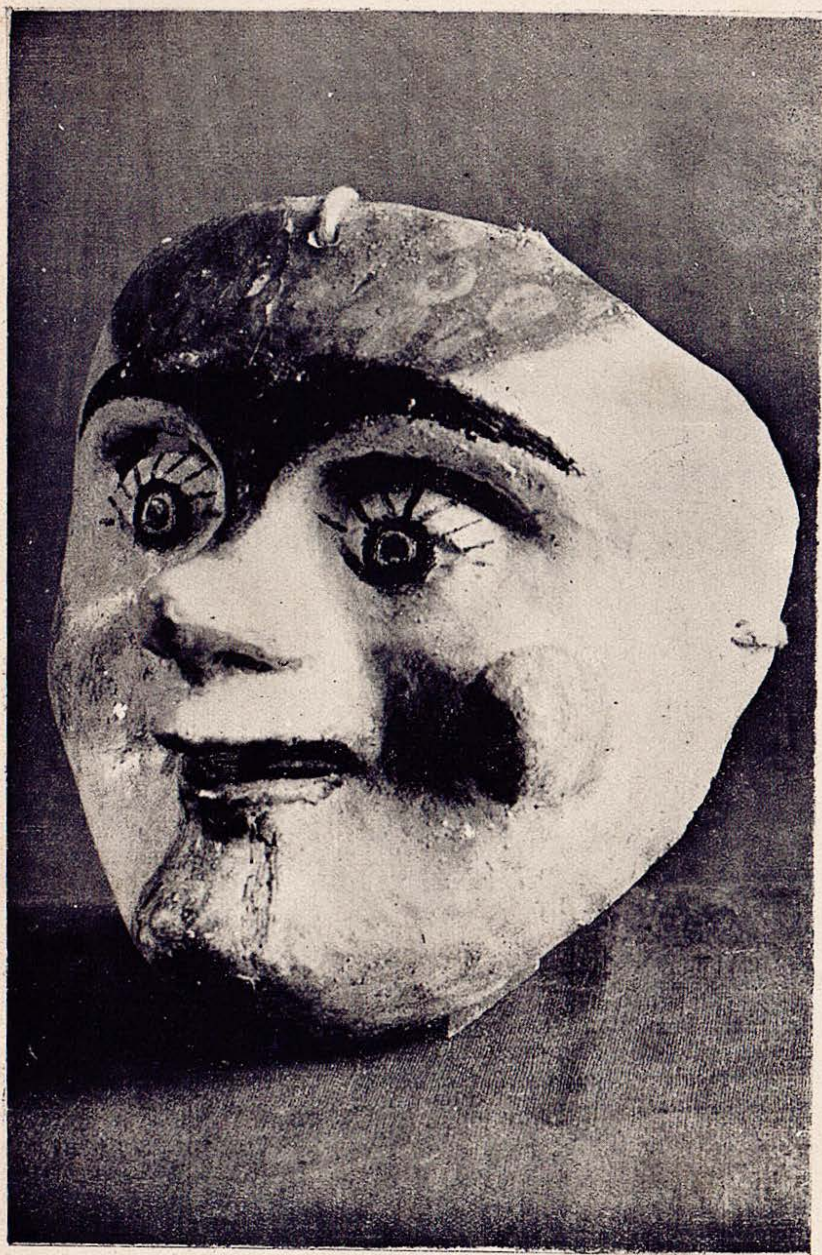
Máscara de la danza "La Le-  
gión". Procede de La Libertad.  
Realizada en tela y madera.



Máscara de la danza "Diablos de Cajabamba". Procede de La Libertad. Realizada en tela y metal.



Máscara de la danza "Jija".  
Procede de Huánuco. Tallada  
en madera.



Máscara de la danza "Chun-  
chos". Procede de Puno. Realizada en yeso.

Máscara de la danza "Chunchos". Procede de Puno, Realizada en tela y yeso.





Máscara de la danza "Jija".  
Procede de Huánuco. Realiza-  
da en fibra de maguey recu-  
bierta de yeso y adornada con  
espejos.



Máscara de la danza "Jija".  
Procede de Huánuco. Realizada en madera y yeso.



Máscara de la danza "Los Gavilanes". Procede de La Libertad. Realizada en tela.



UNMSM - BC  
U D C

UNMSM-CEDOC