

AP
63
.T79
no.4

3

Nº. 4

MARZO 1940

PRESENTAN

JOSE A. HERNANDEZ

ARTURO JIMENEZ BORJA

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

COLABORAN EN ESTE NUMERO:

Carlos Cueto
Emilio Champion
Elena Duncan
Arturo Jiménez Borja
Carlos Martín
Luis A. Sánchez
Federico Schwab
Emilio Vásquez
Miguel José Vélez



DIRECCION POSTAL APARTADO 1659
LIMA PERU

Un satírico olvidado: Mateo Rosas de Oquendo

El tercero de sus "*Capítulos de Literatura Española*", impresos en elegante volumen por la Casa de España en México, lo dedica Alfonso Reyes a "Rosas de Oquendo en América". Estudio primoroso y sugestivo sobre un satírico de la época colonial que los historiadores de nuestra literatura no han incorporado a la lista de poetas que ambularon por este territorio, cuando en él se asentaba el más importante núcleo humano del dominio español en el Nuevo Mundo. Tal prescindencia no puede atribuirse al lugar de su nacimiento, porque en los anales peruanos del período indicado figuran cuantos movieron la peñola entonces, dentro de los linderos del virreynato, sin reparar en el lugar donde vieron la primera luz.

Consideremos, por lo tanto a Rosas de Oquendo como una de las prestantes personalidades literarias dignas de nuestra atención. El trascurso de los años permite esta rehabilitación, porque la lectura de sus composiciones da idea de su valer y aunque en aquellas domine una intención punzante, evitemos mantener una proscripción que resultaría pueril. Monseñor Pablo Cabrera, el sabio cronista de la Córdoba argentina, a quien el autor de estas líneas dedica el más emocionado recuerdo, pues lo favoreció con su preciosa amistad y consejo, había seguido las huellas del vagar de Rosas de Oquendo por el Tucumán y lo clasificó como el poeta más antiguo de esa región del continente. Fué, leyendo su tan interesante ensayo, que sentimos atracción por el olvidado poeta y en los textos de autores peruanos que hemos revisado no se encuentra ninguna alusión a ese peregrino ingenio.

Alfonso Reyes menciona los anteriores estudios de García Icazbalceta y Paz y Melía. El primero se sirvió de las referencias con-

signadas en la "*Sumaria relación de las cosas de Nueva España*" compuesta en México por Baltasar Dorantes de Carranza, año de 1604, que es un libro de curiosas noticias. El segundo encontró en la Biblioteca Nacional de Madrid cierto cartapacio del siglo XVI, que perteneció al Conde Guimerá, estuvo en la biblioteca de Villahumbrosa y fué adquirido por Gayangos en Londres, 1840. El tejuelo dice: "*Sátira de Oquendo*". Agrega Alfonso Reyes que, según las noticias entresacadas de sus versos, Paz y Melia infiere que Mateo Rosas de Oquendo —o Juan Sánchez, como por algunas razones prefirió llamarse en América— pudo nacer hacia 1559, e hizo vida de aventurero y soldado. Siendo mozo estuvo en Génova, pero no conserva buen recuerdo de Italia. Marsella, en cambio, logra entusiasmarle por sus fáciles mujeres. En la ya mencionada "*Relación*", Dorantes alude a "aquel satírico de Oquendo, criado que fué en el Pirú del Ilmo. Don García Hurtado de Mendoza, Marqués de Cañete, Virrey que fué de aquel reino". Por las prolijas investigaciones del admirado Monseñor Cabrera se sabe que Mateo Rosas de Oquendo declaraba en la ciudad de Córdoba, capital de la Nueva Andalucía, a últimos de abril del año del Señor de 1593, ante el escribano Juan Nieto y los testigos del caso, hallándose presente el Justicia Mayor Gaspar de Medina, "que haría tres años poco más o menos a que comenzó a ocuparse en escrevir la descripción, conquista y allanamiento de la Provincia de Tucumán, desde que en nombre de su Magestad entró a conquistarla el capitán Diego de Roxas hasta el gobierno de Juan Ramírez de Velasco, para servir a Su Magestad con ella, haciendo la relación de las personas que en ella le han servido; la qual tiene acabada en trescientas hojas de papel y dirigida al excelentísimo Condestable de Castilla; y porque está imposibilitado de ir a los rreinos de Castilla, a solicitar la impresión del, dava e dió su poder cumplido tal qual en tal caso se requiere, a Juan Ramírez de Velasco, gobernador destas provincias, para que por él y en su nombre, representando su propia persona, parezca ante Su Magestad y en su nombre se la ofrezca, y pida y gane licencia para la impresión y parezca en el Tribunal del Santo Oficio, a cuya corrección la somete, a solicitar el examen della; y porque en el tiempo que se a ocupado en escribilla a recibido del dicho Juan Ramírez de Velasco, muchas buenas obras, las quales an sido y son de mas interese del que le pudiera dar la impresión de dicha obra, libremente, sin fuerza ni violencia ninguna, estando ausente el dicho Juan Ramirez de Velasco de la raya de

su jurisdicción, en presencia del dicho capitán Gaspar de Medina y de los testigos infrascriptos, hazía e hizo donación pura e irrevocable del dicho libro llamado *Famatina*. . . , en manos del dicho Gaspar de Medina, su la parte y nombre del dicho gobernador. . . " Parece que Rosas de Oquendo estuvo por Lima hasta 1598 y después pasó a México, no sabiendo sus biógrafos si murió en ese país, o si retornó a la península, ya que algunos de sus poemas parece que los escribió en Sevilla.

En el denominado "*Romance a la Ovandina*" que Antonio R. Rodríguez Moñino reproduce en un sabroso artículo aparecido en "Tierra Firme" (1936) que lleva por título "Cómo se publicaba un libro en Indias a principios del siglo XVII. Andanzas inquisitoriales de La Ovandina. Crónica de Linajes Coloniales", encontramos una preciosa referencia a la obra de Rosas de Oquendo. Una de las veintiocho redondillas del romance anónimo dice así:

"¿No sabes que Oquendo dijo
deste Pirú las verdades,
y que en buenas puridades
Don de Pero Sánchez hizo?"

La alusión es clara. Por 1622 se conservaba fresco el recuerdo del satírico que escribió estos versos:

"¡Qué buena fuera la mar,
amiga de gente grave,
si lo que hace con los vinos
hiciera con los linages!
que avinagrandando los ruines
los buenos perficionara.
Mas son contrarios efectos
los que en estos casos hace,
que a los bajos hace nobles,
y a los nobles baxos hace,
y en las playas del Pirú,
¡qué de bastardos que pare! (1)

(1).—En otra variante se lee así:

"*y en las playas de las Indias*
qué de bastardos que nacen!

qué de Pero Sánchez dones!
qué de dones Pero Sánchez!
qué de Hurtados y Pachecos!
qué de Enríquez y Guzmanes!
qué de Mendozas y Leivas!
qué de Velascos y Ardales!
qué de Laras, qué de Zerdas,
Buitrones y Salazares!
Todos son hidalgos finos
de conocidos solares;
no viene acá Joan Muñoz,
Diego Xil, ni Pero Sánchez;
no vienen hombres humildes,
ni judíos, ni oficiales,
sino todos caballeros
y personas principales.
Sólo yo soy un pobrete
sin Don y con mill azares,
con un nacimiento humilde
y título de Joan Sánchez.
No vienen a buscar plata,
que allá dejan sus caudales,
sino que por ser traviesos,
perdieron sus naturales,
porque mataron un hombre
y afrentaron un alcalde:
como si no se supiese
que allá rabiaban de hambre.
Todos fueron en Castilla
amigos de personajes:
su padre fué en una fuerza
veinte y cinco años alcayde;
y el otro murió en Orán
defendiendo el estandarte;
y luego que entran en fuga
relatan nos sus viajes,
cuentan nos cien mill mentiras,
peligros y enfermedades,
y que al salir de la Barra

tuvieron mill tempestades;
que encontraron un inglés
que les robó sus caudales,
y alijaron sus baules
en el camino de Chagres.
Mas dejando sus mentiras,
y volviendo a mis verdades,
sola una caja metieron
con poco matalotaje:
una sartén y una olla,
inventora de potaxes,
una cuchara de palo,
atun, aceite y vinagre,
una cama en un serón
arrimada al cabrestante:
y luego van al virrey,
qué importa mucho hablalle
para darle relación
de quienes fueron sus padres:
y una carta que le traen
de un caballero muy grave,
en cuya virtud entiende
que le hará mercedes grandes.
Machinan torres de viento,
conciben mill necesidades;
uno pide situaciones,
el otro pide heredades,
el otro repartimientos,
otro pretende casarse:
el uno pide Arequipa,
el oitro pide a los Andes,
y aunque así como lo piden
el virrey se lo otorgase,
no les premian sus servicios
conforme a sus calidades:
porque en Italia dexaron
sus plazas de captianes,
y con esto que les dan
aun no pueden sustentarse.

Malditos seais de Dios,
 embusteros charlatanes.
 ¿Entendeis que acá no hay hombres,
 servicios ni calidades?
 Mill años viva el Marqués,
 y quien se lo aconsejare,
 si quando pedis la lanza
 con ella os alanceare.
 Y llévele el diablo, amen,
 cargado de memoriales,
 si luego que se los dais
 por ahí no los echare.
 Vayan muy enhoramala,
 búsqüenlo por otra parte,
 y trabaxen en las Indias,
 como en Castilla sus padres.
 Y el Don Ambrosio fingido
 con sus lechugillas grandes,
 tome el oficio que tuvo
 su padre Francisco Hernández.
 Y el otro que en Lombardia
 tuvo una escuadra de infantes,
 si allá defendió la tierra,
 vaya allá que se lo paguen.
 Que en leyes de presunción
 se tiene por inviolable
 que sólo goce del fruto
 quién le regó con su sangre.

Volvamos al ensayo de Alfonso Reyes, en la parte que nos interesa y que se refiere a la "*Sátira hecha por Mateo Rosas de Oquendo a las cosas que pasan en el Pirú, año de 1598*". Escribe el literato mexicano: "Quando, en el año 1598, Oquendo se despide del Perú, pide a todos que vengan a recibir su adiós: "Dejen todos sus oficios y vengan luego a escucharme". Y aquí describe los oficios y sus atributos, unas veces de modo demasiado general, pero otras de una manera concreta y aludiendo ya a las costumbres de la tierra en que vive. Así, nos habla en un delicioso desorden de los ajuares de las mujeres casadas, los conceptos de los poetas y los

compases de los músicos, las sementeras de los indios, los libros de los colegiales, los ejercicios de las damas, los paseos de los galanes, las silletas de los comunes y los estrados de las personas graves, los gatos de las negras, los atabales de los negros, las medidas de los pulperos, los dedales de las pulperas, los corchetes de la justicia, las maldades de los corchetes, las rondas de alguaciles y los disfraces de la ronda. Y ante esta multitud de figuras de estampa vieja, desata la vena satírica, quejándose, como es de rigor, de la perversión de las costumbres. Cuando baja de las lamentaciones abstractas, sus descripciones adquieren interés. Véase lo que hacen las mujeres, fingiendo que tienen oficio para sustentarse:

Unas hilan plata y oro,
otras hay que adoban guantes,
otras viven de costura,
otras de puntas y encajes,
otras de pegar botones
y otras de hacer oxales.
Otras hay que hacen pastillas,
pevetillos y ziriales,
otras ensalman criaturas,
otras curan mal de madre,
otras hay que toman puntos,
otras labran solimanes,
otras hay que hacen turrón
para vender por las calles;
otras hay que hacen vainillas,
otras respuntes e hilvanes,
otras molletes y oxaldres;
otras hay que hacen rosquillas,
conservas y mazapanes;
otras componen copetes,
otras hacen almirantes,
otras hacen arandelas
de pita, plata y alambre;
otras hacen clavellinas,
espigas de oro y plumaxes,
otras hacen gargantillas,
arillexos y pinxantes;
otras hay que hacen lexías,

otras mil aguas suaves,
otras chicha de maiz,
otras que venden tamales,
otras polvos para dientes,
otras que ponen lunares,
otras que zurzen costuras
descosidas por mil partes.

Y describe menudamente los engaños de las mujeres y sus mimos, las jactancias de los galanes y sus pretensiones, aludiendo aquí y allá a las costumbres de la tierra. En una se detiene particularmente, y es la costumbre de jugar las cartas en las tertulias de damas. De este juego, dice Oquendo, resulta el concierto de algunas voluntades. Y luego viene la sesión de bailes: el puertorrico, la zarabanda y la valona, el churumba, el taparque, la chacona, el totarque y otros, en que las damas y hasta las doncellas superan a cualquier "gitano volteador" o "cortesana de Ginebra". Otras veces pinta una pequeña escena de la vida peruana:

Entro a hazer una visita,
y, no acabo de sentarme,
quando entra luego una negra
cargada con un tabaque;
sácales allí una tienda,
y pónenmela delante;
échanme la buena barua,
dizenme dos vanidades,
pensando que yo soy Fúcar
y que llevo a buena parte;
pero como para un peso
me faltan nueve reales,
más callado que un difunto
disimulo sin miralles.
Hace la señora luego
sobre el estrado un alarde,
quiere comprar la balona
y que mi bolsa la danze.

Y a poco pasa por la calle otra negra vendiendo, a voces, sus rosquillas.

Las mujeres, el día del Corpus van a visitar los altares con "el manto sobre los hombros"; van de noche a las fiestas, se juntan en casa del confitero, y por todas partes andan con dos hileras de escuderos, que parecen un entremés ambulante. Los hombres...

Yo vide en cierta ocasión
un hombre de muy buen talle
con una cadena de oro
y término de hombre grave,
que, cierto, lo parecía
en aparato y semblante.
Xubón negro, calza y cuera,
y una camisa de encaxe,
y bordada de abalorio
la pretina y talabarte;
bohemio de razo negro,
sembrado de unos cristales
que, entre el finxir de su dueño,
se me finxieron diamantes;
el adrezo de la gorra
con unas perlas muy grandes,
que enlazaban la tuquilla
con sus costosos engastes.
Un águila en la roseta
las uñas llenas de sangre,
una esmeralda en el pecho,
y en las alas dos esmaltes.
Espada y daga dorada,
con sus monturas y entalles,
donde se mostraba un cielo
sobre los hombros de Atlante:
quatro negros de librea,
más que su señor galanes,
con vestidos amarillos
y sombreros con plumaxes.

Pero ¡qué sorpresa al día siguiente! Paseando muy de mañana por la plaza,

vi al cauallero que e dicho,
estoi por dezir en carnes:

un calson lleno de mugre,
de muy basto cordellate,
un zaio cuyos remiendos
unos de otros se hazen:
las manos presas atrás
como si hubieran de asalle”.

En otro pasaje expresa Reyes que la sátira de Oquendo contra el Perú, que suscitó una polémica poética de que hay muestras en el cartapacio de Madrid, puede decirse que está toda ella condensada en este soneto, no publicado por Paz y Melia:

Soneto a Lima del Pirú

Un bisorrey con treinta alabarderos;
por hanegas medidos los letrados;
glérigos ordenantes y ordenados;
bagamundos, pelones cavalleros.

Xugadores sin número y coimeros;
mercaderes del aire lebantados;
alguaziles-ladrones mui cursados;
las esquinas tomadas de pulperos.

Poetas mil d'escaso entendimiento;
cortesananas de honrra a lo borrado;
de cucos y cuquillos más de un cuento.

De rrábanos y coles lleno el bato,
el sol turbado, pardo el pasimiento:
aquesta es Lima y su hordinario trato.

Más tarde, cuando Oquendo ya vivía en México, pretende (“Carta de las damas de Lima a las de Méxixo”) que las limeñas lo recordaban como a su brinquiño y su espejo. “Nunca fué nuestro enemigo” las hace decir: “No es el Zoilo que allá dicen, Ni ha tratado mal de nadie”. Y, como lo advierte Paz y Melia, en su “Conversión” se muestra haber sido ingrato con el Perú: “¡Oh, mi Pirú mal pagado! —exclama— Perdóname, ilustre reino. . . : Traté mal tu presunción Y descubrí tus secretos”.

Por las referencias que nos ofrece Alfonso Reyes acerca de las composiciones de Mateo Rosas de Oquendo podemos darnos cuen-

ta del enorme interés que tendría para los estudios peruanos conocer íntegramente el cartapacio depositado en la Biblioteca Nacional de Madrid. A parte del tono satírico, en la obra de Oquendo, a juzgar por las partes divulgadas, abundan datos sobre las costumbres limeñas a fines del siglo XVI suministrados por un espíritu observador, ya que para ridiculizarlas hubo de insistir en sus aspectos vulnerables. Se incrementaría así el acervo de testimonios sobre un atractivo período de la historia peruana. Si su "*Famatina*" o sea la "*Descripción de Tucumán*", que constaba de veinte y dos cantos permanece sabe Dios dónde, en cambio tenemos fidedigna noticia acerca del paradero de su "*Sátira*" y si ella no ha desaparecido durante el luctuoso período de la guerra civil española, se le puede incorporar con todos los honores a las fuentes para la historia de América, ya que entre éstas precisa disponer no sólo de las relaciones y crónicas escritas en tono grave, sino también de las piezas festivas, de las que mucho y bueno se puede extraer, ya que los descendientes de los Pero Sánchez no se han oponente a que Mateo Rosas de Oquendo sea considerado entre nuestros valores literarios de las primeras horas.

José M. VELEZ PICASSO.

BIBLIOGRAFIA

Sumaria Relación de las cosas de la Nueva España con noticia individual de los descendientes legítimos de los conquistadores y primeros pobladores españoles por Baltasar Dorantes de Carranza. La publica por primera vez el Museo Nacional de México paleografiada del original por el Sr. D. José María de Agreda y Sánchez.—México, Imprenta del Museo Nacional. 1902.

Presb. Dr. Pablo Cabrera. MISCELANEAS. Tomo II. Historia, etnografía, datos bio-bibliográficos y genealógicos, crítica literaria y folklore. Publicación oficial. Córdoba. Talleres Gráficos de la Penitenciaría. 1931.

TIERRA FIRME. Revista trimestral. 1936. Madrid. Año II. Nos. 3-4.

Alfonso Reyes. Capítulos de LITERATURA ESPAÑOLA (Primera Serie). La Casa de España en México. 1939.

Lo huachafo como fenómeno social

Un idioma no es algo permanente. Tampoco es un organismo con vida independiente. El idioma representa el espíritu expresado de una colectividad. Sólo tiene vida en tanto que el grupo o el pueblo que lo utiliza como medio de expresión, tenga vida. Idiomas pueden perdurar, mientras que los pueblos que los hablan desaparecen. Pero ya no tienen vida; son idiomas muertos. Se fosilizan. Falta el espíritu que los anima. Los idiomas vivos reflejan el espíritu objetivo o la cultura de su pueblo portador. Su léxico se amplía, en la medida en que la cultura del pueblo que se sirve del idioma va enriqueciéndose; inversamente con la decadencia cultural de un pueblo, empobrece también su idioma. Sin embargo, el idioma no es indisolublemente ligado con el pueblo que lo creó. La historia del idioma ofrece ejemplos, en que pueblos conquistadores adoptaron el idioma del pueblo conquistado, olvidando el propio e, inversamente, los pueblos sometidos dejaron su lengua original para utilizar la del pueblo dominante. Así, el idioma, aún el mismo idioma, no es siempre homogéneo. Su contenido siempre está en relación con el pueblo que lo utiliza. Es natural, que el castellano, idioma hablado en una serie de naciones que viven en ambientes geográficos y culturales diferentes, no experimenta un desarrollo igual. Hay términos que sólo se usan en España, mientras que otros, conocidos como americanismos, han sido creados en el Nuevo Continente, a fuerza de nuevas circunstancias desconocidas en España, pero que, incorporadas en el nuevo ámbito cultural, requerían expresión. Con la difusión de elementos culturales americanos se han difundido naturalmente sus denominaciones, siendo admitidas mu-

chas de éstas por la Academia de la Lengua Española en el vocabulario general del idioma castellano. Otros términos, en cambio, que designan conceptos y objetos de menor generalidad se limitan a países determinados del Continente hispano-americano.

La limitación de estos últimos términos a un país determinado se explica fácilmente, siempre cuando se refieren a elementos que no hayan pasado las fronteras del país o si se trata de palabras adoptadas de idiomas indígenas y que con la cosa que significan fueron incorporadas en el caudal de la nueva civilización, que es, en cierto grado, producto de mezcla entre la cultura indígena y la española. Muchas de estas voces significan plantas, animales, comidas y costumbres que muy pronto se generalizaban en el Nuevo Mundo. Ejemplos de esta índole son: huacatay, huanábana, huanchaco (pájaro), mote, chuño, chupe, cochayuyo, etc. Más difícil resulta indagar el motivo de la creación de aquellos términos cuyo concepto es más complejo y que parecen tener un sinónimo en el léxico general del castellano. Así ocurre entre los peruanismos con la voz "huachafo", cuyo sinónimo castellano es la palabra "cursi". El objeto de este trabajo no es de carácter filológico. Más bien tratamos de examinar el terreno psicológico y sociológico que impulsó en el Perú a la creación de una voz propia y original. De todos modos, la palabra "huachafo" es un neologismo de fecha muy reciente. Por lo menos no figura todavía en el "Diccionario de Peruanismos" que publicó Juan de Arona (Pedro Paz Soldán y Unánue) en Buenos Aires y en Lima en 1883 y 1884. Muy interesante para los fines de nuestra investigación es una explicación que Estuardo Núñez ha tenido la gentileza de proporcionarme en una conversación, cuando le interrogué acerca del origen de nuestro término. Según Núñez, la palabra "huachafo" es de origen colombiano. Más en Colombia sólo se la conoce como sustantivo femenino que es sinónimo de la palabra "jarana" que significa en el Perú una fiesta bulliciosa de la gente del pueblo. Ahora bien, ¿cómo adquirió esta palabra colombiana el sentido con que la utilizamos como peruanismo? A este respecto, Estuardo Núñez opina lo siguiente: A comienzos de este siglo se radicaron en Lima ciertas damas colombianas que organizaban "huachafas" y que pronto se hacían muy populares entre los mozos limeños de entonces. A estas fiestas comenzó a concurrir muy pronto gente de "medio pelo" y las "huachafas", de cierto nivel social al principio, iban degenerando. Los

limeños se burlaron entonces de estas jaranas y sus concurrentes. Llamando a los últimos, con su ingenio natural, "huachafos". Se trata en este caso de un fenómeno lingüístico bastante frecuente, o sea, de una translación del todo a la parte: el término que caracteriza la fiesta en general, se aplica a las personas que concurren a esta clase de diversiones. Se decía es un huachafo a la persona que iba a la huachafa y luego se creó el adjetivo "huachafo" para designar lo característico de esta clase de gente.

Vemos que, según el relato de Estuardo Núñez, el origen del término huachafo no carece de cierto humorismo. La creación y aplicación de palabras de esta índole no tiene nada de raro. Sin embargo, la mayoría de semejantes voces son creaciones del momento; no perduran, son como chistes que de repente van de boca en boca y que después de haber producido la risa se olvidan tan repentinamente como han aparecido. Lo sorprendente de nuestro término consiste en que ha podido perdurar; en que logró incorporarse en el tesoro general de la lengua peruana, desplazando incluso su sinónimo castellano "cursi" o, por lo menos, poniéndose a su lado con un nuevo matiz de significado, del cual carece el español. A continuación trataremos de descubrir las causas internas que han hecho de una palabra, fruto del ingenio, una palabra de uso general, es decir, un peruanismo legítimo.

Nuestro problema encierra tres preguntas principales: ¿Cuál es la definición del concepto de cursi y cuál la del de huachafo? ¿Hay identidad entre ambos conceptos? ¿Cuáles son en el Perú los factores que favorecían la difusión general de este nuevo término?

Según el Diccionario de la Lengua Española "cursi dicese de la persona que presume de fina y elegante sin serlo"; además, "aplicase a lo que, con apariencia de elegancia o riqueza, es ridiculo y de mal gusto". La primera de estas definiciones se refiere a la persona, o sea, el sujeto, mientras que la segunda caracteriza una conducta y el efecto que produce. Ambos conceptos expresan una disonancia entre el contenido y la forma. Primero, una persona que quiere aparentar ser fino, es decir, que utiliza los medios de expresión de un espíritu fino, pero que carece de éste; en sentido amplio, una persona que imita formas, sin poseer el espíritu cuya expresión natural son precisamente dichas formas. La segunda definición ya se refiere al efecto de semejante conducta: ridícula y de mal gusto. Es ridícula, porque el observador se da cuenta inmediata de la in-

tención fracasada de la persona cursi y de mal gusto, porque semejante conducta carece de la unidad entre los medios de expresión o la forma y el contenido espiritual. Las definiciones del concepto cursi son de índole general. No se refieren a normas determinadas, sino que expresan simplemente una disconformidad entre un contenido espiritual y la forma exterior.

Para poder contestar nuestra segunda pregunta, acerca de la identidad de ambos términos, es necesario que conozcamos el sentido y el radio de aplicación de la voz "huachafo". Dicha palabra tiene vasta difusión en el uso lingüístico del Perú. Igual a la palabra cursi se la utiliza ya como adjetivo ya como sustantivo. Se puede admitir que, en su aplicación general, significa lo mismo que la palabra cursi. Sin embargo, el peruanismo tiene además un sentido muy especial que refleja en alto grado un proceso social. Recordamos el origen de la palabra, tal como lo relata Estuardo Núñez. En el Perú se suele llamar "huachafo, huachafa" al hombre o a la mujer de las clases sociales inferiores que, en su aspecto exterior, ya en vestido, ya en modales, pretenden imitar a las personas de esferas sociales elevadas. Este caso es de suma importancia no como fenómeno individual sino colectivo. Revela que el término huachafo se refiere preferentemente a un caso determinado y este significado peculiar introduce en nuestra definición de huachafo un nuevo factor que no está contenido en el concepto de cursi; un factor que tiene en forma destacada un sentido sociológico. La palabra cursi designa únicamente la oposición sustancial entre el espíritu y la forma de expresión en general, sin tener en cuenta el factor social. El hombre cursi fracasa en una pretensión estética; el huachafo en una pretensión social o cultural.

Por el momento podemos limitarnos a esta definición. El sentido pleno y el alcance sociológico del concepto de lo huachafo se iluminará más aún en la contestación de nuestra tercera pregunta: ¿Cuáles son en el Perú los factores que han favorecido la difusión del nuevo término?

La creación de un nuevo término no constituye algo extraordinario, siempre cuando sirve para expresar algo nuevo o un fenómeno peculiar que sólo se presenta en un medio determinado. Tal cosa no ocurre con respecto al huachafo. En todas partes hay estos hombres que sólo en los atributos externos se asimilan a un nivel social o cultural más elevado. Entonces debe buscarse la razón de

la difusión general del peruanismo en el plano psicológico del peruano mismo, es decir, en la manera de reaccionar frente el fenómeno. El peruano debe tener una sensibilidad especialmente desarrollada que le hace chocar con la discrepancia en la actitud del huachafo en mayor grado que otros. Creemos que esta sensibilidad especial se debe a ciertos factores del desarrollo social peruano que se distinguen del de otros pueblos.

Desde que las ideas modernas y, sobre todo, los principios de la igualdad del hombre, proclamados por la Revolución francesa, abolieron las diferencias de nacimiento y la infinidad de prohibiciones y restricciones impuestas a los gremios y clases sociales y profesionales, se produjo un desplazamiento constante de miembros de las clases inferiores en línea ascendente hacia las clases altas. Pero en Europa, este ascenso ha sido relativamente lento e iba acompañado a la vez con una asimilación cultural. Fué proceso social y cultural al mismo tiempo. Además hay que tener en cuenta, que en los países europeos se trata de una población homogénea. Existe una base cultural uniforme. El advenedizo reúne ya ciertas condiciones culturales. La ocupación de su nueva posición social no se produjo únicamente en virtud de un éxito económico. Asimismo, la formación de la nueva burguesía, o sea, de la clase media comenzó en Europa muy temprano. Ha sido, pues, un proceso general condicionado por el desarrollo económico y que culminó en las posibilidades fantásticas que se abrieron a la actividad humana con el invento de la máquina a vapor.

Echemos ahora una breve mirada sobre las condiciones del desarrollo social en el Perú. El Perú como nación independiente surgió de una colonia española con una capa cultural muy delgada, formada principalmente por los funcionarios de la Corona y, sólo en segundo término, por los descendientes de los españoles conquistadores y colonizadores, es decir, los criollos. Las clases sociales con sus privilegios y obligaciones eran bien definidas. Fué casi imposible franquear las barreras que se erguían entre una clase y otra. Otro factor que obstaculizó y aún sigue obstaculizando la consolidación cultural de la sociedad peruana, es la heterogeneidad étnica. Por un lado, el español penetrado de la cultura occidental cristiana, por otro lado el indio y el negro con una mentalidad que arraiga en horizontes síquicos que les separan del hombre blanco por milenios. Así el orgullo de la clase culta tenía que ser en el

Perú más complejo que en el Viejo Mundo. No sólo era el orgullo del aristócrata frente al plebeyo; era orgullo y desprecio. Desprecio del amo frente al esclavo, desprecio y compasión del iluminado, para el pueblo miserable condenado a la oscuridad espiritual. El simple hecho de la emancipación de las naciones americanas no ha podido cambiar de un golpe la actitud síquica y espiritual de la clase dominante.

Desde luego, con la emancipación se abrieron por lo menos posibilidades para las clases inferiores. Sin embargo, el proceso económico y cultural se produjo con lentitud. Elevar al indio o al negro al nivel de la cultura occidental con su tradición de siglos es una tarea que requiere largos años y medidas educacionales muy serias. Así, en el Perú no pudo salvarse el abismo entre una capa social alta con una larga tradición, una sociedad que menos se destaca por su ilustración que más bien por su cultura innata y las clases populares con una tradición que arraiga en la mentalidad de pueblos prehistóricos. Y en el Perú resulta más fácil para individuos de las clases bajas alcanzar posiciones económicas holgadas que adquirir una cultura vasta y profunda. Ahora comprendemos que el peruano culto, el peruano educado en una tradición cultural que remonta siglos atrás, tuvo una risa irónica para aquellos individuos que en virtud de su situación económica, trataron de invadir su esfera, imitando tóscamente sus modales, vistiendo la última moda, pero sin elegancia y hablando de todo, pero sin gracia y sin espíritu. Así el peruano culto encontró expresión plástica para su disgusto y su burla en el término huachafo, ocurrencia humorística de una mente ingeniosa, pero que reflejó una sensibilidad colectiva y que, por tanto, no tardó en ser bien lingüístico general, es decir, un peruanismo verdadero.

No queremos concluir estas observaciones, sin haber dicho algunas breves palabras en defensa del huachafo. Ya dijimos, que el huachafo como fenómeno social no es típicamente peruano. Más bien es una figura universal que se presenta dondequiera que las clases inferiores comienzan a entrar en el proceso económico y cultural y a competir con la antigua clase dominante. Sólo resulta —como hemos demostrado antes— que este proceso no tiene lugar en todas partes bajo las mismas condiciones. Es significativo en este sentido, que el origen de nuestro término remonta a los principios de este siglo. Precisamente entonces iba formándose en el

Perú una nueva clase media. Se comprende que la clase elevada se burla de estos tipos, que en forma exagerada tratan de demostrar tener por lo menos las cualidades exteriores para poder actuar dentro de un nivel social más alto. Pero en el desprecio que además se expresa en la denominación, no se manifiesta sino la resistencia y el desagrado injusto de una clase privilegiada que, por razones del desarrollo económico y social en general, se ve obligada a abandonar su exclusividad.

Federico SCHWAB.

COMPAÑERA DE NARDO

El viento enloquecido me trajo tu presencia
con los cabellos húmedos de tragedia oceánica
y en mis muros de sangre golpean tus latidos
como caballos de humo o niños de ceniza.

Eres una columna de azahar ardoroso
reclinada entre espadas y claveles de luto,
un pedazo de tierra palpitando de rosas,
un ala que solloza mi eternidad de alondras.

Tus ojos como manos entreabiertas
donde agonizan las palomas y las flores de niebla
arrancaron el ramo de los días maduros.

El alba llena de golondrinas
cubrió de nuevo mis dorados huesos.

Y los dos claros y violentos ríos
que desembocan en mi alma
nacieron en tu pecho de piedra temblorosa.

Y tus manos como una cruz de pétalos o pájaros dormidos
han cubierto tus muslos
anchos y claros como grandes olas.

Está sobre mis hombros
tu juventud de espuma y hierro ardiendo
como un racimo húmedo de luz sobre los campos.
Y tu recuerdo está sobre mi frente
como el misterio encima de las tumbas.

Sólo me acerco a tí vestido de cigarra
y caracoles encendidos
como un rosal nocturno de aroma enamorado.

Golfo de lumbre tierna compañera de gritos
he clavado mi sueño en tu madera joven,
goteando fantasmas y sollozos
como una mariposa humedecida en sangre.

¡Ah! mi amiga de nardo. Panal de abejas blancas
no sé hablar sino a golpes
de alondras, de jazmínes y de lágrimas,
y sin embargo en tí, sobre el barranco de mi muerte,
he de plantar un árbol viril y apasionado,
he de arrancar un río de tu cabello claro
y un racimo de uvas oscuras y doradas
de tu pecho oloroso a manzana entreabierta.

Bogotá, 1940.

C A R L O S M A R T I N

Bruno Traven (?), Novelista desconocido

A Gabriel del Mazo, en justo reconocimiento por esta revelación.

En el preámbulo de "*La rebelión de los colgados*", por "*B. Traven*" (ediciones "Insignia", México, 1938), el traductor, Pedro Geoffroy Rivas —joven e impetuoso poeta salvadoreño, admirador de Neruda, a quien se refiere Hugo Lindo en su "*Panorama de la Literatura Salvadoreña*" ("Atenea", Chile, N° 74, pág. 384)—, dirige una especie de prólogo o carta abierta al autor, en donde dice: "*B. Traven*: Hace algunos meses escribí a usted por medio de la casa A. Knopf Inc. de Nueva York, solicitando su autorización para traducir "*La rebelión de los colgados*". Ignoro si mi carta llegó a su poder. Lo cierto es que no recibí contestación. Por otra parte, supe que una persona que se dirigió a usted en carta pública, recibió una respuesta impublicable, plagada de injurias y de conceptos incomprensibles. No he querido creer que tal respuesta proviniese de usted. Por lo menos, estoy completamente seguro de que la tal misiva no pudo ser escrita por el *B. Traven* de "*La rebelión de los colgados*". Sería completamente absurdo. El *B. Traven* de la carta dice que considera un robo el que se trate de publicar sus libros sin su previo consentimiento, aun cuando se le aseguren sus derechos de autor. Agrega que no cree necesarios que sus obras se conozcan en México, que el proletariado mexicano tiene otras tareas más urgentes que las de ponerse a leer novelas".

A continuación, el señor Geoffroy se lamenta de que "es un crimen que no se hayan traducido y publicado en el país "*El tesoro*

de la Sierra Madre", "Los algodoneros", "El país de la primavera" y tantos otros libros en que usted ha descrito las luchas de este pueblo por su libertad, sus sufrimientos, sus anhelos, su martirio y su esperanza".

En la edición bonaerense de "*Un puente en la selva*" (Ediciones Iman, 1936), el traductor, don Alfredo Cahn, indica:

"Entre los escritos que fueron puestos por la barbarie hitleriana en la lista de los libros prohibidos y públicamente quemados por un populacho intelectual, se encuentran las obras de Bruno Traven... Traven es el poeta de la revolución social en su más vasto sentido, un suscitador y estimulador de las grandes luchas de la época, un anunciador del porvenir próximo... ¿Quién es Traven? Nadie lo sabe. No molesta al mundo con sus asuntos personales. Se sabe sólo que es un alemán que ha debido salir de su país, que vive en algún lugar de México y elude medrosamente ser presentado a sus contemporáneos. Cuando hace algunos años la Guilda del libro Gutenberg, en cuya editorial aparecieron las primeras obras de Traven, quiso editar en un catálogo de los libros publicados breves biografías de los autores, se dirigió también a Traven, para que éste comunicara a sus lectores algo sobre su persona. La respuesta del poeta fué breve y clara. Dijo que no tenía ningún interés en que el mundo se preocupase de sus azares en la vida y de sus costumbres personales. Las relaciones con sus semejantes las mantiene sólo por sus obras, en las que cada cual puede formarse una idea de su persona".

Poco agrega a esto Oscar Cerruto, el agudo escritor boliviano, prologuista de la edición también bonaerense de "*El barco de los muertos*" (Ediciones "Imán", Buenos Aires, 1936):

"Se presume —dice— que el nombre de "*B. Traven*", que aparece en la tapa de sus libros, sea supuesto. El novelista y su verdadera personalidad permanecen desconocidos. Cuesta ubicarlo. Alguien cree que vive en un punto ignorado de México, en la selva, en sus montañas, en el fondo de algún valle tropical del territorio. Por lo menos, así lo dan a entender ciertas señas que figuran en una de las ediciones holandesas y que pertenecerían a su apoderado, un licenciado de Tamaulipas".

Una carta de México me sugiere que, probablemente, "*Traven*" vive todavía en ese país y sea empleado de alguna compañía extranjera. Se ha llegado a suponer, por el desdén que manifiesta en

cuanto a la versión castellana de sus obras, que tiene poco aliciente económico al respecto, y, por tanto, disfruta de cierta holgura, lo que haría pensar en la posibilidad de ubicarlo entre las personas de cierta posición y que el nombre literario de "Traven" sea un simple pseudónimo, tras el cual se ocultaría un alto funcionario extranjero. También se lo confunde con algún agitador sin partido.

Como quiera que sea, nos hallamos ante un novelista hecho y derecho, eximio conocedor del ambiente mexicano, del mundo de marineros y contrabandistas, viajero experto, que ha saboreado a conciencia la esencia de países como Holanda, Bélgica, Francia, España, y, naturalmente, Alemania, en cuyo idioma publica las ediciones originales de sus libros.

Parece que el editor en Alemán —residente en Holanda— se niega a dar detalles sobre su autor. Y hasta se asegura que "Traven" es hombre incapacitado de vivir bajo el régimen nacional-socialista en su supuesta patria. De todos modos, si no sobre la persona, tenemos certidumbre acerca del estilo y los temas. Se trata de un escritor social en el noble y profundo sentido de la palabra, con tendencias anarquistas, libertarias, hondamente versado en los problemas que confronta: los trabajadores.

*
* * *

"Traven" (?) ha publicado hasta ahora, por lo menos, los siguientes libros: "*La rebelión de los colgados*", "*El tesoro de la Sierra Madre*" (Der Schatz in der Sierra Madre), "*El barco de los muertos*" (Das Totenschiff), "*El país de la primavera*" (Der Land der Frühling), "*Un puente en la selva*" (Die Brücke im Dschungel), "*Los algodoneros*" (Der Wohlblu), "*La rosa blanca*" (Die weise Rose), "*El régimen*" (Regierung) y "*El carretón*" (Der Karren). Alfredo Cahn —que es también traductor de Stefan Zweig— señala algunos relatos de "Traven", tales como: "*Entre las zarzas*" (Im Busch), "*La bomba*" (Die bombe), "*El honor de la familia*" (Familienehre), "*El Dios*" (Der Gott), "*Los dientes*" (Die Zahne).

De este caudal se han vertido al castellano tres obras: "*La rebelión de los colgados*", "*Un puente en la selva*" y "*El barco de los muertos*" (al menos de los que yo sé). "*El país de la primavera*"

es una obra densa, que retrata a México en sus aspectos sociales e históricos, siempre dentro del módulo característico, entre panfletario y poético, singular en "Traven". "El tesoro de la Sierra Madre" y "El régimen" también abordan temas mexicanos y, por tanto, de Indoamérica.

Quisiera ofrecer a quienes no las conocen, una idea aproximada de su originalidad y su vigor. Apelaré al viejo sistema de contar un cuento. O tres cuentos, como lo requiera el caso.

*
* *
*

"Un puente en la selva" es una novela de valores especialmente psicológico y técnico, a diferencia de "La rebelión de los colgados", que se destaca por sus aspectos social e histórico. La trama posee una simplicidad ejemplar. Su símbolo penetra al lector como el más profundo de los razonamientos. Y más todavía. Leyéndolo recordé algunos relatos cimeros que no he podido olvidar a través de años, andanzas y libros. Me hizo evocar "Diente roto", de Pedro Emilio Coll; "Pan de Guatemala", de Manuel Beingolea; "Los canastos", de Clemente Palma, para no hablar sino de cuentos indoamericanos. Cuentos en que basta un mero detalle para definir toda una vida. En que el destino pende de un hilito sutil, de un episodio imperceptible, de un acaecimiento —cosa distinta de un suceso— a primera vista superficial, pero, luego, definidor.

Un joven mexicano, llamado Manuel, que ha trabajado rudamente entre ambiente yanquizado, vuelve a su hogar en la jungla. Encuentra —y así rompe a andar el libro— en el umbral de la selva a un desconocido, Sleigh, que le despoja momentáneamente de su pistola, pero no le roba, limitándose a precaverse contra el posible ataque de uno que no sabe si es caminante o salteador.

Manuel llega a su casa, donde tiene un hermano menor, Carlos. De regalo le lleva un par de zapatos, emblema de la civilización.

Cerca de la casa, paso obligado a la otra banda, hay un puente hecho de troncos, liso, angosto, transitable sólo para baquianos. Celebrando el regreso de Manuel se realiza una reunión. Para ir a ella hay que cruzar el puente.

Alguien oye de pronto un chapoteo, rumor de algo que cae al río. Pueden más el alcohol, la carcajada, el canto. Pero, el pe-

queño Carlos no llega. Pasan los minutos, crece la zozobra, manobra la fantasía, tejen sus hilos las noticias falsas, llueven los testimonios inexactos. Y, de pronto, se hace carne la angustia: Carlos ha debido caer al agua. Larga busca, conversaciones, presagios del más hondo sabor mexicano, hasta que hallan el cadáver del chicle. Contraído, trágico, y tierno: tierno porque el cuerpecito para siempre quieto lleva consigo los zapatos que trajo el hermano a la jungla desde la civilización. Por vez primera —y última— fracasó Carlos al cruzar el puente, inhábil para andar con zapatos, inadaptable al progreso. .

Pero, esta trama tan sencilla, buena para un relato o un cuento, crece porque "*Traven*" conoce el corazón humano y la escena mexicana, y nos conduce morosamente, haciéndonos ver cada reacción individual, cada paso que avanza la tragedia, a lo largo de un puñado de páginas presididas por la fatalidad y el estoicismo, característico del indio, es decir, del oprimido en todas las latitudes de la tierra.

Otros son el acento, la topografía, el espíritu de "*La rebelión de los colgados*". También referiré su trama.

Transcurre en el México patriarcal —lumbre y rencor por dentro— de don Porfirio. El indio chamula Cándido lleva en parihuelas, hasta el pueblo, a su mujer que agoniza de dolor. "Apendicitis", sentencia el único galeno de aldea, y añade: "Ciento cincuenta pesos". El indio no los tiene. "Pues, morirá tu mujer". El chamula urge su imaginación inútilmente. Pero, ahí está don Gabriel, devoto y ladino, que le ofrece los doscientos pesos. . . Cándido se niega porque sabe que lo engancharán para el cafetal. —Pero, no, indio, será para la montería, donde se vive más libre, con contrato fijo, derribando árboles de caoba. El chamula tiene dos hijos. Acepta, mas su mujer ha muerto. Cuando quiere devolver el dinero del anticipo, don Gabriel arguye con el contrato en la mano y el juez al flanco. Cándido sale, con sus hijos y su cerdo, rumbo a la montería. En el camino se le une Modesta, su hermana, dispuesta a ayudarle. Son días espantosos los de la marcha; peores los del trabajo. Los amos, los feroces Montellanos, señalan a cada leñatero en el contrato dos toneladas de corte diario; en la realidad exigen tres y a veces cuatro toneladas diarias por hombre. Vano será todo empeño por cumplir la tarea fijada. Y ¡ay del que no la realiza! Al atardecer lo colgarán a la intemperie, expuesto a

las feroces picaduras de los insectos que les hinchan la cara, a la mordedura de las hormigas rojas que se les meten por los ojos, por las narices, por las orejas... A veces aparecen veinte colgados. En ocasiones se les unta con miel. Al día siguiente, el colgado mueve su hacha como con vértigo, temeroso de volver a sufrir el castigo. Durante semanas, rendirá más que antes.

Pero, todo tiene su término. Por de pronto, la indignación organiza la fuga de dos leñadores, que termina en el asesinato de uno de los capataces y uno de los fugitivos. Luego, el mayor de los Montellanos cae asesinado. Uno de sus hermanos le hereda parcela y concubina.

Se dividen los peones en dos zonas. La travesía del río es fatal para Cándido: en ella pierde a un hijo. Al otro lado espera a su hermana el acecho lascivo de uno de los amos: Modesta escapa y promueve la insurrección, porque, naturalmente, el amor anda suelto también entre esos infelices, y uno de ellos vivía pendiente del andar, el respirar y el hablar de la indiecita.

Caen uno tras otro: los Montellanos, los capataces, los almaceneros, ante el terrible levantamiento. Es la rebelión de los colgados. Se forma un ejército de leñadores. Cruzan la manigua, dejando en el trayecto docenas de muertos. Cuando arriben a un pueblo y se posesionen de él, quemarán los archivos porque —según dice el maestro, que ha dirigido el alzamiento— mientras haya títulos y papeles, el derecho de propiedad se podrá restaurar fácilmente. El ejército de desarrapados sigue avanzando. No detenerse es la consigna, porque hacerlo será crear un orden como el de ayer, mera sustitución de propietarios, de amos, sin una convulsión profunda. Siguen andando. Cuatrocientos deshechos humanos, y sesenta oficiales entre ellos, con escasas pistolas y escopetas. Eso no obsta para que, sudaméricamente, todavía se realicen algunos ascensos más.

"*Traven*" demuestra en este libro conocer bien al pueblo mexicano y la teoría revolucionaria, bien que mirada ésta desde un ángulo marcadamente anarquista. La demagogia de ciertos parlamentos se atenúa y se borra ante el verismo de las escenas de apaleos y colgamientos, y ante la fiera majestad de la rebelión en marcha.

Es un libro tónico, áspero, viril. Más ahondador de lo indio que cualquier de nuestros indigenistas. "*Traven*" no le tiene miedo al público. Ni al porvenir. Con lo cual se diferencia de la ma-

yor parte de nuestros escritores, atendidos al consenso del empleador, ya que él es generalmente empleado.

*
* * *

El tercer libro de "*Traven*" vertido al castellano, que yo conozco, es "*El barco de los muertos*". No ocurre su anécdota en América, como los anteriores. Su escenario es el mundo, o sea el alma de su protagonista.

Un marinero yanqui desembarca en Amberes, bebe, se enreda en la noche con una mujer y pierde el barco. En su equipaje se ha ido también su personalidad, representada por su carnet de identidad y su tarjeta de marinero. En adelante no será persona aunque lo vean, hable y ande: al menos de la teoría de los cónsules norteamericanos que podría sintetizarse en pocas palabras: Yo lo veo a usted, pero como no tiene documentos debe declarar que mis ojos se engañan y que usted no existe. Las autoridades holandesas lo ponen en la frontera belga, de noche, para que pase al vecino país, aconsejándole que no vuelva porque sufriría terribles sanciones. Los belgas, cuando lo capturan, le dicen igual cosa con respecto a las holandesas. Finalmente llega a Francia, en donde vive sacando el cuerpo a la ley, hasta que en la frontera española —ya le creen alemán fugitivo— lo aprehende una guarnición militar francesa y, a punto de ser ejecutado como espía, se salva por su violenta negativa a regresar a su supuesta patria, Alemania. En la prisión militar conoce las excelencias de la cocina francesa, tal como antes logró avalorar el irónico valor de los 14 puntos wilsonianos en el rencor permanente y unánime de los franceses para con los yanquis, sus aliados del 17. El ex-marinero ingresa a España y, por primera vez, conoce un país donde nadie le pide documentos y halla una ancha hospitalidad. Cada día le proporciona una enseñanza, nutrida de amargura, sin embargo. Hasta que, al fin, un buque raro, más que le recibe, le iza y zarpa con él a bordo. En seguida comprende que se trata de un "barco de los muertos", en donde todos tienen algo que ocultar, buque dedicado al contrabando de armas con la costa occidental africana, algo así como un retazo de la legión extranjera mecido por el mar.

Hasta allí la anécdota del libro. "*Traven*" no se limita a ella. Su obra contiene elementos de una riqueza sorprendente: 1º crítica

estética y humana del sistema social vigente, sobre todo en cuanto a la desconfianza y agresividad internacionales; 2º burla del sistema burocrático norteamericano (y del mundo) reflejado en sus cónsules (sometidos a una especie de neonominalismo) y en la hipocresía policial; 3º refrendación de cierta fraternidad en lo más hondo del hombre, mayor cuando es más humilde; 4º dominio del monólogo interior, peripecia joyciana en la que, sin embargo, se mantiene exento de deslicuescencias estetistas; 5º conocimiento de la geografía aparente y profunda de Holanda, Bélgica, Francia, España, Estados Unidos y África costera; 6º vitalidad e inconformismo.

*
* * *

Nos hallamos, pues, ante un escritor desconcertante, no ya por su misterio personal cuanto por su garra, y, para nosotros, además, por su identificación con lo indoamericano. En pleno siglo XX "*Traven*" ha conseguido lo que no parecía posible en estos días: esquivar la curiosidad de periodistas y lectores voraces. Como a Homero, más que a Homero, no siete ciudades sino toda la rosa náutica de las conjeturas se disputa su natalicio. Con su Patria de cualquier parte ha clavado en México su angustia. Y es tal su profundidad, su desgarramiento y su pericia, que cuando se desenmascare esta incógnita, no amenguará en forma alguna la atracción de sus novelas, que dejo así enumeradas y apenas descritas. Estas líneas, lejos de ser un estudio sobre el desconocido "*Traven*", son apenas una invitación cordial a adentrarse en su obra y a respetar su secreto.

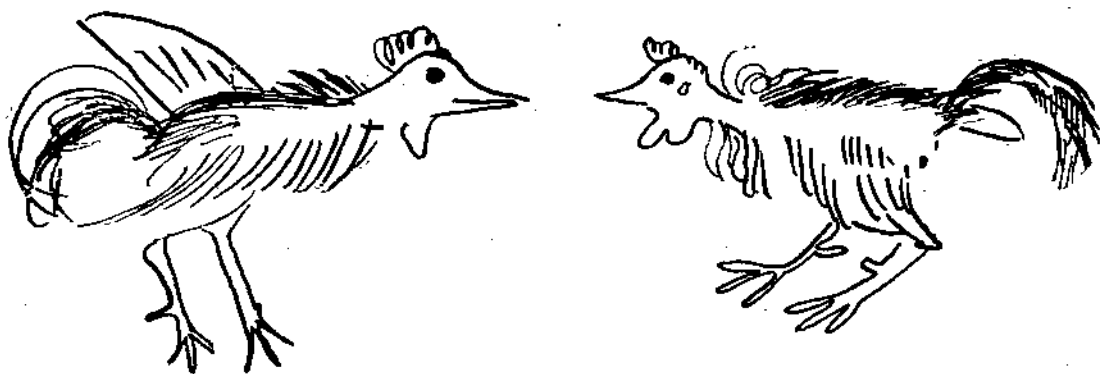
Enero, 1940.

Luis Alberto SANCHEZ.

Primitivismo en la Iconografía Esquizofrénica *

Parte del material gráfico que ofrecen los enfermos tiene cierto aire sencillo que recuerda la manera de dibujar de los niños y los pueblos de cultura rudimentaria. Entre toda la iconografía "las figuras" son las que mejor se prestan para advertir este parecido.

Los animales aparecen casi siempre dibujados de perfil; esta estereotipía luce en varias láminas de A. C.

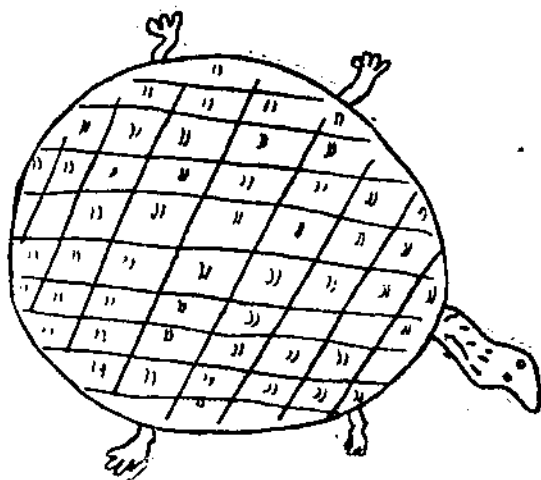


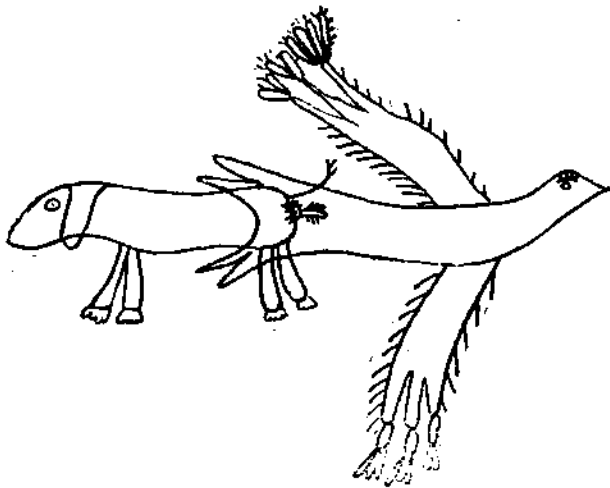
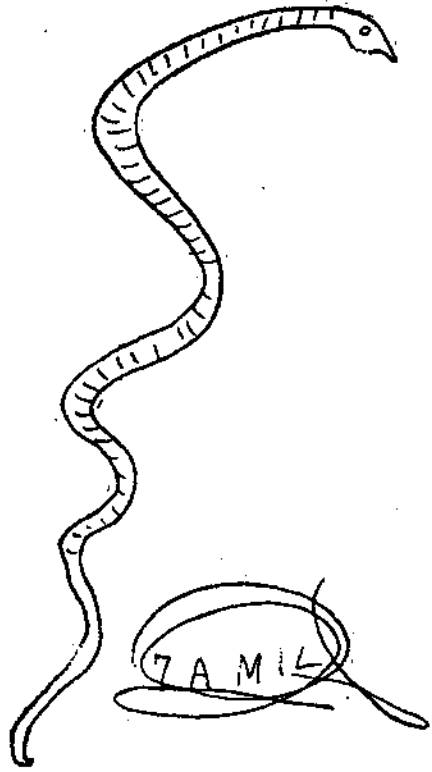
El perfil ofrece entre sus muchas facilidades un reconocimiento rápido; las patas, el pico, el rabo, en suma, las notas más características aparecen con limpieza. El escorzo en cambio ofrece dificultades aún para aquellos que tienen dones especiales para el dibujo.

(*).—Trabajo realizado en el Servicio del Dr. Honorio Delgado, con material acumulado por él, desde hace 18 años.

Los primitivos suelen dibujar también los animales de perfil. Se conoce de los bosquimanos hermosas pinturas rupestres, de los indios norteamericanos diseños sobre cuero de búfalo, etc., en casi todos los casos, los animales corren y se mueven por los campos de las pictografías siempre de perfil. Por último, merece recordarse los grandes murales de las cuevas prehistóricas del Sur de Francia y Norte de España; los hombres de aquellos lejanos tiempos, notables cazadores, muy familiarizados con los animales, los pintaron también de perfil.

Otro aspecto interesante de esta producción, es la manera como se trata aquellos animales que discurren pegados al suelo, como sucede con la tortuga y la serpiente, que ofrecen poco volumen para ser tratados de perfil; el dibujante entonces resuelve su problema diseñándolos "a vuelo de pájaro" y a veces combinando las posiciones "perfil" y "vuelo de pájaro" logrando graciosas informaciones. Ilustra esta modalidad, dibujos de D. M. y M. N.

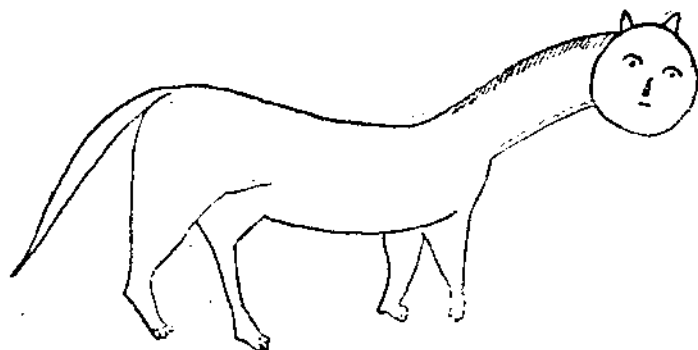




La figura humana se ofrece tanto de perfil como de frente, prefiriendo la última posición. Se explica esta parcialidad porque "la cara" proporciona al dibujante el placer de ir colocando facciones: ojos, boca, orejas, etc. El resto del cuerpo ofrece, al parecer, menos atractivo, salvo la región de los genitales.

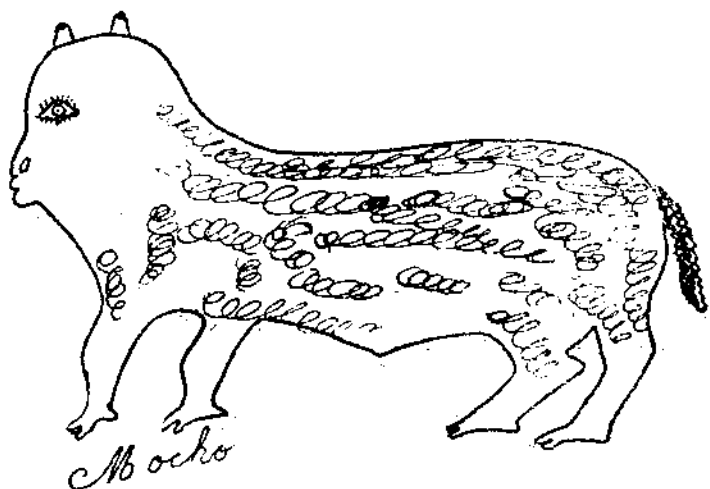
Los niños al tratar la figura humana expresan también franca simpatía por la posición de frente. El pequeño dibujante comienza trazando la cabeza. Ella parece encerrar por esa época un mundo de encantos. Le confiere gran importancia y buena prueba de ello es el desproporcionado tamaño que le concede.

Cuando el dibujante esquizofrénico quiere dotar de fisonomía a un animal reúne las posiciones típicas que corresponden a los animales y al hombre, es decir, perfil y frente. Siendo la cara propia del hombre, los animales aparecen con rasgos humanos que denuncia el injerto de una actitud en la otra. Tal puede verse en un dibujo de D. M.



Este método dista mucho de ser privativo de los pacientes, pues es corriente entre niños y aún entre personas mayores, cultas, pero sin habilidad para el dibujo.

Muchos dibujos aparecen con leyendas; por ejemplo, uno de D. M. titulado MOCHO. La presencia de ellas está lejos del propósito que el observador supone. Su rol no es esclarecer ni salvar una deficiencia expresiva.



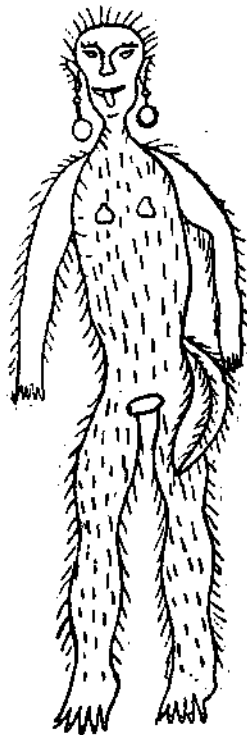
El paciente por lo general sobreestima su producción; en la cartilla en que día a día, los enfermeros del servicio registraron la vida del paciente D. M., aparece cómo al entregar unos dibujos expresó que esperaba el resultado de su calificación, porque los **CONSIDERABA MUY BUENOS Y TENIA LA SEGURIDAD DE ALCANZAR POR MEDIO DE ELLOS UN ALTO PREMIO.** Por otra parte, la sobreestima de este mismo paciente se pone de manifiesto al firmar su producción literaria (que juzga de gran valor) con el pseudónimo **CLEMENTE ORADOR.**

Los dibujos de los niños aparecen a menudo con nombres y leyendas. Mas muestran sus dibujos tan satisfechos, se ven tan claro el regocijo que les produce su poder de crear imágenes que casi todos los estudiosos juzgan que es casi inadmisibile pensar que estimen que sus trazos necesita de nombres para ser reconocidos.

Por su parte los primitivos consideran por todo ser o cosa una misteriosa corriente en circulación que hace participes a las partes (color, olor, forma, nombre, etc.), con la esencia. Este ligamen es hondo y apretado en tal manera que la suerte de una parcialidad puede afectar al todo o viceversa. S. FREUD comenta cómo el tabú que establecen ciertos pueblos en torno de un muerto alcanza hasta su **NOMBRE** con prohibición de pronunciarlo, observándose la regla con rigor, y añade que, para salvar esta dificultad, conviene la comunidad en dar al difunto un nuevo nombre quedando así sorteado al peligro.

Los pintores mestizos de la colonia, en el Perú, fueron muy aficionados a las leyendas, ellas relatan con mucho acopio de detalles la acción que se desenvuelve en el lienzo. Suelen con frecuencia salir de la boca de los personajes o se instalan sobre sus cabezas para indicar con propiedad quienes son. Resulta de todo esto que la presencia de leyendas no entraña perturbación, salvo que el texto denuncie su indole patológica.

Ciertos elementos que no se ofrecen disociados en la realidad sino formando conjuntos indistintos como son las hojas de los árboles, los pelos, etc., aparecen en los dibujos de los pacientes destacados con mucha prolijidad. Tal sucede con dibujos de M. N.

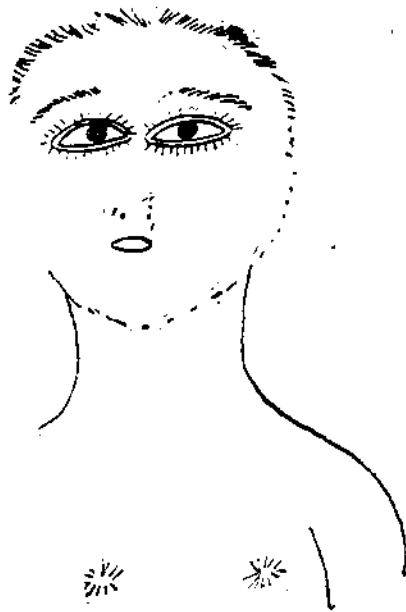


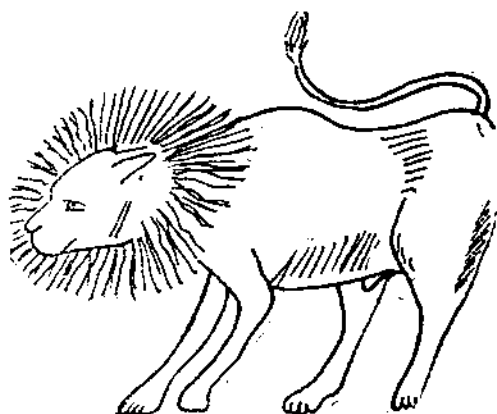
Este detenerse denuncia a menudo, particular interés por parte del dibujante. Sucede que estos enfermos conceden valores extraor-

dinarios a las cosas. Cierta paciente citada por A. STORCH admitía que el pelo sirve para transmitir los pensamientos, que la gente de pelo grueso tiene mayor aptitud para el caso, y que si la punta de los pelos está hendida, entonces el poder se duplica.

Los niños gustan también de dibujar subrayando algunos detalles; aparecen así cabezas erizadas de pelos, etc. Los primitivos suelen tratar asuntos parecidos con igual esmero G. H. LUQUET que ha estudiado el arte primitivo y el dibujo infantil con acuciosidad, juzga que estos detalles tienen gran importancia pues son atributos que representan al ser y ayudan por su calidad de símbolos o de notas muy representativas a destacarlo y a rodear al motivo de un ambiente adecuado y fácil.

Algunos dibujos, tomados de las colecciones de D. M. y A. C. ponen de manifiesto este empeño en destacar las pestañas o ir disponiendo una a una las líneas que dibujan la melena de un león, aún de aquella parte que no es fácil de ver, pues ello tiene tal importancia que en último término puede representar al "ser mismo".





Toca ahora estudiar la forma cómo el paciente se ocupa del cuerpo humano en general. La expresión más elemental del cuerpo suele ser la cabeza. A veces un simple contorno vacío la define, otras veces aparece mostrando todos sus rasgos fisonómicos. No es raro que falte algún rasgo como la boca por ejemplo, tal sucede en una lámina de C. F.



Omisiones parecidas se registran en el arte infantil. Según una observación de H. LUQUET un niño de cuatro años, mientras dibuja un reloj, va enumerando sus partes y dice: reloj, cadena, agujas... y omite en su dibujo LAS HORAS. La ausencia de un elemento tan notorio como son las horas no quiere decir que el dibujante ig-

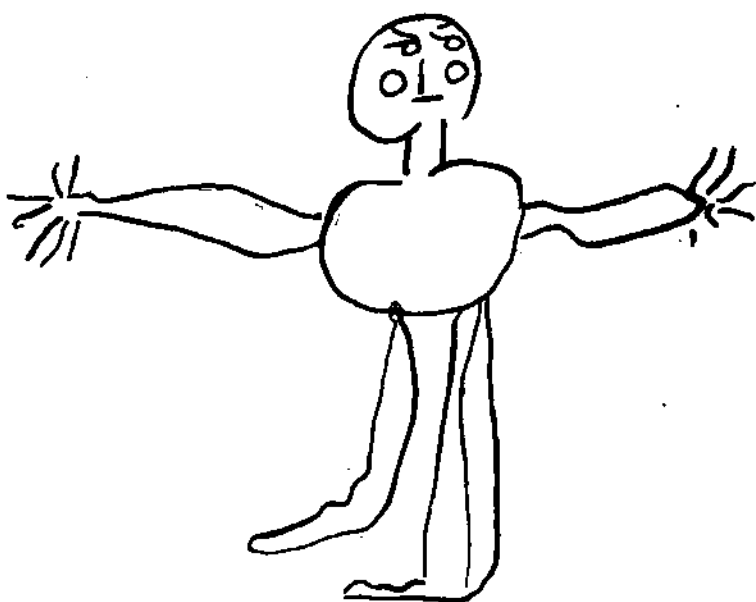
nore su existencia, sino que desaparece del dibujo por falta de interés momentáneo.

Los indios bororo del Brasil omiten muchas veces de sus dibujos la nariz; pero nunca descuidan la boca. Los bakairi, también indígenas del Brasil, difícilmente olvidan la nariz, en cambio la boca muchas veces está ausente. La razón de esta conducta es sencilla. Los bororo utilizan sus labios para colgar ornamentos, los bakairi en cambio ponen siempre clavillos de madera en el septum de la nariz.

Esta comparación entre pacientes, niños y primitivos es simplemente un procedimiento auxiliar. La omisión de la boca, por ejemplo, en un dibujo esquizofrénico, si bien es cierto que se puede explicar por carencia de interés, también es cierto que puede tener un origen mucho más hondo y menos simplista. HANS. PRINZHORN al referirse a ciertas deformaciones que realizan los pacientes en sus dibujos advierte que quizá se deban a pasados dolorosos o a perturbaciones propias de la enfermedad. Brazos y piernas ocupan inmediatamente lugar en el círculo de intereses del dibujante. No es nada extraordinario que falte el tronco y en cambio existen piernas y brazos. Estos últimos a veces nacen de la cabeza o de las piernas como puede verse en un dibujo de C. F.



Los pies por lo general se tratan muy sumariamente. Las manos en cambio se dibujan extendidas para poner en ellas los dedos cuyo número, como se ve en una lámina de F. G. L., a veces peca por exceso



El tronco muchas veces no tienen personería y solo es una continuación de la cara. Su necesidad se siente sobre todo cuando el dibujante, como por ejemplo A. G., lo utiliza para disponer botones, etc.



Este primitivismo en los dibujos de algunos pacientes merece tenerlo en cuenta. Se ha dicho que en la esquizofrenia se advierte un retorno hacia viejas experiencias. Entre las observaciones más sencillas, se puede citar el gusto de los pacientes por manipular excrementos, por jugar con barro como los niños, por llorar imitando los gemidos de los infantes, etc. El paciente C. F. tiene varios dibujos reveladores de esta tendencia regresiva, pero ninguno tan

explicativo como uno estudiado por el Dr. HONORIO DELGADO, en donde se constata anhelos de retorno al claustro materno.



Esta regresión desborda en mucho, como en este último caso, las **SIMPLES DIFICULTADES TECNICAS** que dan parecido a estos dibujos con los trazos de los niños y primitivos.

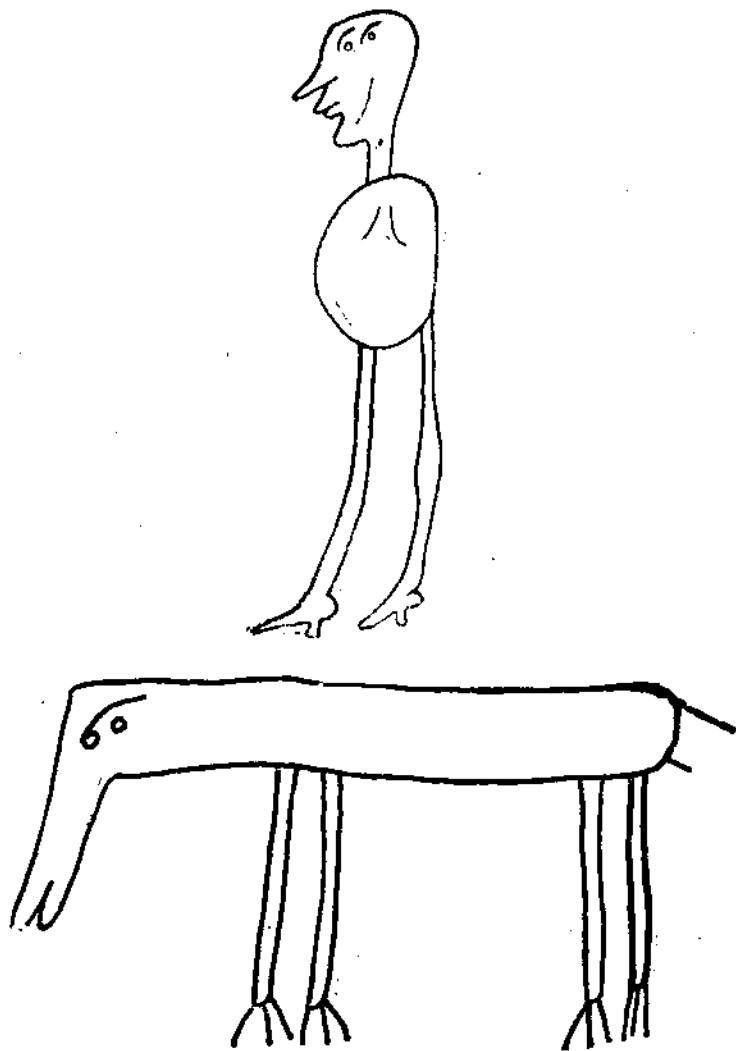
En plan general, el rol del dibujo, es "decir" algo. Los adultos que saben dibujar expresan por medio de sus trazos "lo que ven" del objeto a tratar. Los niños, los adultos cultos, pero sin habilidad para el dibujo, los primitivos y algunos pacientes dibujan "aquello que saben" del objeto. La primera actitud se llama "**REALISMO VISUAL**", la segunda "**REALISMO INTELECTUAL**".

La observación del niño mientras trabaja demuestra que no se sirve de modelo. El modelo está frente a él pero no lo utiliza, parece en cambio como si consultara un "modelo interior", una suerte de resumen del tema que ha formado con sus notas más importantes. Estas notas van apareciendo sobre el papel en orden a su trascendencia, es una presentación jerárquica. Tal procedimiento lo resume **ROBERT GAUP** diciendo que "el niño dibuja lo que sabe de

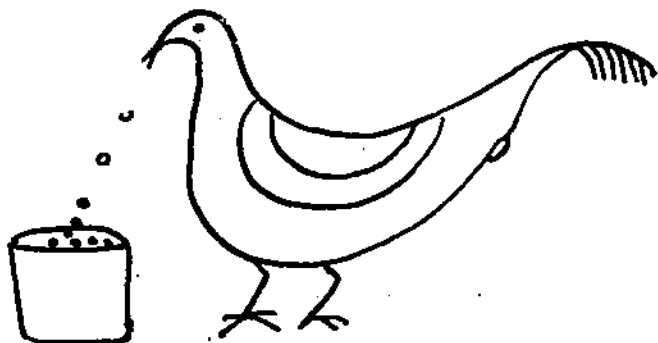
las cosas, lo que se figura de ellas, pero no lo que observa de ellas durante su trabajo".

Sin pretender generalizar, nos podemos valer de estas y otras observaciones como guía en el comento de los dibujos esquizofrénicos. Así por ejemplo, se puede observar un dibujo de A. S. que no obstante estar la cabeza de perfil muestra "dos ojos".

Animales dibujados de perfil, por este mismo paciente, muestran cuatro patas a la vez. (Por estar las patas dispuestas en filas paralelas, la fila delantera debería ocultar rigurosamente la fila posterior).

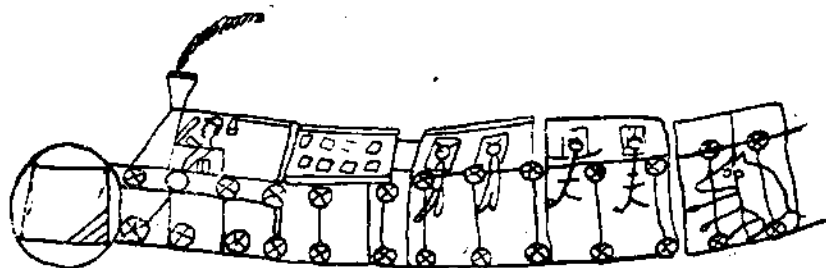


Los dibujos parecen otras veces en medio de una atmósfera de irrealidad. En un dibujo de M. S. se ve un ave comiendo; los granos suben desde el recipiente al pico, contrariando las leyes físicas.



Como el "realismo intelectual" procede de acuerdo a un inventario de noticias fundamentales de la cosa, el "ferrocarril subterráneo" de M. N. es un buen ejemplo.

Ofrece en tiempo presente las cuatro ruedas de cada coche, el perfil de los carros, lo que va dentro de ellos, etc.

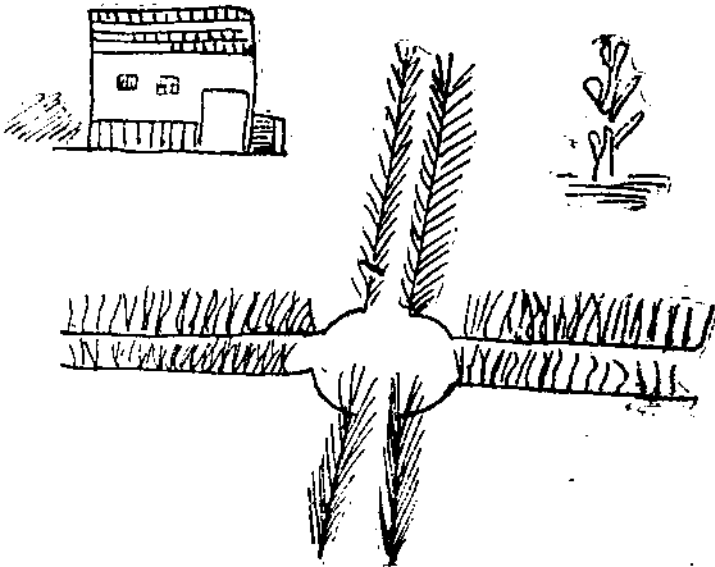


El "realismo visual" mira las cosas desde un punto de vista. El "realismo intelectual" puede ver las cosas desde varios puntos, resulta así posible que "lo superior" y "lo inferior" de una cosa se puedan ver al mismo tiempo. Tal nuestra lámina de M. N.

Torando bombo

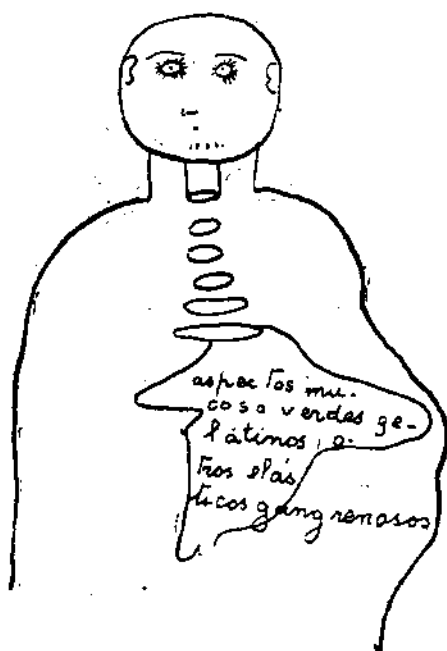


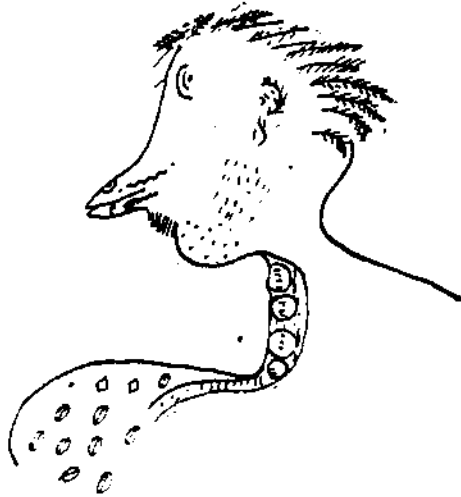
Resolver perspectivas ha sido siempre un problema y sigue siendo aún a veces para menos afinadas por la educación. El extraño aspecto de algunas láminas de los enfermos al salvar este tropiezo no nos debe sorprender. Tratan la perspectiva superponiendo planos. Tal se ve en un dibujo de C. F.



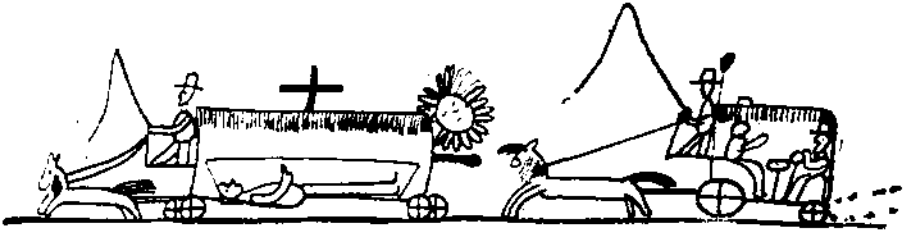
Semejante procedimiento recuerda los métodos de los viejos pueblos al resolver estas dificultades. Los bajo relieves asirios y egipcios muestran a veces multitud de esclavos arrastrando un pesado toro alado o una gran piedra para levantar una pirámide; en ellos el tamaño de los personajes del primer plano tienen la misma medida que los distantes. "La lejanía" está indicada sólo por la superposición de las filas, los más próximos son los de abajo, los lejanos son los de arriba.

Merece comentarse en último término algunos graciosos efectos de "TRANSPARENCIA". Sucede como si toda envoltura material se abatiera; así D. M. puede atisbar el interior del estómago de un hombre y el buche de un ave.





Para C. F. los cadáveres son visibles aún dentro de sus cajas mortuorias.



Pertenece a esta misma manera aquellos dibujos populares de un corazón herido por un dardo en donde la flecha se ve por transparencia. El mecanismo de estos efectos está dado porque "el ojo mental" del dibujante ve mucho más de allá que el "ojo físico".

Tal en sus líneas generales el PRIMITIVISMO en esta iconografía. La comparación que se establece entre pacientes, niños y primitivos es sólo hipótesis de trabajo. Sirve como preciosa colaboración para ir glosando, uno a uno, los aspectos de esta interesante producción.

Arturo JIMENEZ BORJA.

Para la Muerte de Ricardo Peña

GRABAD, cristales de Dios,
imagen de su agonía.
—Estando cerca de Vos,
bajaba cuando subía.

Grabad su rostro sin vida
y soltad palomas ciegas.
Angeles que le conquistan
y por el aire le llevan.

Grabad su cuerpo desnudo
sobre las alas que tiemblan,
y grabad livianos ecos
y voces que me atormentan.

Abrid antiguos torrentes
y bañad las tristes almas.
Y que las aguas resuenan
si tocan las viejas llagas.

Mientras llegan naves mías,
copia de sus horas tenga
quien no le contó los días
y sus ausencias recuenta.

Y pues ver me dejarás,
templad mis ojos en duelo,
porque resistan mirar
imagen de tanto peso.

La Plata, 1939.

E L E N A D U N C A N

Picardía de Caviedes^(*)

Al hablar del espíritu de Juan del Valle y Caviedes no quisiéramos decir "lo picaresco", suena mejor y parece posesionarse más aún del alma del poeta cuando decimos: "la picardía de Caviedes". Por eso el título de este capítulo. Y es que Caviedes fué pícaro; protagonista de una fantasía malévola, Caviedes, en su obra, reniega burlándose. Se desintegra del cuerpo al que no debemos saber qué aventuras pudieran sucederle y tan sólo aparece su alma turbada por los reflejos dolorosos de las aventuras de esa carne. De hecho y de derecho surge el pícaro, mezcla de cierta maldad con la astucia y la travesura. El pícaro siempre ríe de un acto incorrecto cometido por él. "El pícaro resuelve por medio de astucias las necesidades de la vida, dándose a aventuras en las que el resultado está siempre a la merced del ingenio, de la imaginación y del poco escrúpulo del héroe", sostiene Juan Chabás. En nuestro caso, Caviedes, saborea, cual un manjar exquisito, cuando ha encontrado la figura ridícula para sus enemigos. Veamos algunas descripciones de sus médicos en un cuadro de polichinelas que nos parece un cuasi retablo de maese Pedro:

Dice que es pozo de ciencia
porque es gordo y trae anteojos.
(Al doctor Ramírez).

Y siendo doctor tan malo
anda vendiendo salud.
(Al doctor Yáñez).

Aunque de fiado cura
mata luego de contado.
(Al doctor Torres).

(*).—Fragmento de un Ensayo.

García, que anda embutido
en su manteo y sotana,
curando de mala gana
por hacerse el engreído
se a mí tan parecido,
en su fatal catadura,
que mata con la figura
de física autoridad,
y así su cura en verdad,
sólo es cura por el Cura.

(La hemos transcrito íntegramente por ser una fiel pintura del médico de la época y a la vez una bellísima espinela).

y el remedio que él aplica
sin remedio luego mata.

(Al doctor Machuca).

Guerrero, en el apellido
trae consigo el matadero
pues todo aquel que es guerrero
es matador conocido.
Por dos reales me ha vendido
las visitas, y no es loco;
pues su crédito provocho
de matar, en que es tan ducho,
y por poco mata mucho,
y por mucho mata poco.

(Tan buena décima como la del doctor García donde saboreamos el retrucano y la gracia sin par).

La picardía es intuitiva y espontánea. Caviades no tiene esa serie de aventuras de tierra en tierra; quizá toda su vagancia fué únicamente limeña, marco bastante intenso para un espíritu pícaro. Su viaje a España agudizó su carácter. Verdad es que todos los pícaros —y acordémonos de Lazarillo y de Guzmán— vivieron una vida haraposa y accidentada, engañando al género humano con el fin de conquistar un poco de comida y un rincón donde dormir. Algunos llegan a posiciones más o menos elevadas, pero como sus al-

mas están formadas en sentido torcido, no abandonan su hábito y caen de nuevo en su pecado mortal. Caviedes fué tratado duramente por la vida y su ingenio se aguzó en la picardía. Se levantó en contra de lo odiado y envidiado y quiso derribarlo. Actitud ciertamente iconoclasta. A pesar de todo no creemos que Caviedes haya sido un radical por ideología; lo fué por necesidad biológica. Si representa la insurrección popular contra la aristocracia de la Colonia no podemos darle el papel de caudillo. Caviedes no conoció una ideología política, conociendo, por cierto, su política criolla, comienzo de politiquería. Era más poeta de lo que nos podemos figurar, pero nacido del pueblo o desarrollado en el pueblo, sin ese marco de la intelectualidad de casta, el poeta dió a su creación artística las modalidades de su medio. Mientras la Capital del Virreynato recibía solemnemente la inspiración hispana, Juan del Valle y Caviedes, avisa al mundo de las letras que va a existir un pueblo con pensamiento propio, querer e inspiración personal. Y es que los pueblos no pueden vivir de prestado eternamente. Mientras la alta clase colonial leía a clásicos y contemporáneos del viejo mundo, procurando imitarlo, las gentes que no leían sino que vivían y que de magnífico ingenio eran dueñas, desbordaban su musa popular, demasiado hiriente, demasiado verde, pero plena de gracia y de vida. Caviedes tiene que emplear lógicamente, en su obra poética, una serie de giros callejeros, de pensamientos hogareños del pueblo y de costumbres locales que los poetas de la corte virreynal nunca se atrevieron a presentar.

En las sornas, el autor del "Diente del Parnaso", ha buscado la crítica humorística basándose en la figura de sus enemigos. El limeño es dado a reírse de las gentes por su indumentaria —la huachafería, caso típico— o por algún rasgo demasiado acusado en el físico. Es notable en Lima y en todas las ciudades de la costa peruana, el maravilloso acierto para poner sobrenombres o mote a las personas. En nuestra Capital hasta hace muy poco —y aún existen— han habido individuos célebres por el ridículo que alcanzaron, a los cuales los muchachos seguían por calles y plazas gritándoles sus apodos, puestos por el vulgo con una propiedad que verdaderamente llama la atención. Caviedes empieza este ciclo o lo representa auténticamente. El sabe sacar provecho inmejorable de una corcoba, de un apellido, de una buena o mala salud o de unos anteojos. Nos parece un caricaturista que buscara el detalle, el

punto sensible que a veces no es ridiculo, pero que en los labios de un sarcástico, se vuelve hasta injurioso. Queremos hacer resaltar este aspecto de Caviedes porque nos parece que es el representante fiel de este de este capítulo travieso que se inicia en el Perú y que continuará hasta nuestros días en los que lo podemos ver en periódicos de ataque, aquellos que salen para molestar al prójimo y hacer reír al público.

Andan por allí letrillas y cuartetas que indudablemente podrían ser de Caviedes o de todos los Caviedes limeños, versos que hemos encontrado entre los papeles varios existentes en la Biblioteca Nacional de Lima:

Celébrase en verso chusco
que vuestro doctor Villar
es mata bichos sin par
en esta ciudad del Cusco.

Alegraos, pues, paisanos
y a gozar de los consuelos
que azotaron nuestros duelos
estos médicos enanos.

(Tomo 312 de la Biblioteca Nacional de Lima).

Bien claro se ve que no tienen la misma gracia y desenvoltura del verso de nuestro biografiado, pero tenemos que reconocerles cierto ingenio y buen humor. Y para hacer notar más aún esta fibra burlona y satírica del ambiente popular, veamos lo que dice un grueso quinteto que no sabemos qué juicio habría merecido de su maestro Caviedes:

Aunque yo quisiera muy grave,
poner sello, poner marcas,
lo excusaré, pues se sabe,
que el error está en un arca,
donde todos tienen llave.

Existen otros muchos versos que no copiamos aquí por temor de que alguna vez ojos inocentes puedan posarse en estas líneas y no queremos pecar de corruptores. Recordaremos, a quienes los hayan leído, aquél de la "vieja con crestas de gallo" que está manus-

crita en el tomo 312 en la Biblioteca Nacional de Lima y aquél otro del Padre Provincial que consta en el mismo volumen, y tantos otros que le son atribuidos, sin prueba alguna, al Ciego de la Merced. Pero no hay que ir muy lejos en esto de encontrarle verdor a la musa popular limeña, que de sobra conocemos el ingenio de nuestro pueblo que está reclamando un estudio detenido de peritos en la materia. Ni aplaudimos ni censuramos este aspecto criollo; nos proponemos probar, con lo dicho anteriormente, que Caviades representa esta característica vulgar de risa y lisura, que puede ser también mofa e insulto. Por ello es que empezamos diciendo que Caviades más merecía el título de picaro porque directamente actúa, a la manera de un truhan no castellano, sino perulero, criollo, fiel exponente de su medio social (*). Ludwig Pflandl dice: "Cualquier género literario será tanto más nacional, cuanto más reciba su energía del propio suelo, sin verse contagiado por ideas y modelos extranjeros, y en cuanto se origine únicamente de las influencias nacidas de las condiciones de cultura y de las formas contemporáneas de la vida del pueblo". Así Caviades narra todo lo que ve y siente criticable. No cuenta aventuras jocosas y malintencionadas de terceras personas; cuenta lo que siente y cree de aquellos a los cuales guarda rencor por cualquier motivo. Esta forma de picardía es innata; nació con él y se desarrolló cual su vida, haciéndose un actor más que un autor. Por eso dice Menéndez Pelayo que le faltaba la "vena cómica de Moliere o de Tirso", porque se burlaba directamente sin valerse de líneas oblicuas, cual hace el comediógrafo siempre: Caviades sentía su cólera y sabía transportarla al verso por medio de la risa como si fuera un personaje que improvisara. El ambiente nuestro limeño y aún podemos decir el costeño peruano, no ha estado nunca preparado para un teatro a lo Moliere o a lo Tirso, por su ninguna madurez social. El mismo teatro de Manuel Añencio Segura encierra detalles del momento, crítica y conversación jugosa de asuntos diarios, que en la inteligencia de su autor jamás tuvo el fin pedagógico que, sin embargo, realizó.

Vienen en graciosas pinceladas, en los relatos de los versos de Caviades, las costumbres hogareñas y hasta los modos caseros de curar y lo que se recetaba para las enfermedades. Por estos relatos

(*).—Aunque Guillermo Lohmann ha descubierto su nacimiento español. Revista Histórica. — Tomo XI. — Entrega III.

nos enteramos de muchas costumbres que superviven y que no se pueden destruir tan fácilmente y que como herencia se transmiten de padres a hijos. Costumbres y modos de vivir que tienen todos los pueblos del mundo y cuya fe en ellos los salva la mayoría de las veces. Veamos aquí una relación de medicamentos para asustar al más práctico en su recepción.

Me seguían tres idiotas:
que me venían tirando,
por las espaldas huidoras,
fricciones y rajaduras,
jeringas, calas, ventosas,
aceites, polvos, emplastos,
parches, hilas y otras cosas
que llaman drogas, con que
meten las vidas a drogas.

Terminaremos diciendo que su odio por los médicos es justificado porque habla siempre en contra de los malos médicos que, sin duda alguna, le hicieron mucho daño. Si se tiene en cuenta lo atrasada que estaría esta ciencia tan adelantada en nuestros días, nos tendremos que poner al lado de Caviedes, dolorosamente enfermo y víctima de curaciones tan incómodas como las que cita en el verso anterior. Caviedes pensaría que entre los doctos en medicina habrían muchos dignos de llevar ese título cuando dice por boca de la muerte:

Sábetete que he reparado
que en todo tu parlamento
doctores graves no nombras,
sino todos curanderos.

Luego Caviedes debió sentir respeto por alguno de ellos. Y se desprende de aquí que la crítica era más al hombre que a la ciencia. Podía suponer y lo aceptaría a conciencia, que existieran principios científicos que beneficiaran a la humanidad, pero también sabía que habían malos individuos en la profesión, indignos de llevar el nombre de médicos y de practicar este noble apostolado.

En el verso de Caviedes, nos encontramos con su terminología, en la cual declaramos hidalgamente existen vocablos que disgustan

al oído. Pensemos que él no quiso jamás, ni siquiera lo pensó, hacer un arte de filigrana. Muy ausente vivió de escuelas preciosistas. Si su poesía en conceptista se debió a la época. Los vocablos que usa son los propios para designar las ideas que las pensó en limeño. si se nos perdona la frase. Acordémosnos de los pícaros de la Literatura Española y también los colores pueden asomarse al rostro. Caviedes es hijo de un pueblo agraz aún, menos refinado en su habla diaria y por eso estamos con don Ricardo Palma cuando dice: "El Diente del Parnaso encandalizará oídos susceptibles, sublevará estómagos delicados y no faltará quien lo califique de desvergonzadamente inmoral" y "para la gente frívola será éste un libro gracioso y nada más. Para los hipócritas, un libro repugnante y digno de figurar en el índice. Pero para todo hombre de letras será la obra de un gran poeta peruano, de un poeta que, si en erudición y doctrina le es inferior, rivaliza en agudeza y sal epigramática con el señor de la torre de Juan Abat".

Emitio CHAMPION.

Exégesis de la poética de Alberto Guillén

Un artista que traspone los linderos de la vida para pasar al mundo de los muertos, equivale a testimoniar el alto valor directriz del pensamiento y la metáfora, en íntima hermandad con el ritmo y la emoción perdurable. La muerte de Alberto Guillén es la glorificación del poema, el veredicto de validez de la armonía, de la música trocada en estímulo de santas convulsiones, de la idea destinada a ser plinto y columna de todos los tiempos.

Cabe aquí recordar uno de los más bellos símbolos de la mitología helénica, que dice: "cuando murió el maravilloso Orfeo, el incommovible dios de los oráculos, Apolo, rodeado de las musas serenas de la Armonía, hacía correr por sus mejillas torrentes de lágrimas; y que, mientras el fúnebre cortejo caminaba rumbo a la ciudad de los eternos silencios, ellas, las inspiradoras de la belleza, seguían el coro funerario dando exclamaciones de una angustia sin fin. Lloraron también las acacias y los mirtos, los roquedos y los mares silentes del Egeuco; y las mujeres de la Tracia toda cubrieron de cenizas sus cabellos y enrojecieron de sangre sus brazos en señal de duelo desesperado..."

Séame permitido citar este pasaje, nó para repetir una actitud igual, pero sí para hacer notar que hay también un coro impreciso que manifiesta con el silencio su hondo dolor por la muerte del poeta, a quien venimos a rendir el homenaje póstumo.

Bajo el zarco cielo de Arequipa, la tierra que siempre supo ser idealista a la vez que pragmática, acaba de levantar, una vez más, su tienda inmóvil, de propiedad única, el númen apagado de un alto cantor peruano. Alberto Guillén fué, es y sigue siendo, el poeta

nativista, el exponente subconciencial de su terruño, paradójal y constructivo.

Entreverado en una multitud de hombres, podía Alberto Guillén, sin mucho esfuerzo, hacer de él lo que quisiera o se propusiera hacer. Apesar de su pequeña estatura, tenía la, no sabemos si buena o mala, cualidad de la estridencia. Entre una columna de hombres en marcha epopéyica, se le habría notado a Guillén de inmediato, pues un insaciable afán por tirarse atrás y sacar el pecho desmesuradamente, lo hacía pronunciado de mandíbulas y característico como pocos. Un mirar acerado y tajante al mismo tiempo que estar levantándose constantemente sobre las puntas de los pies, lo hacía "notable". Y cuando veía que no lo notaban tosía, y tosía fuerte como levantándose sobre sí mismo. . . Era tan terco para con los que no le oían, que llegaba a acercárseles, primero para sólo hablar natural, y después terminar con gritos, con casi alaridos de desgañitamiento. Al andar por las calles taconeaba como para advertir a las gentes que se "está", que se llega por lo menos, o que se es.

Todo él, así pequeño, casi reducido a una mínima expresión de hombre, fué una nota, pero nota tónica, culminante. Su continente personal parecía estar inyectado de un calorífico, o motorizado por una como ansia de inquietar —si se quiere— a las mismas piedras de la calle. Nació para la preponderancia: "para gobernar", como se diría en términos políticos, y sólo alcanzó a subyugar a su propio "yo". Su energía, su voluntad, esa ave rara de su dinamicidad, lo llevaron, juntamente con su intelecto y su emocionalidad, a las cúspides del renombre. En una corte de príncipes y marqueses habría sido el gonfalonero de la acción, del hacer, y si no hubo tal, y no hizo lo que se proyectó en íntimo el poeta, fué por la sencilla razón de haber sido "poeta". Su verbo, hecho ritmo, y ritmo de acento viril y proteico, lleno de hombridad y ansias de alcanzar alas de fuerzas ultracósmicas, perdurará porque la esencia de las cosas bellas son tenidas por el Tiempo eternas. Y el Poeta, apesar de la sentencia emersoniana, no gobernó en el tráfico de la vida diaria, no esgrimió las posibilidades de materia sensible de sus ideales de un alto apostolado estético. . . Es que aun los tiempos en que gobiernen la vida los poetas no están tan inmediatos; sin embargo, los poetas de hoy devendrán dioses mañana.

II

Este auténtico cantor de su tiempo, además de ser cantor, fué también un gran actor de la vida, pero de una singularidad muy especial. Nació poeta, principalmente, e inyectado de una dinamicidad incontenible se movía por todos lados, y tras ello se tornó en un engraido de sí mismo, en "un petulante", como gustaban las gentes de su tierra calificarlo. Tal vez si Alberto Guillén quería una revivencia del narcisismo de otros tiempos, para lo cual tenía perfecto derecho, puesto que era constructor y reconstructor a la vez.

En los rincones de la provincia, "de la urbecita blanca enmarcada de verde", tenía que constituir Guillén una nota azás disonante, tenía que caer mal. "Mis alas, mis alas no son para tí", dice. Esto equivale a decir "mi reino no es de este mundo". Claro, el reino de los poetas no está en este suelo: mísero y deleznable: tampoco puede estar en el cielo de Dios, porque todo ello no es más que una de las más accesibles esperanzas. El reino de los poetas, suelen decir la voz incorpórea de los vientos y de las gentes incon-sútiles, está en el corazón del pueblo.

Cuando el poeta comienza a volar sobre la vulgaridad maltrecha, tiene que prenderse de lo que le está más a la mano, más cerca a las llamadas de su libido, por cien tamices cernida. Los imperativos del sexo, acrecentados cien metros sobre la frivolidad del medio ambiente, tiene necesidad de ciertos muelles atenuantes: la fustigación mordaz e inconcreta, es decir, lejos de las alusiones personales. Tal ocurrió con Alberto Guillén. Su ansiedad de análisis había fincado en el mismo acerbo modo de encarar la vida que empleara ese viejo asceta de Schopenhauer. "Este mundo es el pozo del eterno dolor", habría dicho Guillén en los primeros instantes de su apostolado estético; "pero cobra alas y ponte a volar", le hubiera insinuado William James. Y ese otro varón de la paciencia máxima que fué Tolstoi le hubiera dicho al oído que a la vida había que manejarla como a la amiga de las nocturnas citas... y Verharen, el poeta de la ánima multiplicada le hubiera dicho desde el pináculo de su gloria estimulativa, "el mundo es tuyo, hombre, y házlo germinar para germinar tú en él algún día". Y así fué.

Alberto Guillén, en los primeros pasos en la marcha a la conquista de un nombre fué afortunado seguidor del verbo de Marinetti, de Nietzsche, del viejo Nietzsche, de quien Guillén heredó el

viento exultante de las fuerzas humanas, "demasiado humanas", como diría el raro expositor de Zaratústa.

En estas instancias nace "Prometeo", el primer libro que produce Guillén y que después había de armarlo caballero, o Dios, "un Dios más entre los humanos", como solía decirse a sí mismo. Mas, a fuerza de decirse Dios, andando los días, se hizo más humano que nunca, pero humano de distinta textura a la de los días corrientes del año. A esto se debe que todos coincidan en decir que Guillén es el poeta de la actitud nietzscheana, del ser cada vez más varón y del amanecer "dios humano", purificado de toda mancha vulgar.

Quizá hiperbolizó su yoismo, hasta hacerlo exacerbante. Sin embargo hay que considerar que ello se debía a su personalidad de artista. En muchos trances toma actitudes beligerantes, y dice: "me impuse a empellones en Lima; elogios, bofetadas... Mi grito, como un payaso puso su pirueta en la cima de San Cristóbal. Bombos, prosas, libros de versos que me costó Madama de Rosay... Y mis bellos gestos. Salí desnudo, se asustaron las niñas, hicieron disfuerzos los críticos, los canes se mordían entre ellos..." Pues es esta la mejor medida que nos puede dar el poeta para medir con certeza los kilates de su personalidad, es decir de las proyecciones de su alma de auténtico clown, a la vez que artista.

Hay muchos otros episodios en la trayectoria que sigue el des-envolvimiento de yoismo. La duda se apodera de su espíritu en muchos momentos de su vida, le hace su presa hasta someterlo casi íntegramente; pero él es Alberto Guillén, y debido a ese hecho se salva de un posible y frecuente naufragio anímico. Un temperamento lleno de juventud y ese egocentrismo irreductible tenían que entrar en lucha constante. Y eso no es, propiamente, más que un accidente, una circunstancia en la evolución síquica de todo auténtico poeta, de todo verdadero corazón de artista. No obstante, aunque siempre en el mismo camino, equivoca la senda, y va en busca de un señor "yo", o lo que es lo mismo, "voluntad".

Insistencia estridente, la forma de todos los tiempos, aunque de tendencias un poco distintas. "Yo, yo, yo...", exclama a voz en cuello, lo mismo dentro de casa que fuera de ella. El tono de la voz cambia, ya no sólo en cuanto a intensidad sino en cuanto a interés. "Sólo yo tengo derecho a los laureles, yo y nadie más que yo..." Y las musas, sus consecuentes amigas, le dicen la pleitesia

triunfante. Pasadas las horas del maremagnum lo sitúan en los siales inconvencionales del Olimpo glorificado. En más de tres ocasiones nimbán su frente los laureles de los juegos florales. Esos laureles acrecentan sus posturas, pero estimulan su crecimiento. Tal vez si a ello se debe el que Guillén haya llegado a pulsar tan dignamente el sistro del aeda.

III

Más en estos días de la vida del poeta es que se produce el conato, el casi enfermarse de alucinaciones yoistas. No obstante, las ingenuamente pícaras gentes, con una cabal intuición del rumbo de sus valores, encauzan el caminar errado de sus artistas. Las consecuencias pueden verse en "Deucalión", el símbolo de las valoraciones de un nuevo ser.

Las alas primigenias del poeta, plegadas por unos momentos para el caminar airoso y desafiante por los prados agrestes de las callejuelas aldeanas, recobran su verdadera ubicación. Ahora le preocupa el vivir serenamente, el trabajar con el restallar luminoso de cada día.

Llena de mansedumbre tu corazón y de piedad,
aportarán las cosas miel a tu bondad,
goza en la pena, gusta tu embriaguez de tristeza,
si sabes ser piadoso se te dará belleza.

Desdeñando el endiosamiento de su yo, el poeta se torna de vez en vez sincero y humano. Ya no quiere ver la vida en su máxima expresión de egoísmos; ahora le preocupa su lado doloroso, sus lacras y sus tragedias diarias, y desafiando a la misma tarda, que al fin y al cabo había de abrigarlo, dice:

Para engañar la vida,
reía, y mi risa era aguda,
fuerte y florida,
pero como iba desnuda
esa entraña que llaman corazón,
las mujeres probaban en él sus alfileres

como en un almohadón;
y el dolor en mis venas
soltaba la jauría de las penas
y me decía: reid, reid...

Un día llamé a la muerte
sobre mi corazón,
entonces fui más fuerte
que el mismo David...

Las notas más acentuadas de la poesía de Guillén están indudablemente en "Deucalión", el libro de la serenidad, el breviario exaltado de los valores vitales. Pero el presentimiento de la Muerte —nadie que tenga sensibilidad de poeta, es decir de poeta de altos quilates— dejará de advertir. Y en los momentos de mayor placidez Guillén exclama, en Epodo:

Ven muerte, impasible, tranquila,
con tus manos premiosas, con tu pupila
experta, con tus senos enjutos
y tus cabellos negros, tenebrosos, hirsutos.

Tu y yo, muerte, como amantes febriles
sentadá en mis rodillas, nos besaremos tardos.
Yo esconderé en tus dos senos desnudos mis manos,
y en mis sueños sobrehumanos
y mi corazón herido de amor...

No llores, corazón,
la fuga de las cosas,
al borde de las fosas
florece la ilusión.

Dolor que tiene su origen en lo más profundo de la reflexión, en lo más íntimo del acusarse conciencia viviente. Ideas como las que surgen de los versos transcritos, podemos decir en cuanto nos hincan el dolor o nos estimule un motivo para la introspección; mas lo valioso, y por lo tanto lo conmovedor, está en la emocionalidad con que esas ideas son expresadas. He ahí la esencia del Arte, he

ahí el contingente de perdurabilidad que el poeta le imprime a los pensamientos, por lo tanto a lo específico de su actitud en la vida.

Nadie que quiera auscultar lo intrínseco de la poesía de Alberto Guillén se resistiría a determinar como cosa superior. El siguiente sonetín, "Los Cabadores" hace las veces de la canción que todos repetimos a nuestro turno, apenas advertimos el acecho de la parca de manos sarmentosas e irreductibles:

Siete de mayo he puesto
bajo un soneto, sin pensar
en la honda amargura de esto
del sentirse acabar. . .

Vamos muriendo, un gesto
en un espejo, y luego dar
la calavera al cesto
del que nunca ha de tornar.

Siete de mayo: Nada
detiene aquella helada
mano que nos acosa.

Vamos muriendo. . . Cada
día es una paletada
que ahonda nuestra fosa.

El pensamiento acerca de la personalidad artística de Guillén, es que éste fué uno de los poetas más espontáneos que cuenta la lírica indoamericana. Si su obra y su personalidad no estuvo lo suficientemente difundida hasta llegar a los estratos populares y a los más altos círculos, no obsta para dudar de la altísima calidad de poeta con que la Naturaleza le obsequió.

Otro día se justipreciará en sus cabales acepciones la actitud de Alberto Guillén. Ya el brillante escritor fenecido, José Carlos Mariátegui hizo de su obra primigenia un detenido estudio, expresando, como consecuencia, que Guillén, prematuramente llegó a la meta del artista que sabe lo que hace y dice, y que, además, supo, como pocos dar forma perdurable a sus reacciones emocionales; es decir, que supo hermanar la técnica del oficio intelectual con la sensibilidad, de valoraciones ciertamente trascendentales.

IV

“El deber del artista es no traicionar su destino”, decía Mariátegui, estudiando la estructura artística de Guillén. Y esto que decía Mariátegui es una verdad incontrastable, sobre todo en estos momentos en que personas y grupos tienden a homogenizar sus actitudes vitales, sus pensamientos políticos y su verdadera situación dentro de la sociedad. El encumbramiento de la personalidad entraña hoy orientación de las pobladas y conducción de masas insufiadas de inquietudes vitalistas. De lo contrario, hoy por hoy, se deja de ser artista y de hacer Arte.

Ilusorio sería pensar —o seguir pensando— en la tesis que propugna la santidad del arte, de ese brote humano y sensible. La época que germinó y afloró “el arte por el arte” tuvo perfectas e indiscutibles razones para hacerlo; y no podía ser contrariamente si sabemos que las modalidades del desenvolvimiento de la vida, en sus distintas faces, han cambiado unas en absoluto y otras han variado de rumbo. Las formas de la vida económica y social de hoy son diferentes a las antiguas, cuando no opuestas.

No se le perdona al artista de hoy que cante fuera de tono y tiempo en la orquestación cósmica. El artista de hoy, para ser tal, ha menester involucrarse al ritmo de vida que si, uen las masas humanas; ha de ser el expositor de las angustias de sus carnes y del dolor de su espíritu. El verdadero artista de hoy será, o mejor dicho es, el que interpreta la ansiedad del hombre multitud, el que dá los medios y el que mejor conduce hacia el fin planteado.

El dolor de siglos pasados (que tuvo justificables reflejos hasta no hace unos lustros) fué de otra naturaleza; en forma y fondo fueron distintos. El sabor de las torturas sociales de otros días fué distinto al de estos días.

Cuando Guillén produce “Cancionero” (libro al que llama antología de ocios poéticos) se constata la presencia de una nueva persona, de un nuevo tono, de un énfasis distinto, de un nuevo enfile de pensamiento, por lo tanto. La actitud del hombre se vé que es mucho más viril y desenvuelta que en tiempos idos. En esos trozos concentrados que Guillén llama unas veces coplas, otras “hai kais” —formas del pensamiento oriental, nipón— y por último humoradas entonadas epigramáticamente, se advierte a todas luces el afán insurgente del artista y el acento que debe estimular las inquietudes multitudinarias.

Si estudiamos a Guillén en la época que sigue a 1930, arribaremos a la confirmación de que se ha operado una notable depuración de la sensibilidad artística del poeta. Seguidamente reconoceremos fácilmente que ese viraje de arte popular se ha operado a causa de la presencia de nuevos estímulos en la vida. Dichos estímulos, cada vez más y más concretos, vienen constituyendo la pauta genérica del proceso de la cultura de la Humanidad. Y esto es lo que ocurre, justamente en la formación definitiva de la personalidad directriz de Alberto Guillén.

Uriel García, en una interpretación de las últimas producciones de Guillén —las que están entre el 930 y el 934— constata que el poeta “desilusionado de girar, hasta ahora por las nubes o convencido de que el yoísmo se torna a la postre en metafísico, y conduce a la negación de toda verdad como de toda mentira —pues verdad y mentira se limitan, se complementan y se revelan mejor recíprocamente— aterriza nuevamente sobre el suelo y se pone a caminar por aquellos pintorescos arrabales arequipeños, por las callejas abandonadas de Yanahuara y Caima, de Paucarpata y Characato. Penetra en el taller del obrero y en la cocina de la picantería; se deja absorber por la tumultuosa marea del mercado, escucha la charla sabrosa del mentidero de la esquina, y en todas partes busca y escucha el cantar del pueblo, la palabra de lo diverso y de lo múltiple... Y así, el poeta recoge el alma chola, el latido del corazón plebeyo, lo más auténtico del Perú”.

Sin embargo de haber cambiado de rumbo en su caminar artístico, Guillén no estaba convencido de tal cosa. Seguía creyéndose poseso, irreductiblemente poseso, del cetro de los dioses. En un pasaje epistolar dirigido a César Atawalpa Rodríguez, dice:

Hermano, todo es verdad,
mas aunque de envidia me tilde
cualquiera, te digo con Wilde
mi náusea de popularidad.

Es por eso, mi querido
César, que amo el gusano
que se ha de comer mi florido
corazón de sobrehumano.

Y desde ahora bendigo
al trigo que me hará trigo,
por eso, porque no quiero
ser pasto del majadero.

Cuando esté muerto, bien muerto,
pero bien muerto este Alberto
Guillén, en vano en mi sien
escabarán a Guillén.

Pero los versos citados corresponden al período de transición que se operaba en el espíritu de Guillén. Podía haber dicho aun mucho más tornadizas; los momentos de crisis no pueden pasar sin haber pretendido hacer tornar al hombre hacia los prados de otros tiempos. No obstante, por el año 1933, casi entrando al 34, define su posesión de cantor de voz y contenido multitudinario. En ese poema que se llama el "Hombre del Alba" alza el tono de la voz y dice sus melodías sin reticencias ni bambalinas de doble objetivo.

Sentía estremecerse algo en mí como el feto en la curva,
en la hinchida gravidez de mi alma.
Llegaban sus palabras a mi raíz de hombre,
aun sin voz, aun sin sílabas sonantes
como si Ud. fuera la conciencia viva de nuestro día,
el cimiento en que iba creciendo el alma de mañana,
la hurgoneadora voz de aquel que está clamando
dentro de cada uno por una realización más ancha de la vida.

Era Ud para todos el dolor que nos estaba diciendo
que faltábamos a nuestro deber de hombres
al no sacrificarnos para hallarnos.
Porque la vida siempre tiene mañana.
Y porque el germen debe pudrir
para ser árbol donde el viento venga a plantar su vela.

Estas solas palabras, estas ideas dichas con tanta fruición de hombre, pueden ser suficiente testimonio para ubicar al poeta dentro de la catastración de los auténticos artistas multitudinarios. Y en los precisos instantes en que hacía obra eterna, deja de pisar la

corteza terrestre a fin de ser cada vez más y más inmortal. De vivir Guillén diez años más, habría hecho canciones destinadas a decirse, con gran entonación por todos los labios que saben hambres y dolores irreductibles. A Guillén le faltaron diez años más para ser el intérprete del espíritu de estos tiempos. Pero convenzámolos de que la memoria de su nombre y de su obra vivirá por mucho tiempo.

Con la desaparición del poeta Alberto Guillén mueren también grandes posibilidades de su arte universal, y particularmente del arte que dice el espíritu de la tragedia cotidiana cósmica.

Puno.

Emilio VASQUEZ.

NOTAS

MINIATURA SOBRE PAYRO

Roberto J. Payró (1867-1928) es uno de los valores más importantes de la literatura argentina, un "clásico de América".

Pertenece a la generación de escritores que inician, en la Argentina, la profesión literaria, que viven ya como hombres de pluma. Desde la emancipación nacional (1810) hasta la federalización de Buenos Aires (1880), nuestros talentos construyeron, pelearon, recorrieron todas las líneas de la acción urgente. Y escribieron como pudieron, haciendo de la literatura un instrumento más. Fenómeno muy americano. La generación del 80 inaugura una nueva modalidad. Ya la Argentina está reorganizada. La vocación se depura. Pero la profesión de escritor, es decir, la literatura como destino de la persona, aparece más tarde, con la generación de los periodistas, alrededor del 1900. Sólo que el periodismo impone un alto precio: chupa al escritor su savia enérgica y lo habitúa al fraude. Además lo echa de bruces a un idioma—el de los argentinos—empobrecido y haragán. Así le ocurrió a Payró.

Roberto Payró no fué un gran escritor, sino un escritor con gran tema. Para sus fines le bastaba y sobraba un estilo mostrenco. Pero se incorporó definitivamente a la literatura nacional porque tuvo la suerte de hallar el gran filón. Mejores escritores que él apenas se asoman a la historia de la literatura argentina: son almas en pena que no supieron—o no quisieron—describir la vida multitudinaria. Con menos esfuerzo, acaso, Payró domina todo un período de nuestra literatura: es el costumbrista, el historiador, el evocador de un momento importante de la evolución argentina. Los temas de Payró fueron el granuja y el figurón como fuerzas de una oligarquía poderosa, la radiación de la capital sobre los pueblos y ciudades de provincia, las fortunas nuevas, los descendientes de inmigrantes, los movimientos de la democracia en gestación. Su primer propósito había sido captar en una novela—"Nosotros"—toda la vida nacional. No pudo lograrlo, pero dejó desperdigada en crónicas, relatos y dramas, una concepción seria y entonces original de la Argentina.

Pero si espurgamos sus veintitantos volúmenes con un estricto gusto literario tal vez se nos queden en las manos solamente "El casamiento de Laucha", "Pago Chico" y "Divertidas aventuras del nieto de Juan Moreira".

Estas tres obras están estructuradas por un asunto común. Tienen un aire de familia, como que sus criaturas son vecinas y se conocen entre sí. Pero suponen

distintos puntos de enfoque, una desigual voluntad hacia la Argentina y, claro, cristalizan también en maneras diferentes de estilo. Tres obras, tres miras: la del pícaro, la del humorista y la del sociólogo. Estudiándolas llegaríamos a calar la intimidad de Payró escritor. Aquí nos basta con sugerir el tema.

Payró insistía: "Creo haber honrado el idioma escribiendo en un español puro". Pero a un idioma no se lo honra venerando sus patrones, sino templándolo con el fuego secreto de la personalidad y haciéndolo sonar en nuevas notas. La prosa seudo-clásica de Payró era comodidad de periodista. Escribía como Galdós cuando ya en España la generación de 1898 había renovado los estilos afinando el idioma a cada módulo individual. Alguien ha negado el repentismo en la composición de Payró. Lo cierto es que en su taller solamente se atendía al decoro ornamental del estilo, al aseo retórico y a la fidelidad a viejos modelos, pero no se cincelaba la expresión única, poética, creadora, la que convierte al gran periodista en un gran escritor.

Buenos Aires, 1939.

Enrique Anderson Imbert.

LA POESIA DE PABLO NERUDA

La introducción a Pablo Neruda tiene que llevarnos a diferenciaciones de momentos y de tendencias. Su época no es la época de los tiempos anteriores. El ambiente literario de nuestros días ha cambiado su modo de ser renacentista. Ya no es el individualismo desaforado el signo de nuestra época. Las inquietudes románticas y simbolistas se agostaron, y ahora, pasada la confusión del vanguardismo, va asentándose una literatura esencial.

Es como una mañana callada en que las nieblas se van en silencio y las cosas se destacan poco a poco. Nuestra mañana nos está enseñando que existe ya una literatura nueva.

Y este hecho es importante, porque toda obra artística, antes que valor artístico, tiene un doble valor de expresión: de expresión histórica y de expresión psicológica. No debe interpretarse este "antes" con sentido cronológico; el valor de expresión y el valor estético se dan en forma simultánea en la misma obra. Vivencialmente sentimos ambos valores al mismo tiempo. Tampoco quiero decir ese "antes" que el valor de expresión es más alto que el valor estético. Esta idea existió alguna vez en la historia literaria. Pero es falsa. Aceptarla equivale a cerrar los ojos ante la esencia de la obra de arte, que es el valor estético. Nuestra afirmación no destruye por tanto el hecho real de que en la obra artística lo más alto es el valor estético y lo más bajo el valor de expresión. En resumen, el "antes" empleado arriba debe tomarse en sentido de substrato, de base de la obra de arte.

Y en efecto, es así. Cuando nosotros analizamos la obra de arte encontramos que el valor estético está como rodeando, como iluminando a un grupo de hechos psicológicos. Encontramos además que estos hechos psicológicos no son al-

go excéntrico e informe. Tienen siempre una forma, y es dentro de esta forma, variable según la época, que se desencadena la vida sicológica. En la obra de arte, pues, se expresa lo sicológico y se expresa también esa forma histórica que adopta lo sicológico. Hay valor estético y hay valor de expresión. Lo último es la materia, el contenido de la obra. Lo primero, su sentido, lo que la define.

De este modo la literatura resulta conexiónada con la concepción de vida (forma de lo sicológico) que predomina en una época. Es decir, resulta conexiónada con lo que el hombre cree de sí y de lo que lo rodea. El mismo modo de ver las cosas circula por la obra literaria y por el pensamiento, el sentir y la acción del hombre. Si al estudiar la obra literaria se prescindiese de la concepción de vida (Weltanschauung) implícita en ella, esa obra carecería de sentido total. Aparecería como "algo allí", concreto, pero insólito y desorientador. La concepción de vida ubica la obra literaria y le ata ligaduras con el tiempo. Por eso, si absortos en los poemas de Neruda cogemos la luz de una literatura nueva, o lo que es casi lo mismo, la luz de una nueva concepción de vida, ésto tiene que estremecernos, porque es en verdad un mundo recién nacido, una época niña que grita desde las sombras y nos tiene ya ganados en nuestras fibras más ocultas.

Es lo que está sucediendo ahora. Neruda es sólo una voz. El hombre actual tiene ya pocos puntos de contacto con el hombre Moderno, y ésto se ve claro haciendo entre ellos una comparación.

1) Lo que caracterizó al hombre Moderno fué el ansia de libertad. La libertad la entendía él como ganarse a sí mismo. Y el sí mismo era entendido como algo distinto del mundo físico y de los otros mundos. Por eso el hombre Moderno quiere llegar a un perfecto aislamiento. Inicia una huida de la realidad y se refugia dentro de sí. El objetivismo clásico se transforma en el subjetivismo romántico. El equilibrio, la armonía (la libertad estática que dice Deustua), se quiebran. Y surge la libertad dinámica que desborda las formas. Esta tendencia se hace más aguda con el simbolismo. El hombre individualizado al máximo no sólo prescinde del mundo externo, sino del interno, y en general de todo. Mas como ésto es absurdo, porque el hombre tiene que estar siempre sobre alguna realidad, entonces recurre al símbolo. Con el símbolo se huye y se queda. Se sale de la realidad y se está en ella misma. Con ésto el hombre cree lograda su absoluta individualidad. Su apoyo total en sí mismo. Pero verdaderamente ésto es el fracaso del individualismo, todo a pesar del grito vanguardista. El hombre a fuerza de apoyarse en sí, se pierde en el vacío. Es imposible que pueda existir el ser que se llama hombre en otro medio que el mundo. Por eso las escuelas individualistas son escuelas de falsedad, de disloque entre lo real y la expresión artística (1).

Hoy ha caído este concepto absurdo de libertad. La inspiración actúa libremente. Pero la inspiración misma no puede individualizarse. Tiene que dirigirse siempre hacia un campo. No puede haber inspiración sin un campo al cual se dirija. Por eso, hoy, el hombre regresa a la realidad. Sólo en la realidad puede encontrar una raíz poderosa para su arte. El hombre va comprendiendo que el mundo no es algo aparte sino que el mundo es "su" mundo. Correspondiente-

(1) Consideraciones sobre poesía moderna. Conferencia en la A. A. A.

mente, su literatura ya no quiere ser extrarreal. Por el contrario el hombre acerca la expresión artística a lo real y hace que la expresión obtenga la savia de toda la realidad. "Se vuelve ya—dice Estuardo Nuñez—a las correspondencias primitivas entre el objeto y la palabra" (2).

2) La poesía moderna ha sido descriptiva desde los clásicos hasta el vanguardismo. Pero con un descriptivismo externo y accidental. El hombre parece en esta poesía fuera de las cosas. Los mismos románticos, tan interiores, tan subjetivos, describen su conciencia como quien tiene un objeto frente a sí. El campo de la inspiración romántica es la conciencia, los hechos psicológicos propios, "uno mismo", pero como un objeto. Hay un desdoblamiento. Es "uno mismo" frente a "sí mismo". Como resultado la obra romántica aparece desunida internamente. Su contenido procede del uno mismo, entidad fría y distante. Por otro lado, la intensidad del sí mismo que es el sujeto que vive, que siente, no desaparece. Se mantiene viva durante la descripción del uno mismo. Y así no hay correspondencia entre la intensidad y la creación. La intensidad viene de la persona que describe. Lo creado de la conciencia descrita.

Una actitud distinta revelan los contemporáneos. El descriptivismo de hoy es interno y esencial. El hombre ha penetrado dentro de sí y dentro de las cosas. Ya no cree que él, lo más profundo de sí, su sí mismo, es algo puro, libre de mundo. Tampoco cree que las cosas son objetos, sino algo más íntimo que vive a toda hora. En consecuencia, el hombre ya no describe en esa manera externa, objetiva. No se representa su emoción para luego presentarla a los demás. No dibuja la curva de la emoción, señalando sus partes, como lo hacían los románticos. Puramente vive y la expresión de este vivir da como la ecuación de la curvatura. No hay un ver sino un vibrar. No hay desdoblamiento.

Para nosotros la expresión poética forma un "ambiente" que nos entrega la curvatura en forma original, y así la sentimos. No necesitamos ver la curva, su desarrollo. Nos basta el signo, la ecuación.

3) Claro se ve que la causa de los caracteres de la poesía moderna es el intelectualismo. Esta es la nota del tiempo. El hombre está elevado sobre el plano de la vida y ha adquirido un alma de análisis que le hace dividir todo lo que en la vida se da así, unitariamente. Hoy el panorama es distinto. El hombre desciende de su razón. Se pone a vivir. Frente a la actitud dual y reversiva de los románticos establece una actitud unitaria y expresiva. Frente a la inadecuación, una adecuación perfecta entre la intensidad y lo creado. Hoy rechaza la descripción que lo aleja de los objetos y prefiere la vida que lo identifica con ellos. Hoy la poesía es antropológica, profunda, esencial y hundida en la realidad.

Neruda puede ser considerado casi como un símbolo de la nueva actitud. El hombre no es algo abstracto, sino un ser que vive, cuya vida transcurre en el mun-

(2) Panorama actual de la poesía peruana. Ed. Artna. Lima. Pag. 69.

do y que está ligado íntimamente a todas las cosas. Esta es la verdad de Neruda, y quisiera abrazarla íntegra.

 Mi corazón no debe callar hoy o mañana.
 Debe participar de lo que toca,
 debe ser de metales, de raíces, de alas (3).

Así emprende Neruda su camino. Pero anda en sombras al principio. Lo vemos surgir, de repente, tenso, con ansiedad. Delimitándose se describe como flecha infinita que va a clavarse lejos, no va a clavarse nunca. Y habla de ese lejos como fruta que se aleja cuando llega a sus manos. El desea cogerla. Hacer suyo pronto al mundo. Pero el mundo rueda antes de su mirada.

Este deseo nerudiano apunta desde sus primeros versos. En *Crepusculario* hay como un desasosiego de este mundo. El poeta atisba todos los rincones: su conciencia zambullida en todas las corrientes, la mujer, la ciudad, el campo, los adormecidos puentes, los hombres, la naturaleza. Su visión no es unitaria y por eso *Crepusculario* carece de unidad—de unidad objetiva, temática, se entiende. La forma sensible de las cosas es un trampolín para profundidades que aun no sospecha. Y anda errando dulcemente por sobre la superficie de las cosas. Su actitud es de interrogación. Hay cosas que no llega a comprender. En el fondo de sí mismo comienza a surgir ese dolor, que no es dolor de nada concreto, pero que está ahí presente, como un eco de todo lo que ve.

 Por tus ojos que nunca te han mirado
 cambiara yo los míos que te ven! (4)

Este dolor se hará de perfiles duros más tarde.

 Ah, mi dolor, amigos, ya no es dolor de humano.
 Ah, mi dolor, amigos, ya no cabe en mi vida (5).

Este dolor confuso no nace de nada. O al revés nace de todo. Es el correlato de todo lo sensible que golpea en su conciencia. El ha tenido de repente la intuición de la finitud. Las cosas terminan.

 Todo se va en la vida, amigos.
 Se va o perece (6).

Y esto encuentra en él como un rechazo. Su vocación cósmica se vuelca total en el dolor. El se duele ante la finitud del mundo. Pregunta a un lado "dónde nos llevará la muerte" y a otro lado "hacia dónde te llevarán mis alas". El mundo le da un poco de miedo. Neruda inicia como un movimiento de repliegue.

(3) *El Hondero Entusiasta*. Empresa Letras. Santiago de Chile, 1933. Pag. 27.

(4) *Crepusculario*. El ciego de la pandereta.

(5) *El Hondero Entusiasta*. Ed. cit. Pag. 9.

(6) *Crepusculario*. Mariposa de otoño.

Desdeña lo creado por el hombre y se abisma en el campo. Es el fugante, el doliente, pasa saltando sobre las cosas. Aquella "desolación del poeta ante el siglo maquinista que vivimos" de Residencia en la Tierra (7) aparece también en sus primeros pasos. Neruda se desola ante la cochinada gris de los suburbios, ante la angustia inmóvil del acero y ante el paisaje muerto del cual es sólo una palabra. Tampoco entiende la fatiga de los hombres. Juegan, juegan los hombres.

Los miro entre la vaga bruma del gas y el humo.
Y mirando estos hombres se que la vida es triste (8).

Crepusculario resulta así el ámbito de la huida del mundo impropio. Es el atardecer de su canción de fiesta. Está frente a la vida con un dolor sordo, contenido. Su gesto es de silenciosa desesperación. Se somete a lo que es. Su reacción es pasiva. Retrocede y hundimiento en la naturaleza. Y así la naturaleza está presente en Crepusculario pero no como algo tangible. La presencia de la tierra se vislumbra en las figuras. El sermón es como una semilla. El Padre Nuestro como un pan. El vientre de su amada es comba escondida y abierta como una fruta. Su pelo una enredadera. Un pensamiento se le cae como se cae una mies. El es tierra de sembradura inquieta y brava. Su amor perdido es una rosa blanca. Pelleas lirio azul de un jardín imperial se lleva a Melisanda en los brazos como un cesto de fruta.

En este primer dolor sólo una cosa le pone luz en los ojos. La mujer. El amor alegre siempre. Y él lo goza. Todavía la mujer no es para él el ser que forjó en lucha viva, el arma que forjó para sobrevivirse a sí mismo. Es sólo el remanso del dolor. Se detiene en la mujer un momento y la deja después.

Besadora, dulce y rubia,
me iré,
te irás. Besadora.
Pero aun tengo la aurora
enredada en cada sien (9).

Sólo en un momento la pena infinita del poema Once (10) aparece en Crepusculario (11). Pero hay una diferencia. En el poema Once ya la mujer le es necesaria para no quedarse solo y abandonado como un faro de espanto. En Farewell, no. Aquí su dolor es emotivo y en el poema Once es más vital, tiene raíces de sentido del mundo. No es meramente sensible.

Hasta este momento el rechazo de la finitud, el deseo de que no pase la hora de las espigas han estado en Neruda como algo inconciente y primordial. Ahora la conciencia de este deseo y de este rechazo se manifiesta bruscamente en el Hondero entusiasta.

-
- (7) Residencia en la tierra II. Walkin around.
(8) Crepusculario. Los jugadores.
(9) Crepusculario. Morena, la Besadora.
(10) Veinte poemas de amor y una canción desesperada. Ed. Ercilla. Santiago de Chile, 1938. Pag. 54.
(11) Crepusculario. Farewell.

No puede ser la piedra que se alza y que no vuelve,
no puede ser la sombra que se deshace y pasa (12).

No, la finitud es absurda, no puede ser. Esta es su seguridad, su fe. Antes el mundo lo confundía. Ahora tiene una tabla crujiente sobre las olas. Pero Neruda se equivoca. Quiere encontrar algo perdurable dentro de las cosas mismas. Quiere hallar lo eterno rompiendo lo sensible y adentrándose en él. Es una manera intelectual de llevar a cabo su amor por todo el universo. A pesar de que siente saltar desde su corazón las piedras que lo anuncian, es con los ojos que quiere coger al mundo.

¡He aquí mis brazos fieles! ¡He aquí mis manos ávidas!
¡He aquí la noche absorta! ¡Mi alma grita y desea!
¡He aquí los astros pálidos todos llenos de enigma!
¡He aquí mi sed que aulla sobre mi voz ya muerta!
¡He aquí los cauces locos que hacen girar mis hondas!
¡Las voces infinitas que preparan mi fuerza! (13)

Y así, a pesar de quiere no tener límites es con las manos, es sobre lo sensible que pretende abarcar al mundo. Su intento resulta fallido. Se abre como un abismo en él. Por lo finito jamás ha de llegar a lo eterno. Su esfuerzo es vano. Y entonces siente la angustia de su deseo, que no es más que la angustia de su impotencia. Su anhelo de alzarse hacia aquel astro se le vuelve rosario de la angustia, hilo desesperado, dolorosa sed. En lo más profundo del mundo encuentra sólo una cosa, resistencia a entregársele. El mundo es resistencia. Resistencia que tuerce y destroza su alma en la alta noche.

La resistencia lo obsesiona. Él está al pie de las murallas que el viento inmenso abraza. El cielo es una pared tendida sobre su alma. Quiere trizar la frente de la sombra. Abrir en los muros una puerta. Va a partir la sombra estéril con sus gritos. Quiere subir más allá de esos límites, lejos.

Esta posición suya de angustia y de resistencia repercute en su conciencia. Los límites que encuentra en las cosas son para él los límites de sí mismo. Él, su vida, se le presenta con fronteras infranqueables. Y así es en verdad, que si encuentra límites (resistencia) en las cosas es porque las considera intelectualmente, sensiblemente, a través de la percepción. Se da así cuenta que es sólo una cosa que gime, que arde, que sufre.

No, no quiero ser ésto.
Quiero no tener límites y alzarne hacia aquel astro (14).

En este momento se unen en él sus límites y los límites de las cosas. Al romper sus propios límites ha de romper los límites de las cosas. Al libertarse de sí mismo, al salir de su alma, ha de libertarse y salir de lo sensible.

(12) El hondero entusiasta. Ed. cit. pag. 27.

(13) El hondero entusiasta. Ed. cit. Pag. 10.

(14) Ibid. Poema VIII. Pag. 226.

Hay un sordo rencor consigo mismo por no tener al mundo como él lo quisiera. Así, habla de una pelea oscura contra sí mismo. Es como si se diese cuenta de que su posición intelectual pone murallas en él y en las cosas. Pero no puede remediarlo. Y sólo caben el propósito y la desesperación (15).

En esta ansiedad de piloto, furia de buzo ciego, la mujer representa el ancla de salvación.

Te parió mi nostalgia, mi sed, mi ansia, mi espanto. (16)
De mi pelea oscura contra mí mismo, fuiste. (17)
Para sobrevivirme te forjé como un arma.
como una flecha en mi arco, como una piedra en mi honda. (18)
párate sombra de estrella en las cejas de un hombre
a la vuelta de un camino
que lleva a la espalda una mujer pálida de oro parecida
a sí misma. (19)

Y más dulcemente aún la llama: Flor de mi alma. En la mujer ha de ahogar todo su dolor. Su gesto y su ansiedad cuelgan de la mirada de la mujer. Más adelante confesará que ella es el ocaso más vasto de su cielo. Y pronto ha de ser algo más que el ancla de salvación.

Comenzó como remanso del dolor en Crepusculario. Luego es la guirnalda encendida, vaso de resonancias en cual se arrojó furiosamente, es sólo ya ella, como tal, como mujer, centro de placer sensible, que lo hace prescindir de todo y que lo vibra en el brusco crescendo del poema VI.

Déjame sueltas las manos,
y el corazón, déjame libre!
Deja que mis manos corran
por los caminos de tu cuerpo. (20)

En realidad la mujer sigue siendo el remanso del dolor, sólo que más profundo porque entonces lo ronda la angustia.

Ahora, esta mujer se va llenando de sentido. En ella el deseo de infinitud se colma. Ella es el sentido del universo. La solución de sus ansias descansa en ella.

Yo vengo a la tierra
sólo por el naufragio de mis ojos de macho
en el agua infinita de tus ojos de hembra! (21)

(15) Ibid. Poema VIII. Pag. 26.

(16) Ibid. Pag. 24.

(17) Ibid. Pag. 27.

(18) Veinte poemas. Ed. cit. Pag. 10.

(19) Tentativa del hombre infinito. Ed. Nascimento. Santiago de Chile, 1920. Pag. 34.

(20) El hondero entusiasta. Ed. cit. Pag. 22.

(21) Ibid. Pag. 30.

En la búsqueda del mundo, en el camino de romper lo sensible para encontrar como una semilla buena lo eterno. Neruda encuentra así, como resultado, como sentido a la mujer. Expresa su confianza.

 Mi madre me dió lleno de preguntas agudas.
 Tú las contestas todas. Eres llena de voces. (22)

Sólo ella lo puede ayudar.

 Ayúdame a romper estas puertas inmensas.
 Con tus hombros de seda desentierra estas anclas. (23)

La mujer es su esperanza. En una suerte de adelgazamiento, de sutilización, broy en *El Habitante* y su *Esperanza*. La mujer guarda el secreto de las últimas distancias, ella anula lo sensible, deshoja la noche que acosa y aniquila.

 Poco importa, vamos, cántame la barcarola de todo lo infinito que yo
 deseo, mi pequeña; estamos los dos, y somos los habitantes del límite
 que sólo nosotros podíamos pisar. (24).

Sólo él y la mujer pueden hacer tambalear los cercos de los límites últimos.

La mujer llega así a una altura que ha de persistir en *Veinte Poemas de Amor* así *El Habitante* y su *Esperanza* y el solo título está ya colmado de sugerencias. El hombre es un habitante. Es decir, el hombre está pegado a la tierra. Y en esta comunión hay nada más que un anhelo y nada más que una verdad, la mujer. Cuando el hombre se acerca a la mujer se acerca a la perfección.

 Ay por Dios, apretémonos juntos, que la Estrella de esperanza
 comienza a sonar su metal húmedo de todo el cielo. (25)

Pero en Neruda el deseo de acabamiento absoluto no se satisface sencillamente. El busca la mujer. Y la mujer es cualquiera, es ninguna. Son todas las mujeres. El poeta se siente "arrastrado por la respiración de sus raíces". Pero como su amada es "clara niña, pregunta de humo, espiga", entonces se comienza a hablar en voz baja decidido a no salir y se queda "inmóvil navío ávido de esas leguas azules". A sí mismo se dice

 Quejumbre, tempestad, remolino de furia
 cruza encima de mi corazón, sin detenerte. (26)

A ella le dice

(22) *Ibid.* Pag. 32.

(23) *Ibid.* Pag. 26.

(24) *El habitante y su esperanza*. Ed. Nascimento. Santiago de Chile, 1926.
Pag. 54.

(25) *Ibid.* Pag. 52.

(26) *Veinte poemas*. Ed. cit. Pag. 54.

Entre los labios y la voz, algo se va muriendo.
Algo con alas de pájaro, algo de angustia y de olvido. (27)

Y así, en esta situación en que la mujer da el sentido de todo, en que con ella arriba a la gruta de los descansos, tiene dos momentos en su actitud. En el primer momento, Neruda aun herido por sus piedras ágiles que vuelven implora a la amada, "gota de luz que espanta los asaltos del mundo".

Vamos juntos. Rompamos este camino juntos. (28)
Cansado, estoy cansado. Ven, anhélame, víbrame. (29)
Yo soy el que te espera en la estrellada noche,
sobre las playas áureas, sobre las rubias eras. (30)

Es el momento de la intuición del sentido, del acercarse, del pedir.

En el segundo momento el poeta toma y deja. Ya conoce, sabe. Se ha colocado más allá del pedir. Sólo ahora se entiende que aun vestido de gris y de sonidos amargos se embarque en un nuevo amor. Hay así cierto egoísmo, él es el centro del amor. El comienza y termina. No puede soportar que el amor concluya cuando aun él ama. Esto lo asusta.

Hago rojas señales sobre tus ojos ausentes
que oleen como el mar a la orilla de un faro.
Sólo guardas tinieblas, hembra distante y mía,
de tu mirada emerge a voces la costa del espanto. (31)

Y cuando él acaba sólo tiene palabras de pena y de dulzura. Eras la boina gris y el corazón en calma. Cielo desde un navio, cerro desde los campos.

El hondero entusiasta resulta así la lejana percepción de la mujer y la lucha aún contra las cosas. Veinte poemas de amor, la plena posesión de la mujer, y con ello el aplastamiento del mundo.

Hice retroceder la muralla de sombra
anduve más allá del deseo y del acto. (32)

Todos los Veinte poemas hablan su relación con la mujer. La angustia por el mundo queda ahora sustituida por la compasión a la mujer. Y cierto dolor vago cuando ella está ausente y alegría cuando la ve. Entonces quisiera morder su boca de ciruela y hacer con ella lo que hace la primavera con los cerezos.

La mujer es el móvil de las metáforas. Es mariposa definitiva, como el trigo y el sol. Su boca tiene la sonrisa del agua. Su juventud es de abeja. Un sol negro se arrola en su cabellera. Los árboles quisieran cantar su nombre. En sus

(27) Ibid. Pag. 62.

(28) El hondero entusiasta. Ed. cit. Pag. 27.

(29) Ibid. Pag. 15.

(30) Ibid. Pag. 21.

(31) Veinte poemas. Ed. cit. Pag. 36.

(32) Ibid. Pag. 100.

ojos de luto comienza el país del sueño y su silencio es de estrella. De su alma emigran pájaros. Una mariposa de sombra se ha quedado dormida en su vientre. Es un dulce jacinto azul, fogonazo de luces, fruta de sueños...

Pero la toma de posesión del sentido, en la mujer, le descubre nuevas rutas. En veces la mujer le es extraña "como una cosa". Ella también es algo sensible. Algo que estando a veces vacío de sentido es necesario que lo tenga, como todas las cosas. Su encuentro con la mujer ha sido el encuentro animal.

¡Es cierto, amada mía, hermana mía, es cierto!
Como las bestias grises que en los potreros pastan,
y en los potreros se aman, ¡como las bestias grises! (33)

Ella ha sido el sentido, la claridad, pero sensiblemente, llena de instinto. En la mujer lo que desea es su forma familiar, sus manos, la boca mordida, los besados miembros. La ternura de la mujer la concibe sólo como saliendo de su alma rota bajo sus dedos. El alma tiene calidad tangible. La ternura es licor de vino. La ternura nace como forzadamente. No es infinita y permanente. Es fugaz, enlazada al placer. Dura un momento. No es ternura en verdad.

Y cuando así lo comprende, el presentimiento del mundo otra vez como resistencia lo aterra. Lo pone hosco. A ella le reconviene.

Sin embargo alguna vez corrió una sombra extraña por tus ojos. (34)

Luego apenado

Cuánto te habrá dolido acostumbrarte a mí,
a mi alma sola y salvaje, a mi nombre que todos ahuyentan. (35)

Y lentamente empieza a rodar por su alma la angustia. Todavía intenta sonreír. La llama mujer de labios dulces. Le cuenta que está preso en su red de música. De pronto se queda pensando, enredando sombras en la profunda soledad.

Quién eres tú, quién eres. (36)

La presencia de ella es ajena. Se siente otra vez en el vacío.

Mi corazón sombrío te busca, sin embargo,
y amo tu cuerpo alegre, tu voz suelta y delgada. (37)

A fuerza de profundizar en ella vuelve a caer en el mundo. Encuentra que ella está "hecha de todas las cosas". Hay un atisbo de derrumbe y se aferra como última instancia a sí mismo. Quizás él es el sentido de todas las cosas. Quizás el

(33) El hondero entusiasta. Ed. cit. Pag. 34.

(34) Veinte poemas. Ed. cit. Pag. 66.

(35) Ibid. Pag. 67.

(36) Ibid. Pag. 81.

(37) Ibid. Pag. 90.

sentido no consiste en agotarse sufriendo lo finito. Sino en vivir. Y poco a poco, con tiento, halla en sí el fundamento de todo. También de la mujer.

Como todas las cosas están llenas de mi alma
emerges de las cosas, llena del alma mía. (38)

Neruda se sumerge por un momento dentro de su alma. Otea ansiosamente el distante horizonte de su conciencia. Es decaído desocupado que revuelve de la sombra el metal de las últimas distancias. A veces como una ligera sacudida parece como que quisiera despertar al mundo

a quién compré esta noche la soledad que poseo (39)

Neruda ingresa en la quietud, está solo en una pieza sin ventanas y ve llenarse de caracoles las paredes. Ingresar en una dimensión eterna que no trascurre y tan se separa del mundo que es capaz de poner el oído y escuchar el tiempo como un eucalipto que frenéticamente canta de lado a lado.

Neruda ingresa en la noche callada, en la soledad y en el silencio. El cielo es una gota que suena cayendo en la grave soledad. Y en este lugar extraño, lejano del mundo, lleno de velos grises, medio encerrado en la noche, medio encerrado en la niebla, su corazón nace, puede decirse que recién nace, como una fruta humilde y buena. Ve todo con ojos nuevos. Ahora se asienta en él la ternura verdadera, la ternura eterna. Metido dentro de sí mismo halla la infinitud, la auténtica infinitud. Rebasa ahora lo sensible. Es infinito. Está en todas partes. Observa el dirigirse del viento. Abre el taciturno otoño. Visita la situación de los naufragios. Se va al lado de las noches antárticas. Ataja el color de la noche. Saluda a las victrolas ensimismadas. Coge la luna y se la pone como una flor de jacinto. Y en esta infinitud y viaje por todo el mundo brilla en su alma un poco de ingenuidad. Se hace pequeño.

en tu árbol noche querida sube un niño
a robarse las frutas (40)

Y tan pequeño y tan lleno de amor que mira con dulzura todas las cosas. Contempla cómo los lagartos brotan de las pesadas vestiduras de la noche. Habla de una abeja y de un niño que despertó llorando. Y maravillosamente se da cuenta cómo encima de las astas de las vacas la noche tirante su trapo baila. El mundo ahora ya no es resistencia. Ya no quiere pisar más allá y abrir una puerta en los muros. La noche no es una pared tendida contra su alma. Ahora le pide a la noche "acoge mi corazón desventurado", y después,

no se hace el canto de los días
sin querer suelto el canto la alabanza de las noches (41)

(38) Ibid. Pag. 72.

(39) Tentativa del hombre infinito. Ed. cit. Pag. 31.

(40) Ibid. Pag. 40.

(41) Ibid. Pag. 15.

En este acercamiento a las cosas, todo se anima a su contacto. Una corriente de vida circula por el universo. Todo crece, está vivo. La noche tiene movimiento que aturden hacia el cielo. La noche tiene vértebras. También tiene cara. La noche es un animal. La luna es una araña azul. El viento se sobresalta. Las campanas se despiertan. Las estrellas descienden a beber en el océano. El sol pisa en los campanarios. El molino se revuelve. Las horas caen como murciélagos del cielo. Los días salen del mundo como hojas. El tiempo es un eucaliptus. El viento es una flor de frío. El viento sale alegre de su huevo.

La mujer aparece poco y rodeada de cierto sentimiento de lejanía. Si antes la ausencia de la mujer era para él inconcebible

Que haya una tierra mía que no cubra tu huella.
Sin tus ojos viajeros, en la noche, hacia dónde. (42)

Si antes en trasposición inmensa y en inmensa hipérbole la mujer junto a él llegó a ser casi parte del universo.

Nadie nos vió esta tarde con las manos unidas. (43)

Si llegó entonces a la delicadeza del poema Veinte. En noches como ésta la tuve en mis brazos. La besé tantas veces bajo el cielo infinito. Y ahora pensar que no la tengo, sentir que la he perdido. Ya no la amo, es cierto. Pero la noche está estrellada y ella no está conmigo. Y Neruda no puede entender como siendo esta noche la misma noche que hace blanquear los mismos árboles, como siendo éste así, ella no está con él. Ya no la quiero —dice— pero tal vez la quiero. Es tan corto el amor, y es tan largo el olvido.

Porque en noches como ésta la tuve entre mis brazos,
mi alma no se contenta con haberla perdido. (44)

Ahora su actitud tiene menos de desesperación contenida y más de tristeza y de olvido. Halla en la ausencia algo que lo tranquiliza. Su amada no está con él, pero ésto no es irreparable.

ah para qué alargaron la tierra
del lado en que te miro y no estás niña mía
entre sombra y sombra destino de naufragio
nada tengo oh soledad
sin embargo eres la luz distante que ilumina las frutas
y moriremos juntos. (45)

Aquí debemos hacer un alto. Frente a la Tentativa del Hombre Infinito, ca-

(42) El hondero entusiasta. Ed. cit. Pag. 32.

(43) Veinte poemas. Ed. cit. Pag. 49.

(44) Ibid. El poema Veinte. Pag. 93.

(45) Tentativa del hombre infinito. Ed. cit. Pag. 22.

be la actitud, no de escudriñar el anhelo cósmico de Pablo Neruda, sino de ubicarlo en las perspectivas literarias. "Aguas surrealistas descienden en lentas avenidas por todas partes. Las habituales decoraciones nerudianas—noche, mar, estrellas, mariposas, lluvia, hogueras—aparecen como envueltas en humo, desdibujadas, al paso de los trenes del sueño"—dice Concha Meléndez (46).

Sin embargo, acaso hay algunas diferencias entre Neruda y el surrealismo. Para saberlo no vamos a indagar ahora en el contenido de la obra de Neruda ni sobre la esencia de la obra surrealista. Simplemente observaremos algunos elementos de la estructura general de un poema o de una novela.

Esta estructura general no se presenta aislada, libre de vínculos. Entre sus elementos superiores hay precisamente dos que traslucen su vinculación con lo exterior, y son el sentido y la dirección. El sentido indica la proximidad o el alejamiento de la obra con respecto a lo real. La dirección constituye el "ambiente" de la obra dentro del cual vivimos momentáneamente. Como es natural, la dirección se apoya en el sentido, porque la manera como se conforma el ambiente de la obra depende de la actitud que observe ésta con respecto a la realidad.

1) Para hallar la diferencia entre la poesía antropológica y el surrealismo basta determinar los sentidos de ambas poesías.

Debemos sin embargo hacer previamente un estudio más formal. El sentido no se encuentra en toda obra. Hay obras que carecen de sentido. Y es que en la estructura de un poema o de una novela hay una serie de elementos que se van superponiendo hasta culminar en el sentido. En el estrato más bajo se encuentran las formas verbales y los contenidos mentales. Es un estrato superior está el significado. Y por último el sentido. El total de las obras se distribuye en estas tres capas. Las que sólo poseen formas verbales y contenidos mentales muestran un conjunto incoherente y disperso. Las que poseen significado, conexionan las formas verbales entre sí y se presentan como un todo unitario, coherente. Aquí las formas verbales no están meramente unas al lado de otras y el contenido mental no es entrecortado. Por último las obras con sentido son las de verdadera calidad literaria, porque en ellas existe algo trascendental que es la visión del mundo.

El sentido de la poesía individualista, incluso el surrealismo, corresponde a la concepción de vida del hombre Moderno. La relación con la realidad coloca a ésta aparte. En la poesía romántica en que todo está dibujado, más allá del dibujo no se puede pasar. El sentido consiste así en ésto, en no pasar del dibujo: nos es dado el objeto, lo que debemos ver. Y por eso cuando leemos el poema lo creado no es cosa que vivimos sino que contemplamos.

El sentido de la poesía actual, en cambio, se conforma a la nueva concepción de vida. La realidad se identifica con la obra y la posición resulta radicalmente otra. A un lado, la creación no "mira" y "copia". Expresa. Al otro, la captación de lo creado no mira la copia, que no existe. Coge el sentido, la unión con las cosas.

Así, mientras la poesía antropológica viene nacida de lo real, el surrealismo se contraponen a la realidad, está separado de ella. Mas aun, el surrealismo pretende crear una realidad. Una realidad absolutamente nueva, acrobática, ilógi-

(46) Pablo Neruda en su extremo imperio. Revista hispánica moderna. Nueva York. Año III. No. 1, 1936. Pags. 1-32. Pag. 13.

ca. Mientras la poesía de hoy se apoya en lo que es, en lo que realmente sucede y se vive, el surrealismo se apoya en lo que debe o puede ser, no siendo todavía o no pudiendo ser jamás. "Lo imaginario es lo que tiende a ser real". Tal el anuncio de Andre Breton.

2) El segundo elemento es la dirección. La dirección nos da, como dijimos, el ambiente, y depende necesariamente del sentido. A un sentido individualista corresponderá un ambiente frío, intelectual, de objetos descritos. A un sentido antropológico, un ambiente de vibraciones hondas, de soledad íntima con las cosas.

Y como ésto es así, acudir a la poesía de hoy con actitud romántica es quedarse en los umbrales. Es tratar de ver dibujos donde no los hay. Es creer que el sentido de esta poesía es igual al sentido disociador del romanticismo. Con un criterio así sólo podrá cogerse el contenido mental, disperso o con significado. Pero no se hallará trascendencia, imagen, nada.

Es que lo esencial de la nueva poesía está en que no se trata de formar con el contenido mental una imagen, sino en que es necesario conocer el sentido para tener la imagen. No se va de la sensación al sentimiento. Es al revés. Del sentimiento se va a la sensación. Esto, que podríamos llamar, y hemos llamado, dirección poética, varía pues fundamentalmente. La dirección poética intelectual corresponde a la actitud romántica, y en general al individualismo. La dirección poética emocional, a la actitud antropológica de hoy.

El sentido de la Tentativa del hombre infinito es así humano y real. En él se ve mejor a Neruda dentro del movimiento general de la época. En su obra ya hace tiempo que se perdieron las lejanas estaciones del surrealismo, y ahora sus trenes del sueño ahondan nuevas tierras. Han saltado hasta las regiones de la emoción y del silencio.

Y Neruda ya no ha de abandonar más esas regiones. Robustecido en su indagar interno, va, nuevamente, a tender una mirada a su alrededor. En realidad nunca se separó del mundo. Al contrario, puesto que comprende al hombre como lo que es, como hombre, encuentra en el fondo del alma del hombre al mundo. Es como si el hombre tuviese el mundo dentro de sí. Esta es su nueva sabiduría. A partir de ahora Neruda no tratará ya de anular la finitud y coger el mundo, cayendo sobre lo sensible. Lo sensible siempre ha de ser finito. Siempre ha de ser noche enemiga, muro, límite. Ahora tiene un nuevo camino. Con la ternura, así la llama él, como algo todavía indefinido es que ha de acercarse a las cosas. Más allá de lo sensible puede conocerse la infinitud. Llegando a una especie de último substrato de las cosas se anulan el tiempo y el perecer. La desesperación e impotencia se transforman. El dolor y la angustia se acaban. Celebra todas las cosas entusiasta y sencillo.

yo tengo la alegría de los panaderos contentos (47)

Con este sentimiento nacido en penumbra, húmedo, pequeño. Neruda se

(47) Tentativa del hombre infinito. Ed. cit. Pag. 38.

adentra en El Habitante y su Esperanza. Y su penetración de las cosas es penetración de las esencias mismas.

Otoño asustado, vaiven de cosas sin ruido que olfateándose se advierten, de esa manera irreductible por la cual el ciego conoce el terciopelo y la bestia se somete a la noche. (48)

Y habla luego del viento que se sume en lo profundo de los patios deshabitados, de las alcobas demasiado grandes, llegando a inundarlo todo y a establecerse como no se puede decir qué composición misteriosa en los espejos, en las ateridas arañas de luz, en los flecos de los cansados sillones.

Hay en todo esto como una identificación con las cosas. Un conocimiento íntimo de ellas y al mismo tiempo cierta inconcreción. No algo definido, logrado. Da la impresión de estar comenzando. Lo que dice es muy interno, prácticamente desligado de lo sensible. Pero no ha llegado todavía a las inmensas interioridades de la madera, del apio, del vino.

A esta altura su lenguaje carece casi de contenido perceptible. Apenas se adivina un color gris atisbando por las páginas. Y se puede decir de él tanto como Estuardo Núñez ha dicho de Westphalen, que su poesía "es como un fluido aprehensible sólo por el espíritu pero impalpable por los sentidos" (49).

En este nuevo contacto suyo con el mundo, distinto de todo otro contacto anterior, pronto ha de encontrar como algo extraordinario en lo más hondo de las cosas al hombre mismo. Así como en el alma del hombre está el mundo, porque es necesario que esté, para que el hombre sea hombre, así en las cosas está el alma del hombre. Y esto también es necesario para que el mundo sea mundo. Este descubrimiento último y definitivo lo realiza Neruda en Residencia en la Tierra. Y cuando llega a él todo se le presenta claro.

Con mi razón apenas, con mis dedos,
con lentas aguas lentas inundadas (50)

Y con esto al fin Neruda se ha libertado y ha salido de su alma, de su intelectualismo. Su grito del Hondero entusiasta bien puede ya apagarse. No ha roto ninguna de las puertas inmensas. Pero ya no tiene límites y los cercos han caído. Neruda prescinde de la razón: Ya no se dirige a las cosas en busca de lo sensible, para violentar lo sensible y penetrar en la eternidad. Ahora busca algo más hondo que ve con ojos que son del espíritu y de la vida. Los otros ojos, los reales, están ciegos. Ciegos porque no le sirven. La explicación de esto es difícil. Para él mismo es difícil. El dice con mi razón apenas, con mis dedos. Trata de decir que ya no es con estos ojos. No. Ya está ciego. Pero esta ceguera es el triunfo.

yo subo escalas de humedad y sangre
tanteando las paredes (51)

(48) El habitante y su esperanza. Ed. cit. Pag. 42.

(49) Ob. cit. Pag. 67.

(50) Tres cantos materiales. Homenaje a Pablo Neruda. Ed. Plutarco. Madrid, 1935. Pag. 7.

(51) Residencia en la tierra II. Alberto Rojas Jiménez viene volando.

Con esta nueva manera Neruda arriba a todo. Cae al imperio de los nomeolvides. Recorre oscurecidos corredores y ve crecer manos interrumpidas. Penetra los secretos de los pies del apio. Se encuentra con los hombres del vino. Llega a los lugares del sueño. Proclama las derrotas de la muerte, de la finitud.

Y trata de explicarnos que todo ésto es más allá, mucho más allá de lo sensible. Hay que vestirse con metales transitorios. A su amigo Alberto Rojas Jiménez le dice que ha roto la muerte.

¡Oh, amapola marina! ¡Oh, deudo mío!
¡Oh!, guitarrero vestido de abejas,
no es verdad tanta sombra en tus cabellos:
vienes volando.
No es verdad tanta sombra persiguiéndote,
no es verdad tantas golondrinas muertas,
tanta región oscura con lamentos:
vienen volando. (52)

Y viene volando bajo las tumbas, bajo cenizas, bajo las últimas aguas terrestres; más abajo, entre niñas sumergidas y pescados rotos; sobre médicos y abogados y navíos; sobre cines y túneles; más allá de la sangre y de los huesos, más allá del vinagre y de la muerte.

Y sólo así, ciego, más allá, con las manos, con los dedos, las cosas se le muestran en su ser profundo. Y hay un deseo de decir este ser profundo, casi inasible, que se escapa, para que se vea claro. Trata de cogerlo con todas las manos y señalarlo con todos los dedos.

Su arribada súbita a la madera lo sobrecoje. La llama "catedral dura". Se arrodilla en ella. Lo rodea una tenaz atmósfera de luto. Está en medio de destruidas cosas, ante las espadas muertas, los corazones reunidos, silenciosa multitud de la madera. Y de pronto la fusión. Neruda mismo es casi una planta. Ha llegado a la materia misteriosa, ve moverse las corrientes secas, ve crecer interrumpidas manos, oye los vegetales oceánicos.

Hay un anhelo de decirnos cómo es ésto, cómo el hombre se allega a la infinitud. Y sigue caminando. En el fondo de todas estas cosas encuentra, por fin, al hombre. Neruda llega a la cima de su comprensión del universo. No hay hombre sin mundo. Y ahora, no hay mundo sin hombre. El Estatuto del vino representa así la más honda penetración del mundo, la más emocionada visión del hombre, todo reunido en la figura de los hombres del vino, "los hombres del vino que Neruda desrealiza hasta convertirlos en un bello mito" (53). Y simultáneamente los hombres del vino más clavados en el corazón del hombre. Los más reales y los más irreales.

Me gusta el canto ronco de los hombres del vino,
y el ruido de mojadas monedas en la mesa,
y el olor de zapatos y de uvas,
y de vómitos verdes:

(52) Residencia en la Tierra.

(53) Concha Meléndez. Artículo citado. Pág. 15.

me gusta el canto ciego de los hombres,
y ese sonido de sal que golpea
las paredes del alba moribunda.
Hablo de cosas que existen, Dios me libre
de inventar cosas cuando estoy cantando!
Hablo de la saliva derramada en los muros,
hablo de lentas medias de ramera,
hablo del coro de los hombres del vino
golpeando el ataúd con un hueso de pájaro. (54)

Y esta misma imagen dolorida del hombre se perfila cuando el vino huye por las carreteras, por las iglesias, por los carbones, y arde entre calles usadas, y cuando Neruda reconoce lejos, entre cristales, reuniones de ropas desdichadas, a las cuales el rayo rojo del vino no llega.

Los hombres del vino significan más todavía la comunión del hombre y el mundo. No es la simple entrada a la madera ni la visita del apio. No es la mujer que se ama o el hombre o amigo. Es el vino, tan igual como la madera y como el apio y como la mujer y como el hombre. Los hombres del vino son vino y al mismo tiempo el hombre. Los hombres del vino representan una entrada y un apogeo, y el amor, la angustia, el dolor infinito. Son la figura cumbre de la poesía nerudiana. Simbolizan el halazgo total del mundo. El misticismo del hombre dentro del hombre y dentro de las cosas.

En cuanto a su posición frente al mundo sensible, impropio, sigue siendo de huida. Para tratar este punto debemos acercarnos otra vez al Habitante y su Esperanza.

Habla allí con rechazo de los pueblos lluviosos incendiados, solitarios, ca-serios madereros en que indefectiblemente uno se espera con el rostro de los ferroviarios desconocidos y preocupados, con los hoteleros y las hotcleras. Y en el fondo del cuarto, donde la vieja fotografía hamburguesa, la colcha azul, la ventana con vista a la lluvia, el lavatorio, el cántaro, la bacinilla, con la deses-peración de salir de ninguna parte y de llegar ahí mismo (55).

De todo esto, es ese "donde" el que más nos aclara su situación. En Cre-pusculario tuvo una actitud de tristeza y de incomprensión frente al mundo.

Todo se va en la vida, amigos.
Se va o perece.

Ahora su actitud es de indiferencia. El está fuera del mundo, del mundo de hoteleros y ferroviarios. Y define a ese mundo sin tono afectivo, casi con precisión conceptual. El hombre de ese mundo está donde las cosas. Donde la colcha azul y los itinerarios. Donde la oficina, la fábrica. Es como un objeto entre otros objetos. No es nada. A lo lejos puede conocerse que él es contrario

(54) Tres cantos materiales. Ed. cit. Pag. 13.

(55) El habitante y su esperanza. Ed. cit. Pag. 46.

a este mundo. Pero su actitud es fría. Lo presenta. Lo enseña. Dice que estar en ese mundo es estar donde.

Esta disposición suya no queda aquí. Evoluciona. Su nueva actitud frente a lo impropio aparece en *Residencia en la Tierra* y es correlativa con su absoluta comprensión del universo. En *Residencia en la Tierra* ya no muestra indiferencia ante la impropiedad. Tampoco regresa al dolor. El, que penetra hasta los últimos rincones del mundo, que entiende que es con la emoción como se llega a las cosas, se muestra alegre frente a lo impropio. Lo invade una socarronería maliciosa, cargada de insinuaciones. Es quizás amistad. Amistosamente Neruda quisiera llevar a la impropiedad—que siempre ha de ser impropia—un poco de lo propio.

Sería delicioso
asustar a un notario con un lirio cortado
o dar muerte a una moza con un golpe de oreja.
Sería bello
ir por las calles con un cuchillo verde
y dando gritos hasta morir de frío. (56)

Esta es su actitud de gozo. Está henchido de amor para todo. Así es como culmina sus miradas para el mundo de lo impropio. De las tres etapas: tristeza, indiferencia y socarronería, en la primera lo propio y lo impropio andaban confundidos, sólo alcanzó la finitud, y de ahí su dolor; en la segunda se anuncia ya la escisión del mundo en dos, la discriminación de dos aspectos fundamentales del mundo; y en la tercera se perfecciona la mirada, es la convicción definitiva del mundo propio a un lado y del mundo impropio al otro lado es la afirmación total de la vida y de lo propio, y de ahí la socarronería—en el fondo lástima, amistad—por el mundo de lo impropio.

Después de todo lo que hemos dicho no es difícil aceptar los dos mundos en Neruda. El mundo impropio, sensible, es el mundo artificial que el hombre económico habita y ensancha.

la oficina que encorva la espalda,
el jefe de ojos turbios. (57)

El mundo propio es el mundo real de las cosas y de los hombres que viven. Y su diferencia con el mundo anterior no es tanto cuestión de materia, de objetos, cuanto de forma. El mismo jefe de ojos turbios despierta en Neruda emoción en cuanto hombre. El mundo impropio está constituido de cosas muertas, de formas vacías, etiquetas que cubren lo viviente del mundo propio. Es un mecanismo apresurado que no tiene sentido sino cuando se apoya en el mundo propio.

(56) *Residencia en la tierra II. Walking around.*

(57) *Crepusculario. Barrio sin luz.*

Las oficinas, las fábricas, los ferrocarriles, los puentes, son todos reales. Pero figurarían algo monstruoso si abajo no aflorase la fuerza de las cosas y del hombre. Por eso en *Crepusculario* hay dulces surcos heridos por los trenes, estrellas que se avergüenzan de verse en el río que cruza el arrabal, y hay también dolor por lo que, visto de otro modo, sería impropio.

Fierro negro que duerme, fierro negro que gime
por cada poro un grito de desconsolación.
Las cenizas ardidadas sobre la tierra triste.
Los caldos en que el bronce derritió su dolor. (58)

Huir del mundo impropio es huir de lo que está muerto para siempre, de lo que no tiene sentido. Eso hace Neruda. El se yerque sobre el mundo propio. Es un poeta vital. Sale de lo mecánico. Siente el tiempo, la vida y la muerte. Por eso su aparición inicia una época. "Su voz impone un timbre en 1923, cuando las mejores victorias del arte deshumanizado desterraban lo sentimental con la ironía" (59).

Antes de él había dominado la impropiedad. El mecanismo para satisfacer las necesidades ya no se sostenía al hombre, a la vida. Eran la vida, el hombre, quienes soportaban con dureza la satisfacción de las necesidades. Era lo impropio que había crecido desmesuradamente y pesaba sobre la vida. A este mundo bosco llegó Neruda. Su aliento, propio de una nueva manera de ver las cosas lo desarticula. Queda solo con sus ansias entre el ceño del mundo.

...Y aquí estoy yo, brotado entre las ruinas,
mordiendo solo todas las tristezas,
como si el llanto fuera una semilla
y yo el único surco de la tierra.

Y así inició Neruda la peregrinación que lo ha llevado al albergue de los hombres del vino.

Walter J. PEÑALOZA.

(58) *Crepusculario*, *Maestranzas en la noche*.

(59) Concha Meléndez, Artículo citado, Pag. 8.

(60) *Crepusculario*, *Barrio sin luz*.

Bibliografía

LUCIO MENDIETA Y NUÑEZ. — *La Habitación Indígena*. — Monografía del Instituto de Investigaciones Sociales de la Universidad Nacional Autónoma de México. — México, 1939.

El Director del Instituto de Investigaciones Sociales de la Universidad de México, señor Lucio Mendieta y Núñez ha publicado esta monografía sobre la vivienda indígena en aquel país, que nos recuerda, en muchos aspectos, la estrecha semejanza que hay entre el Perú y México, en lo que se relaciona con este serio problema.

Sostiene el señor Mendieta que en la construcción de la casa del hombre, influye el medio geográfico, pero sin ser el único factor, ni el que determina el estilo de la morada, que en cierto modo es un índice de la sicología y cultura de cada pueblo. Aunque los fenómenos sociales son muy complejos y no pueden ser explicados por una sola causa, dice que no debe desdeñarse ninguna de sus manifestaciones y cree que el estudio concienzudo y prolijo de las habitaciones de un grupo social, contribuye poderosamente a señalar el grado de cultura alcanzado por ese conglomerado.

Refiriéndose luego a las culturas primitivas o retrasadas, encuentra que la clasificación de las viviendas entre grupos, hecha por el etnólogo francés George Montandon, no puede aplicarse estrictamente a la habitación del indígena mexicano actual, porque cada grupo ha recibido en grado distinto influencias culturales europeas y, por lo tanto, se hallan todos en niveles diferentes de adelanto.

Por su parte él propone una clasificación en seis clases que serían las siguientes: 1o. Abrigo provisional; 2o. Chozas indiferenciadas (sub-divididas en dos grupos: cuadrangulares y circulares); 3o. Chozas diferenciadas (sub-divididas en circulares y cuadrangulares); 4o. habitación compuesta de un conjunto de chozas; 5o. casa indiferenciada; y 6o. casa compuesta de varios compartimientos. La totalidad de habitaciones indígenas quedaría así incluida dentro de un grupo, el cual correspondería a un determinado estado cultural.

Cuanto a la construcción misma de estas casas, nos dice que "lo que parece evidente es la poca solidez, el descuido con que el indio levanta su morada y la escasa atención que pone en conservarla". Hecho que se remonta hasta la época precolombina, debido tal vez a que las continuas migraciones y desplazamientos de las tribus indígenas, contribuyeron a crear ciertos hábitos y costumbres. Aunque por otro lado, en las poblaciones ya construidas, "las habitaciones de las

personas que gozaban de cierto acomodo, eran de adobe o de mampostería y estaban decoradas en su exterior, con pintura blanca y dibujos variados" y a la nobleza se le estaba permitido "construir palacios con torres". Estos pueblos, según lo afirman los cronistas españoles, produjeron en ellos la más grata impresión, pero esta grandeza desapareció pronto y perduraron las débiles construcciones, moradas del pueblo humilde.

Más adelante el autor presenta un cuadro de las habitaciones de los diferentes grupos indígenas con sus respectivas características. En esta descripción puede apreciarse con toda claridad el bajo standard de vida que tienen estas gentes. "La miseria de la habitación indígena —prosigue el autor— no se debe tanto a la situación económica del indio como a su incultura... y a que no siente necesidad alguna de confort o de refinamiento" ya que en muchos lugares existen los medios para que estas casas se construyan mejores y más cómodas.

Esta miseria trae consigo innumerables consecuencias perjudiciales para la salud y la vida de quienes ocupan estas viviendas, provocando, entre otras, una gran mortalidad infantil. Determinan también un estancamiento en el progreso y estima el señor Mendieta que es de absoluta necesidad "procurar una transformación radical y tan rápida como sea posible" de estas habitaciones.

Cree que esta es una tarea enorme, pero realizable, a pesar de las grandes dificultades que presenta. "La evolución del indio, en esto como en otros aspectos de su vida, tendrá que operarse paulatinamente, para llevarlo al plano superior" y no se exigirá de él cosas imposibles para su temperamento y su mentalidad, pero sí se explotarán todas las posibilidades del medio físico y social en que vive. Tampoco se construirá habitaciones standard, pues cada región "requiere un proyecto diferente de acuerdo con el medio biológico y con los materiales que en ella pueden conseguirse sin desembolso o con un gasto mínimo". Y en cuanto a la mano de obra, sostiene que deben formarse "sociedades cooperativas en las que la aportación principal consistirá en el trabajo personal", pues dice que en ciertas regiones mexicanas existe la costumbre de ayudarse mutuamente en las labores, lo que entre los Mixtecos se llama "el plato" o "trabajar por el plato", es decir, a cambio de los alimentos del día y con el compromiso de prestarse ayuda recíproca. Esta costumbre nos recuerda la que subsiste aun en nuestras serranías: la "minga".

Cree también que debe dictarse una legislación especial para reglamentar el buen funcionamiento de los organismos encargados de la labor de transformación de la vivienda, y antes de emprender la tarea, ha de llevarse a cabo una intensa propaganda educativa en las escuelas y entre los adultos, con el fin de obtener una cooperación voluntaria y eficiente.

Numerosas láminas acompañan este interesante trabajo, en las que nos parece ver reproducidas las miserables casuchas que habita, principalmente en la sierra, nuestra numerosa población aborigen y mestiza.

Emilia Romero.

AURELIO MIRO QUESADA SOSA. — *Martin de Porres en el Arte y en el Folklore.* — Lima, 1910.

Aurelio Miró Quesada Sosa, desglosa de un número especial de la revista Mercurio Peruano, dedicado al beato peruano Fray Martín de Porres, su artículo pertinente a la figura del místico mulato frente al arte y al folklore.

La pluma ágil del autor de "Vuelta al Mundo" y "América en el teatro de Lope de Vega", ha corrido feliz y suavemente sobre la vida del lego dominico y demostrando la proyección de sus hechos y actitudes en el espíritu de la catolicidad limeña. Estudioso como es, Aurelio Miró Quesada Sosa, ha acudado datos biográficos y circunstanciales, dándoles la consistencia y valor necesarios para servir de base al relato de su comentado protagonista. Y esto es valioso y hermoso de constatar, pues en esta ciudad que lo fué también del beato, estamos acostumbrándonos a campanear y salpicar loores, por cualquier motivo, haciendo adolecer así biografías y relatos, de lo más sustancial y concreto que es la verdad histórica.

Miró Quesada Sosa, naturalmente, no está involucrado en la anterior advertencia, no podría estarlo porque su cultura, su entrenamiento de escritor y sobre todo su solvencia literaria lo llevan a entregarnos siempre —ya desde sus Crónicas; Costa, Sierra y Montaña— artículos llenos de verdad, de donosura y de interés especial.

Hoy, como hemos dicho ya, al armar esta separata —conformada exquisitamente— ha querido unirse al homenaje tricentenario, conmemorativo de la muerte de Martín de Porres, hacer resaltar el itinerario martiniano, a través del arte y el folklore profundamente arraigado en algunos espíritus y sobre todo en el popular base central de toda creencia y de toda doctrina.

Acompañan al libreto, interesantes grabados y una policromía; escenas todas de la vida real y legendaria del beato nacional.

J. A. H.

JORGE GUILLERMO LEGUIA. — *Estudios Históricos.* — Santiago, 1939.

Cada nuevo Enero que anotamos, lejos de alejarnos nos hace sentirnos más próximos a Jorge Guillermo Leguía. Sentir la proximidad es sentir su necesidad; es comprender, cada día más claramente, la pérdida que significó para la investigación de nuestro pasado, su ausencia irrenunciable. Pero no es solamente lamentar su atención para el trabajo, desaparecida con el año 34, sino aquello que sobrepasa su talento para convertirlo en privilegiado ciudadano del mundo de la simpatía. La bondad de Jorge Guillermo era una de esas verdades proverbiales que no se discuten jamás, sino que se consagran cada día más robustas, con admirable salud espiritual. Porque lo que lo caracterizó fué precisamente ese exceso de espíritu, que hacía partícipes de su franqueza a todos los que lo rodearon.

Por una compensación a la injusticia de su muerte prematura, su obra trunca en algunos aspectos ha tenido la fortuna de salvarse bajo las diligentes manos

de Emilia Romero, quien con abnegado trabajo ha logrado ordenar la obra dispersa entre papeles inéditos y artículos periodísticos. Siguiendo a la aparición de "Vidaurre" (1935) e "Historia y Biografía" (1938), las prensas de la Editorial Ercilla han dado a luz "Estudios Históricos" en los que se agrupan diversos ensayos y esquemas, que su autor proyectaba en una mayor amplitud.

Jorge Basadre, en el prólogo, establece con meridiana claridad, cuál fué la fecunda posición intelectual de Jorge Guillermo, y luego —y esto es muy importante— cuál fué su actitud vital. Útil, utilísimo es recordar estos aspectos para el que quiera avalorar la importancia, que para el remozamiento de nuestra historia crítica— tuvo el autor de "Vidaurre".

La organización de "Estudios Históricos" destaca cinco grupos de interés. El primero gira en torno de Don Benito Lazo; el segundo enfoca el apostolado de Vigil; el tercero se refiere a Bartolomé Herrera; el cuarto, bajo el rubro común de "Las Ideas de 1848 en el Perú", agrupa una serie de notas que estaban destinadas a integrar una biografía de José Gálvez, firmadas en Panamá, 1925. El libro se cierra con una serie de aspectos de Don José Gálvez y dos breves trazos psicológicos de Castilla y Vivanco.

Para nadie, de los que tuvieron la suerte de escucharlo, es un misterio la fortuna mágica que se desprendía de la palabra de Jorge Guillermo para prestigiar a sus personajes. Fué uno de los más gallardos y modernos biógrafos con que el Perú contó en un momento. Alternando el archivo con la sala del café —como ya se ha hecho notar— estos sólidos ataderos a la realidad rodeaban de humanidad sus objetivos históricos. Por ello, todo el que escriba sobre nuestra historia republicana tendrá que recordarlo con su gran sonrisa de niño grande, mejor dicho, de bondadoso niño terrible...

L. F. X.

EDICIONES "PIEDRA Y CIELO". — Bogotá, 1939.

Presagio de amor. — Arturo Camacho Ramírez

La ciudad sumergida. — Jorge Rojas.

Territorio amoroso. — Carlos Martín.

Del silencio de lo ausente, que por ello permanecía desconocido y distante, ha surgido un tenderse de manos generosas. En signo de abrazo y acercamiento. Signos como manos en dón, que se extienden para hacernos llegar nuevos latidos y climas poéticos. Desaparece así, gracias al impulso y a la idea, una de las razones para desconocerse e ignorarse, uniéndonos por medio de la palabra, en el meditar y el desvelo. Inversión de la tradición geográfica de Sud América, que en vuelo de pensamientos se disminuye.

Arturo Camacho Ramírez, Jorge Rojas y Carlos Martín, incluyen Colombia en nuestro avizorar espiritual y nos lo dan pleno de símbolos y significado. El primero, planta su voz como un mástil; salta en su poesía la frase cortante. Es un épico que juega al lirismo. Martín nos describe espirituales paisajes mínimos, senderos perdidos del país del romance; ocultos secretos del árbol y la flor y el pulso inquieto del agua. "La ciudad sumergida" es suavidad que se desliza,

viaje interior que transcurre sin sobresaltos. Tres inquietudes diversas que buscan y realizan las tres dimensiones: altura, profundidad y anchura.

La obra de Camacho se caracteriza por un gesto que se tiende hacia lo alto. Aspiración de ambiente y sonido. Y al

"Yo estoy en las orillas de la noche,
frente a las ojeras de la muerte"

símbolo romántico de Martín, él opone en forma rotunda, preñada de sentido y gritos, su voz con sonoridad de bronces y de desgarramientos:

"Que yo estoy lleno de luceros agrios
sobre los caracoles de mi grito".

He aquí la diferencia de sentido y tono entre la poética de Martín y Camacho. De Martín ya lo dijimos, es descriptivo, en él el paisaje espiritual e interno, que canta sonidos evanescentes, se confunde con el paisaje externo y lo realiza, incorporándolo al espíritu. Camacho es diverso, su voz tiene un poco de conquista y otro de elevación, de realización y de voluntad, voluntad que hecha se deja, y sigue la busca de otras voluntades, lo que no significa dispersión sino al contrario, concatenación, íntimo deslizarse de la idea, unión de diversas fases y tonos de voz en un solo ritmo.

"Entre duros océanos me mando
y hacia islas ahogadas me dirijo
y palomas del mar lentas se clavan
a mis espaldas con ardiente pico
y sus alas me impelen al naufragio,
amor, de tus espacios divididos".

Que no puede confundirse con el anheloso vuelo de Martín:

"En un lugar de suspiros
como jazmines del aire
donde crecen los sollozos;
en un lugar de suspiros".

Al lado de ellos Jorge Rojas representa un tono menor poético, a ratos sorprendente de fluidez. Es un largo poema que transcurre en tercetos, con experiencias interiores sin sobresaltos y recuerdos floridos. Experiencia y su trayectoria:

"Algo crece en el último latido
de mi intentada eternidad, y siente
el cielo a mi materia confundido".

Posiblemente no sea la forma más acertada, la que ha escogido Rojas para su poema; el terceto es un modo poético sin rotundidad. No tiene, no llega a

tener ni vehemencia, ni a desarrollarse amorosamente. Pero Rojas tiene ternura, como característica de su expresión.

"Ciudad, entre mi pulso te sentía,
sumergida también, entre mis venas,
volando tus campanas de alegría".

En "Territorio amoroso" la voz de Carlos Martín se deja sentir en dos matices diversos, inequívocos, que separan sus poemas en dos tendencias. La voz con rumor de romance, alegoría, plena de olor. Luego, hasta el poema que da el nombre al libro, orientación de la figura y el sentido en rumbo opuesto, que suena a ratos incierto, en que las imágenes saltan como sorpresas. Modo diverso de experiencia y sonido. También para Camacho Ramírez hay entre los dedos un surgir y dispersar del romance, atisbos melódicos y con vida propia dentro de una estructura mayor, que es el poema de Camacho:

"Recogedme entre la brisa
del mar que viene a buscarme.

En las milicias del fuego
sobre los hombros del aire".

Pero también surge el color en la poesía de estos tres poetas. En Martín el contraste de colores se diluye en claroscuros, en Rojas son tonos apagados, en Camacho son violentos arranques, que parecen quererse extraviar. Todos abundan en su expresión y se complacen en el retoque. Posiblemente Martín más que los otros. En cambio Camacho, logra mejor la forma, el tono y el sentido de sus colores. Hay también en Camacho un sonido de golpear de lluvia en los cristales de la ventana. Esa arquitectura, aparentemente símbolo de ansia, que encontramos en el "Bolero" de Ravel o en el "Llanto a Ignacio Sánchez Mejías". Que suena como cincel de expresión y de angustia. Y porque no, también con el toque incesante de la vida, de la vida que se coge y se pone de lado y de revés, que se mira en Rayos X y se lanza en añoranza.

"todos los puertos se encendieron:
los de los besos en los labios,
los de la médula en los huesos,
los de la voz en la garganta,
los de las uñas en los dedos,
los de la sangre en las arterias,
los de los brazos en el cuerpo,
los de la vida entre la carne
con torso duro y manifiesto".

Ese tono como de voz de mando en Camacho, voz de ansiedad en Rojas, es voz de angustia en algunas expresiones de Martín. Y así se han reunido estas tres voces, cada una en su expresión propia, significación y espíritu, para expre-

sar tres formas y modos de sentir distintos ante un mismo paisaje. Y si Martín dice con la voz entrecortada:

"Qué voz de filo azul en tus miradas!
Qué ardor en el temblor de tus sentidos!
Qué grito el de mis venas desangradas!"

dirá Jorge Rojas en tierno recuerdo:

"Hoy tengo el corazón ante la vida
de nuevo azul, y ya las escolleras
no rompen esta calma conseguida".

para oponerse así ambos, a la exclamación de Camacho:

"Estoy aquí teñido de relámpagos,
con el justo sabor de mi existencia,
entre un mundo de vientos apagados
que rodean la flor de mi presencia".

L. de C.

HECTOR VELARDE. — *El Circo de Pitágoras*. — Lima, Ed. CIP. — 1940.

Un libro más de Héctor Velarde, vale la pena decir de nuestro único humorista. Fino como siempre y con esa *nonchalance* de su humor, Velarde ha reunido en un volumen que titula "El Circo de Pitágoras" un numeroso equipo de cuentos y de historietas.

Quien recuerde "Kikif", "Tumbos de Lógica", "Yo quiero ser Filósofo", no hará sino hallar la culminación de esa etapa que en Velarde tiene tanto valor por la crítica que encierra, y también porque la cultura que posee el autor, lo lleva a escribir cuentos de una agradabilísima y amable enseñanza para arribar a sinceros estadios de risa y humor.

Aquí en nuestro país, cosa curiosa, tan inclinado al chiste político, al chiste agudo y fino, aún no se ha podido cultivar una escuela de buen humor elegante. Ya sea por falta de cultivadores o por lo difícil que es escribir un chiste que hacerlo verbalmente, nuestra literatura carece, repito, de representantes en esta rama. Clemente Palma, escribía unas sabrosísimas crónicas de Apapucio Corrales, en la anciana y desaparecida "Variedades", de muy gustoso sentido sandunguero y criollo. También hubo una época en que periódicos más humoristas que otros inundaban las calles a veces de humor y a veces de grosería. Pero en realidad, la humorística fina, delicada, graciosa si es posible decir así, no ha sido sino obra de Velarde. Por ello este "Circo de Pitágoras", encierra todas las cualidades que hemos señalado y da al lector esa tranquila lectura que subraya siempre con la risa alegre y sincera que hace tanto bien.

J. A. H.

SARMIENTO. — Universidad Nacional de La Plata. — La Plata, 1939.

En una magnífica edición, ha tomado vida bibliográfica, el homenaje que al insigne pensador argentino ha tributado la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional de La Plata.

Con motivo del cincuentenario de su muerte, el perfil espiritual de Sarmiento ha sido objeto de fervorosas y reiteradas ratificaciones. Acontecimiento nacional, que por serlo tan cabalmente, lo fué también continental, la apología del gran educacionista ha tenido una característica verdaderamente fecunda. Se abandonó el campo elemental de la loa irrestricta, para ir a la necesidad de fijar los alcances de sus palabras a través del tamiz de varias generaciones. Comprobar el verdadero valor de la palabra, cuando no envejece sino fecunda con insistencia, y tiene la virtud de resonar en los oídos jóvenes con ecos de actualidad incontrovertible. Sarmiento gran *clásico-romántico* de América consagra este saldo anímico, en su reciente revisión americana. Por eso es que los estudios dedicados a su personalidad exceden su propia frontera hacia un campo más numeroso y diverso.

Con este criterio, la Universidad de La Plata ha perennizado en abundantes y cálidas páginas el fervor múltiple de sus claustros. El volumen que ya merece los honores de una segunda edición trae la reproducción de un óleo de Sarmiento, el fascículo del "Iniciador", el de la primera página del "Diario de la Campaña" y otros documentos de igual importancia. Abre sus páginas el discurso "Sarmiento, el maestro de la Patria" pronunciado por el Decano Dr. Alfredo Calcagno, para luego analizar los aspectos más variados del ilustre escritor en los diversos artículos: Sarmiento y la Poesía" por Rafael Alberto Arrieta; "Sarmiento, costumbrista" por José A. Oria; "Doctrinas Pedagógicas de Sarmiento" por Juan Casani; "Sarmiento, sociólogo" por Ricardo Levene; "Última Campaña Política de Sarmiento" por Carlos Heras; "La Herencia de Sarmiento" por Alberto Palcos; "La Reorganización de la Instrucción Pública" por Antonio Salvadores; "Sarmiento y Las Ciencias del Hombre" por Fernando Márquez Miranda; "Sarmiento y la Astronomía" por Félix Aguilar; "Aspectos Literarios de Facundo" por María Inés de Monner Sans; y "La Edición del Facundo" por Emilio Azzarini.

La importancia total al mismo tiempo que estructural de este volumen para el conocimiento de Sarmiento es tan evidente, que nos releva de cualquier comentario o redundancia en el elogio para sus gestores y realizadores.

L. F. X.

MARIA LUISA VERA. — *Poemas de niños tristes.* — (Ilustrados con maderas de Abelardo Avila). — México. — 1939.

Creemos que a cada hombre se le puede apreciar como un niño triste, en tanto que su aspiración lo lleva hacia la ternura, en tanto que su diario sudor es el tributo pagado a la complacencia doméstica. Niño triste es el hombre, cuando busca el calor del regazo materno; o cuando llora la eterna despedida de la madre amorosa. Y niño conserva su espíritu, porque se aferra a cualquier esperanza,

por vaga e inconsútil que sea; pero muchas veces se entristece hasta la amargura, porque la dureza de la vida no permite ejercitar la ingenuidad y la buena fé que presiden la formación de los primeros años.

Mas, alentada por su sensibilidad femenina, María Luisa Vera busca al niño en sí. Quizá, porque siente la urgencia de su instinto maternal; o porque comprende los problemas humanos, y le duele la existencia "de toda una legión de hombres abrumados por una vida sin infancia". Canta al niño triste y olvidado, cuya madre sale a deshojar las horas en un taller; al que maltrata sus manecitas en la factura de juguetes que jamás gozará; al parvulillo extraviado en la ciudad tumultuosa, y al niño mulato que abandonó la vida.

María Luisa Vera canta la tristeza del niño, sencilla y afablemente. Sus versos son cálidos, intensos. A veces acusan un deficiente dominio sobre el ritmo, porque en ellos se asocian versos de acentuación disímil; o porque la imper tinencia de una sinalefa malogra la regularidad del metro; o porque la asonancia y la consonancia se hacen presentes en un mismo poema, irregularmente. Pero cultiva la metáfora con apreciable felicidad; alcanza gracia y soltura en la asociación de sus imágenes; logra identificar al lector con el motivo de cada poema. En su "Romance del mujatillo" hallamos estrofas muy bien logradas, como aquella en que, después de cantar su muerte, nos dice:

¡Qué quieto se está en la caja!
¡Qué serio se ha vuelto ya!
Los niños negros lo miran
con asombro en el mirar.

Y observamos que este acierto se pierde cuando la terminación aguda allana el tránsito a la consonancia.

A. T.

REVISTA DE FILOLOGIA HISPÁNICA. — Año I. — No 1. — Buenos Aires, 1939.

De acuerdo con su filial de New-York, el Instituto de Filología de la Universidad de Buenos Aires ha lanzado a la circulación el primer número de la Revista de Filología Hispánica. La nueva publicación viene a completar con eficacia un equilibrado y hondo plan de trabajo que el Instituto, desde hace años, está realizando bajo la atenta mirada de Amado Alonso y la noble inquietud intelectual de Pedro Henríquez Ureña. Verdadero laboratorio de trabajo, los acogedores salones de la calle Florida alientan verdaderas vocaciones científicas, a la par que encuentran eco los más exigentes afanes de investigación. Un largo catálogo de libros confirma este prestigio no logrado a base de propaganda, sino de artesanía constante en la obra. Lo atestiguan con amplitud de volumen "Los estudios sobre el español de Nuevo Méjico", o "La lengua de Martín Fierro" por Eleuterio Tiscornia, o "Para la historia de los Indigenismos" del propio Henríquez Ureña. Otros trabajos como "El impresionismo en el lenguaje", "Introducción a la estilística del romance", etc., contribuyen a discriminar importantes problemas de lenguaje y literatura.

El número de la Revista que comentamos inserta un artículo sobre el grupo fónico como unidad melódica, original de T. Navarro Tomás, de dúctil impulso científico, y María Rosa Lida —tan intensa y segura como siempre— escribe muchas páginas sobre "Trasmisión y Recreación de Temas Grecolatinos en la Poesía Lírica Española". Toma para su ensayo diversas imágenes perdurables. La primera de ellas es *el ruiseñor de las Geórgicas*, cuyo seguimiento airoso —y aéreo— logra a través del Ciglo de Oro español. Luego aborda el tema de *él ciervo herido y la fuente* de gran valor decorativo (aunque fuera de un decoratismo un poco ornamental). En seguida no puede huir de la sugestión del friso:

"Flérida para mí dulce y sabrosa
más que la fruta del cercado ajeno".

de estirpe Virgilliana.

En la sección Notas, Arturo Marasso vuelve sobre su tema predilecto del Quijote. María Rosa Lida recupera *Timbal* de entre un verso del Arcipreste de Hita. Tiscornia escribe sobre *Afrechero*, y *Tapera* sugiere un comentario de B. J. Ronco. La Revista está integrada por una serie de reseñas bibliográficas (entre las que destacamos una de Amado Alonso sobre "Poesía Española" de Dámaso Alonso, su *alter ego*...) y por una bibliografía trazada en relación con la de la "Revista Hispánica Moderna".

L. F. X.

A. WAISMANN. — *La Filosofía de Croce*. — Córdoba. 1939.

Lo que más agrada en la lectura de este libro es la permeabilidad del autor, que armoniza el lenguaje propio de la tarea especulativa, con la elegancia —a veces lindante con lo literario— de la expresión. Pertenece al grupo de los que podemos calificar de "filósofos agradables", en oposición a aquellos que se erizan en una, veces buscada, aridez.

El joven miembro del Instituto de Filosofía de la Universidad de Córdoba expone en las páginas de su ensayo cuatro aspectos que él considera fundamentales para el enfocamiento *crociano*. En la Introducción analiza el contenido de *espíritu* para Croce, y se place en definirlo como actividad. Reconoce la gran dificultad de definir, y para ello alude las palabras de Descartes, puestas en boca de uno de sus personajes, Eudoxio; y también las de Pascal, extraídas de "L' esprit geometrique": "Le véritable orden consiste... a tout definir et a tout prouver. Certainement cette methode serait belle, mais elle est absolument impossible... etc., etc.". Luego pasa a desarrollar en el segundo capítulo las formas de la actividad del espíritu. Waismann expresa su disconformidad del empleo que Croce hace de la palabra *forma*, que él prefiere sustituir por la palabra *modo*. Luego distribuye la actividad espiritual en "teórica o práctica". "El modo teurético del espíritu es o conocimiento intuitivo, o conocimiento intelectual; a su vez, la actividad práctica se descompone en querer económico y querer moral", que a continuación pasa a desarrollar.

La Filosofía del Arte ocupa el tercer término de su exposición. Waismann la analiza bajo cinco aspectos, el último de los cuales se refiere a la afirmación final de Croce de que Estética y Lingüística son una misma cosa. Para fijar la posición del filósofo italiano, su comentarista analiza los alcances que puede tener el término de Lingüística, y la débil interpretación a que está sometido con frecuencia.

El autor dedica la última parte de su ensayo a lo que califica uno de los más bellos capítulos de la Estética de Croce. Es el que se refiere a la valoración estética. Intenta una definición del juicio estético considerándolo "como el reconocimiento de la belleza que reside en todo acto de actividad expresiva que sea tal, y de la fealdad de todo acto en la actividad expresiva y la fealdad combatan en lucha insoluta" (que se podría calificar de excesivamente intelectualista). Muestra su disconformidad con los que propugnan el *relativismo* como solución del problema. Finalmente, después de contemplar la posición de la Historia frente al *futuro* —mucho más importante que ante el *pasado*— concluye cerrando el ciclo de notas sobre estética *crociana*.

Premunido de una crítica ágil y oportuna, y de verdadera sensibilidad estética, Waismann ha logrado una apreciable contribución al estudio del célebre filósofo italiano.

L. F. X.

FERNANDO ROMERO. — *Mar y playa*. — Editado por el Club del Libro Peruano. — Lima, 1940.

En *Mar y Playa* se hallan reunidos "ocho cuentos que fueron apareciendo, durante un periodo de doce años, en diarios y revistas nacionales o extranjeros". Ocho cuentos que certifican la insistencia en una tónica vital, que reiteran el testimonio de una antigua devoción. Porque todos han hallado su escenario entre el mar y la playa. Entre el mar, cuya femenina ondulación es una perenne invitación a la aventura, o una seductora esperanza; y la playa, que es el refugio seguro, el placer deseado, la tregua. Mar y playa son los extremos de la disyuntiva que afronta el espíritu del marino; son dos símbolos que corresponden a la inquietud espiritual de Fernando Romero, un marino de cuerpo entero; y, por ende, son dos palabras que entrañan una lacónica confesión de parte.

Por sus temas, cada uno de esos cuentos se halla estrechamente vinculado al desenvolvimiento de alguna labor profesional. De ninguno se puede afirmar que sea fruto de la imaginación, o de cierta fantasía más o menos vinculada a la realidad. Porque todos ellos perpetúan historias o anécdotas, a través de las cuales se percibe el sentido y el ritmo que caracterizan la vida del marino profesional. Reflejan, desde la emoción prodigada en el cumplimiento del deber, hasta la tensa actividad de las jornadas cotidianas. Y, al imprimirles carácter documental, esta circunstancia acrecienta el interés de cada relato y su valor humano.

Sus personajes son cholos y zambos que "producen el quemante vapor de las calderas navales, y lo hacen circular, rugiente y poderoso, por las tuberías y cilindros de las máquinas. Vigilan los coquetones meneos de la aguja náutica que enseña la ruta. Manejan los ladrantes cañones y los traidores torpedos que siegan vidas en flor y destrozan pujantes naves. Deambulan por los

"arenosos desiertos, blandos a la pisada, donde hay reverberaciones, torbellinos y espejismos. Jaranean, trabajan, rien, asesinan, roban, aman, odian y atesoran virtudes. Hacen el contrabando. Practican la pesca con dinamita. Luchan con los buitres y los lobos. Vigilan y cuidan la vida de las aves cuyo detritus se convierte en dinero fiscal. Y montan la guardia en los faros relampagueantes". Cholos y zambos que se mueven dentro de un panorama familiar a nuestro conocimiento. Cholos y zambos peruanos, cuyas pintorescas interjecciones proclaman su riqueza imaginativa y su manera de apreciar la vida.

Desde su punto de vista, el profano puede subestimar la historia de esos cuatro torpedos que Fernando Romero hace vivir en "La cuatrinca"; o puede creer que, en tal o cual relato, la sobriedad oscurece su dramatismo natural. Pero, ante la grandiosa soledad del mar, el marino se unimisma con la naturaleza y con los objetos que lo rodean; les atribuye sus propios sentimientos; y les teje una historia que es, en este caso, "la historia de los cuatro tiburones de acero que cien hábiles operarios concluyeron, cantando canciones de paz, una tarde de sol". Y, al proyectarse sobre los objetos circundantes, el espíritu se inclina a la contemplación; es sobrio en palabras y decisivo en la acción, preciso, realista. Tan sobrio y realista como lo es Fernando Romero en *Mar y Playa*.

A. T.

LOBOS PORTOS. — Azorín. — Córdoba, 1939.

Voluntad creadora todavía viva, Azorín, sin embargo ya sugiere la exégesis de su obra recibida en los amplios cauces de la simpatía hispanoamericana. Generación afortunada, la generación española del 98, su curiosidad por los problemas de la Cultura Occidental, ha sido fecunda y ampliamente confirmada por el interés de los lectores cultos. Los que la integraron no escribieron para el vulgo intelectual. Su actitud ante España, ante Europa y ante la vida misma fué muy diversa. Y Azorín, casi sobreviviente de esa generación es una prueba paradigmática de su honradez ante al trabajo literario.

Lobos Portos lleva para enfocar la pasión de Azorín, su doble vocación de poeta y de crítico joven. Simpatías animicas lo llevan a identificarse con el autor de "Confesiones de un Pequeño Filósofo. Azorín en verdad es, más bien, gran filósofo de lo pequeño, y dentro de su promoción, el que con más certeza ha intuido el valor del detalle en la función artística. A veces se torna impreciso aun dentro de la minuciosidad acesante de sus páginas, como dejándose llevar por cierto afán de fuga que emerge de un insondable recinto. Pero siempre aparece brillantemente redimido de su aparente banalidad, para fulminar con la maestría de su prosa cortante, en la que el periodo gramatical cobra una importancia de ritmo sinfónico.

El libro se divide en seis capítulos y una conclusión. El primero está dedicado a la Generación del 98. Los siguientes, a la juventud de Azorín, a su emoción del paisaje, y a tres de sus actividades más representativas: la de periodista, la de comediógrafo y la de político. *Lobos Portos* suma a sus virtudes de cronista lleno de fluidez, de que hace gala en este libro, la de consignar una

bibliografía de Martínez Ruiz muy completa y útil, para quien se interese por este aspecto de la Literatura Española.

L. F. X.

ALEJANDRO O. DEUSTUA. — *La estética de José Vasconcelos*. — Taller Gráfico de P. Barrantes. — Lima, 1939.

El doctor Alejandro Deustua, ex-catedrático de Estética de la Universidad de San Marcos, ha publicado en fecha reciente un interesante libro sobre la filosofía estética de José Vasconcelos, que dedica al doctor Guillermo Salinas Cossio, actual catedrático de Estética y de Historia del Arte en la misma Universidad.

"La Estética de José Vasconcelos" constituye la última obra que, en dicha materia, ha escrito el doctor Deustua, excepción hecha de un extenso opúsculo sobre estética francesa contemporánea, epitome de un libro de V. Feldmann, que está publicando el Boletín Bibliográfico de la Universidad de San Marcos. Es así como, a la ya numerosa producción bibliográfica del doctor Deustua sobre estética general y aplicada, se suma esta última obra, de cerca de doscientas páginas, en la que trata de hacer ver y demostrar a la vez, algunos de los errores fundamentales en los que ha incurrido el doctor Vasconcelos en su "Estética".

Está de más, aquí decir algo en torno de la personalidad del doctor Deustua, ilustre maestro de sucesivas generaciones universitarias, y uno de nuestros más altos y auténticos valores intelectuales, introductor en el Perú de la filosofía bergsoniana que desalojó de hecho al ya caduco positivismo del siglo XIX, cuya extinción en Europa se había operado tiempo atrás. Al margen de la Filosofía propiamente dicha, el doctor Deustua, en el campo de la Estética, innovó los programas vigentes hasta su época, enseñando a sus discípulos de acuerdo con las últimas orientaciones de los estetas más connotados, en especial, de tratadistas italianos y franceses. Su gran fecundidad, iniciada en la última década del siglo pasado, al par que su asombrosa agilidad de pensamiento, no desfallecen, pese a su avanzada edad.

"La Estética de José Vasconcelos" está dividida en tres partes. En la primera de ellas, el doctor Deustua expone, íntegramente, la filosofía estética del autor que comenta, transcribiendo con frecuencia párrafos completos.

En la segunda parte, el doctor Deustua hace notar la necesidad de una nueva Filosofía Estética, cuyo núcleo estaría constituido por una teoría del valor estético, considerando, de hecho, a éste, como la causa primera de toda manifestación estética en el espíritu humano, o, más particularmente, en la "conciencia estética". Hoy día, la mayoría de las Filosofías de lo Bello, discrepan; cada una de ellas está en profundo desacuerdo con las restantes. Tal cosa obedece a la gran complejidad del fenómeno estético, que ha ocasionado no solamente divergencias en los sistemas, sino también diversidad en cuanto a la orientación general y en cuanto al criterio. "El desconocimiento de la inmensa complejidad del fenómeno estético y la tendencia al análisis y simplificación, como camino de la filosofía y de la ciencia, han originado sistemas diferentes y estéticas diversas, que desenvuelven teorías distintas". En esta parte de su libro, el doctor Deustua, sintetiza, en vía de ilustración, las numerosas exposiciones presentadas en el úl-

timo y reciente Congreso de Estética, realizado en París. En primer lugar, Paul Valéry, con su tendencia positivista; luego Victor Basch, en cuya orientación estética "predomina el estudio del arte en sí, y no el de la Filosofía de lo Bello"; en seguida, Edgard de Bryne, Antonio Banfi (inclinado a una estética intelectualista); Michel Drugomirescu (que prescinde de la filosofía estética, para concretarse a la actividad artística en sus cuatro sistemas: filosófico, estético, crítico y literario); Gino Ferreti (cuyo sistema se caracteriza por la complejidad y la unidad en el arte, sin elevarse a una metafísica de lo bello); Henri Serouya, que hace metafísica del arte; y, por último, la concepción filosófica de la estética de Etienne Souriau.

Frente a todas estas teorías, la respuesta más sana debe ser la reincorporación de la Estética en la Filosofía. "La Estética es filosofía cuando estremece toda la vida espiritual, traspasa el simple goce, aun el más delicado, retiene todos los elementos susceptibles de contener la belleza (Arte y Naturaleza) y establece la solidaridad íntima de tres aspiraciones esenciales del alma: lo Verdadero, lo Bello y el Bien, cuya unidad es lo que Brentano llama el supremo ideal. Sería absurdo que el artista se propusiese hacer filosofía con su obra. Pero el contemplador —verdadero sujeto de la Estética— debe saber prolongar, por la reflexión filosófica, su experiencia personal; porque toda experiencia coloca al hombre, en última meditación, en la investigación de la coherencia posible entre él y el Universo. Para hacer esto, en la experiencia estética, dispone del juicio del Gusto, del que Shaftesbury y Kant han revelado los fundamentos filosóficos, con una tal profundidad, que es ya imposible pensar, con rigor, los problemas de la Estética sin pensarlos filosóficamente".

Pero, al realizarse esta reincorporación de la Estética en la Filosofía, se presenta al investigador un nuevo problema, de carácter exiológico: la investigación del valor que permite conocer cierta expresión como obra de arte. Así es como se establece la nueva Filosofía de lo Bello, en la que lo esencial es la determinación exacta del valor estético, para fijar, además, ese fenómeno no *sui generis* que se llama también, estético. Esta nueva Filosofía de lo Bello discrepa en este punto, de aquellas otras en las que se confunden los fenómenos, fundamentándose muchas veces los estéticos en otros fenómenos distintos y ajenos, y hasta identificando, por decirlo así, los mismos valores. Sucede así con la concepción Ética de la estética de Petrio Comarnesco, la científica intelectualista de Ettore Galli, la estética emocionalista, opuesta a la anterior, de K. S. Laurila, fundada sobre los sentimientos; la voluntarista, de J. Gibelin, y, para no citar otras, la escolástica, que convierte la belleza en santidad, representada en nuestros días por Jacques Maritain, que, en su obra "Art et Scolastique", sigue esta dirección teológica.

En la tercera y última parte de su libro, el doctor Deustua comenta las ideas estéticas de Vasconcelos. Con los conceptos expuestos en la parte segunda, le es fácil ubicar la filosofía estética de Vasconcelos, como una "filosofía religiosa", en la que la estética encuentra su fuente última en la religión, siguiendo así la dirección neo-escolástica, aunque apartándose de los escolásticos representados por Maritain, que se apoyan en el valor intelectual del fenómeno estético.

Aquí el doctor Deustua manifiesta su franca y resuelta disconformidad con la filosofía estética de Vasconcelos, cuyo concepto de la *libertad* se haya com-

pletamente equivocado. Allí es "donde reside el error fundamental de este sistema, que sustituye la libertad por el amor, bajo la influencia de su misticismo, que lo conduce a sustituir la belleza por la santidad y la actividad creadora de lo bello por la esclavitud del amor divino". Más adelante, dice el doctor Deustua: "Todos los errores que encontramos en la estética que examinamos, provienen, en nuestro concepto, del análisis que hace su autor de los valores humanos. Según él, los valores viven, pero encarnados siempre y contenidos en potencia sólo en la naturaleza divina". De esta suerte, el criterio de apreciación estética se funda en el valor religioso, más que en el de lo bello. Con este criterio, aplicado al estudio de la Historia del Arte, es lógico establecer la superioridad del arte bizantino, al que Vasconcelos considera fuente de todo arte bello, y, al mismo tiempo, calificar a la Liturgia como el arte supremo.

Termina el doctor Deustua su libro, con estas palabras: "No participamos absolutamente de la doctrina estética del doctor Vasconcelos, que hace de la obra de arte un simple vehículo para alcanzar, mediante el amor divino, la completa salvación, en una vida mística, de adhesión absoluta a lo divino. Creemos que el arte es obra humana y nada más que humana, que se explica claramente por ese anhelo instintivo de libertad, que, no encontrando en la realidad externa su felicidad, imagina, crea idealmente una forma apetecida y la expresa como símbolo de esa felicidad. Allí está el origen de la obra artística, que al elevarse en su expresión, mediante la técnica, alcanza la proporción de obra bella".

Hermann Buse de la Guerra.

MANUEL GONZALEZ-PRADA. — *Baladas.* — Paris, Tip. de Louis Bellemand et Fils, 1939.

Continuando en la encomiable empresa de publicar las obras inéditas de su ilustre padre, Alfredo González Prada nos ofrece, capeando la tormenta europea que estuvo a punto de frustrar su empeño, este nuevo y precioso tomo que sugiere el comentario entusiasta. En *Baladas* ha reunido el saldo completo de este tipo de composiciones que vieron la luz independientemente sólo en muy pequeña proporción. Los originales formaron primitivamente un solo conjunto con las *Baladas peruanas* editadas por Ercilla, Santiago de Chile, en 1935. Para el efecto de la publicación, se resolvió seccionar la obra en dos partes: una que contuviera las baladas de tema terrígeno, que hacían ligazón del motivo nacional con la forma originariamente germánica del poema, y otra que comprendiera las baladas no peruanas, o sean las propiamente originales del autor, sin ambiente determinado, sus imitaciones de otros poemas clásicos en las letras universales, escritos a modo de adiestramiento en su composición, y las baladas traducidas sobre todo del alemán, a las cuales se agregan también algunas pocas muestras de traducciones del francés, del italiano y del catalán, en el apéndice I. Complementan este nutrido conjunto, un grupo de fábulas de Gotthold Ephraim Lessing, impecablemente traducidas.

Creo en verdad que es éste uno de los volúmenes más considerables en valor literario y más significativos dentro de la obra integral de González Prada.

A nuestra vida literaria, tan desmayada en valores clásicos de culto formal y de honda sensibilidad, el libro comentado agrega un perfil bibliográfico de incuestionable mérito cultural. Este libro —que en su parte esencial constituye una armoniosa antología del romanticismo poético alemán— restablece, por decirlo así, el equilibrio de las corrientes de influencia sobre nuestra cultura, inclinada sistemáticamente hacia lo francés. Constituye un documento de inapreciable y perdurable valor, para determinar la corriente cultural germánica entre nosotros.

En un trabajo publicado hace algún tiempo, tratamos de fijar esta influencia alemana sobre González Prada. Dijimos allí que Prada, durante su retiro juvenil de Mala, se había dedicado con intensidad al estudio de la lengua alemana y al de su literatura. Y que fruto de esos estudios habían sido sus traducciones de poesía. Por primera vez en el Perú y quizá, en muchos casos, en lengua española, la poesía de Juan Wolfgang Goethe, Friedrich Schiller, Ludwig Uhland, Heinrich Heine, Justinus Kerner, Adalbert von Chamisso, August Graf von Platen, Friedrich Rückert, Eduard Morike y otros románticos más, encontró en González Prada un traductor acucioso y artista, tan meticuloso y probo en su tarea que, según se dice, habiendo terminado la versión del poema épico "Los Nibelungos" quemó sus originales por no haberle satisfecho ampliamente.

Admira no sólo la ponderación en el arte de traducir que todas las versiones demuestran, sino también el criterio certero para seleccionar las obras más significativas de cada autor, coincidente ahora, con pocas excepciones, con el juicio de los más preclaros críticos de la literatura alemana. Fluye de ellas su concepto del arte de traducir: el empeño de lograr en el traslado tanto la inspiración originaria cuanto la correspondiente al traductor artista, persiguiendo siempre una forma nueva armónica con el genio de la lengua en la cual se traduce.

Ven la luz las casi desconocidas versiones de las fábulas de Lessing. Con ellas, tenemos ya en el Perú casi completa, la obra crítica y poética de este gran creador alemán. Nemesio Vargas cumplió la tarea de traducirnos el "Laokoon" y otros trozos críticos hace cerca de 50 años. Casi contemporáneamente, Prada había traducido las fábulas del mismo autor. El Perú es el único país de la América de habla hispana que pudo haberse enorgullecido un suceso intelectual semejante.

La edición es irreprochable desde el punto de vista formal y mucho más desde el punto de vista bibliográfico. Trae una introducción y múltiples y oportunas notas de Alfredo González-Prada a cada uno de los poemas, haciendo resaltar en los traducidos, lo que él llama, con acierto, "las variantes", o sean las anotaciones encontradas en los originales sobre cada renglón del texto, "el apunte interlineal, sin tacha en el manuscrito, con ánimo de opción ulterior, fruto de más reposado juicio", con los cuales ha podido recomponer poemas íntegros. Así podemos gustar de dos versiones en diferentes estrofa del mismo poema originario, como en el caso de "El rey de los Elfos" y de "Mignon" de Goethe, lo cual es no solamente una doble fuente de placer estético para el lector común, sino una circunstancia de incalculable trascendencia para el investigador, nunca tan bien auxiliado de un lado por el prolijo y cuidadoso editor y de otro, por el propio Prada con sus escolios, comentarios críticos e indicaciones bibliográficas en cada poema.

Es, sin duda, *Baladas* una de las obras menos conocidas aunque de más perdurable valor en la producción de Prada y que por su naturaleza y prestancia, será de las pocas suyas que coloquen a su autor fuera del campo de los juicios apasionados y que, al margen de la polémica ideológica, lo consagren en el alto rango que ocupa dentro de la literatura del Perú.

Estuardo Núñez.

CUADERNOS DE LA ASOCIACION DE ESCRITORES VENEZOLANOS.
— Ed. "Elite". — Caracas. — Venezuela.

Por gentil, envío de esta asociación venezolana, hemos ido recibiendo la serie de "Cuadernos Literarios", que en poesía, novela, teatro, ensayo y crítica publica mensualmente la referida y activa Asociación de Escritores Venezolanos. Es indudable el valor urgentísimo de esta clase de publicaciones contemporáneas, puestas al servicio del mutuo conocimiento americano, máxime si hay que agregar la mesura y el buen gusto con que se relleva la obra.

De los tomos recibidos hasta hoy, —del 8 al 17— todos interesantes por su contenido, cabe destacar el undécimo-sexto, pues su autor R. Olivares Figueroa nos da en varias notas críticas datos sobre los "Nuevos Poetas Venezolanos". No es que los volúmenes anteriores desmerescan en atención, sino que en éste se concentran una serie de datos sobre un núcleo de la poesía en Venezuela.

La serie en general, repito, merece todo elogio pues está cuidadosamente arreglada y sostenida con un fervor amoroso y continental digno de imitarse.

VIERNES. — N° 6. — Caracas, 1940.

Novedad y rigor estético en su presentación, son dos cualidades que se deben enunciar al hablar de la nueva revista venezolana de cultura, dirigida por el grupo "Viernes", y cuyo secretario de redacción es el fino poeta Pascual Venegas Filardo. Exhibe ventajosamente un ritmo ágil en su equipo intelectual, que le permite ser exponente de las nuevas corrientes literarias del país vecino. Con sentido americanista, en la plana de sus colaboradores, figuran nombres de escritores de todo el continente junto a los de las jóvenes generaciones venezolanas.

En su número correspondiente a Enero del presente año, podemos anotar: "Música y Eco de tu Ausencia", poemas de Pascual Venegas; Humberto G. Mata (ecuatoriano) nos brinda "Cinco Colores de Amor Ecuatoriano"; J. L. Sánchez Trincado recuerda en sugestiva glosa a Unamuno; las ediciones colombianas de "Piedra y Cielo" sugieren un agudo comentario de Vicente Gerbasi; Oscar Rojas Jiménez y Joaquín Gómez Bas colaboran con sendos poemas. El mensuario está integrado con secciones de crónica, comentario y bibliografía, de verdadera utilidad para el lector.

CARLOS CUETO FERNANDINI

POEMAS DISPARES

CUADERNOS DE COCODRILO

Al lado de un río
un hombre se puso quedamente a meditar.
He aquí, decía, la imagen de la palabra que pronuncio.
La verdad es que decía dos a dos palabras que entre sí se
La palabra tenía silencio en las entrañas. (enmudecían.

¿Qué buscaba este hombre?

Su voz latía

y sus ojos asistían al desfile de sus sueños.

Aquel latido era la forma.

La forma vocal indivisible e invisible,
mojada en su raíz, indesdicente.

Al lado de su voz, en el tiempo, meditaba.

A aquel hombre le latía, tan sólo, la garganta.

Era lenguaje y tiempo como todos los hombres

Pero buscaba el tiempo, el tiempo puro,

y en él, la palabra que no pudiera ser arrastrada
por el río que en forma de silencio la acallaba.

Invasión de principio le tocaba en forma de verbo.
de su verbo, la garganta.

Sus ojos también hablaban, oía pero también veía.

Oía, más allá de sí mismo, su voz incontenible.

Inclinándote sobre mi poema
Vienes del corazón lúcido de la tormenta yo te miro
Al revés de las paredes que tu presencia ha dejado
El eco del corazón cedido a tu garganta
La música evidencia los límites de tus pasos
Es el ojo que mira la estela de las constelaciones
Abrid abrid el eco
Yo salto sobre el vértigo
Las constelaciones escriben su canción sobre las brumas
Evocan las fabulosas flechas (los fríos
Agitan las tentativas de la pureza
Eso eres tú eso el mar saltando sobre los abismos de fuego
Más acá de la música no puedo detener mi desgracia
Agita las inquietudes
Tus ojos inclinados sobre la flor de la tierra
Soy frente a tu tormenta la suavidad decreciente de los
(fuegos iluminándose.
La música agita su temblor nuevo
En vano intenta salir de tu cuerpo de tu presencia
Las flechas obsesionadas regresan a la región de la
Eres tú gran navío (ausencia desconocida
El silencio en que te has hundido la tormenta la música
De silencio es tu umbral que separa las flechas
Inviolable extinguida yo siento como crece tu presencia
(más acá de mis ojos

El Ojo es el mío las constelaciones muerden su fruto de
La noche llora la muerte del mar (vacío
A mí corro mi presencia duplicada es la flecha que separa
(la tormenta de tu evidencia
Ahora pues ahora la crueldad suavizará los caminos
Tiempo mío lánzate
Cauce fluyendo al revés de su río
Yo soy ahora la pulida tormenta soy ya su flecha
Recorriéndose mi cuerpo
Los habituales gestos
Las repetidas luces
La música ondula su lágrima oh ábrete emerge
Yo te miro.

A
biertas todas las palabras los mundos encadenándose
No es cierto
Quién es cierto
El corazón atado al poema
Los arcos acechan el eclipse de tu voz
Tributo de cadáveres en flor
Debajo mi piel fluye suavemente horadando la noche
En lo cimero del sollozo el ansia igual a un espejo ella
(misma repitiéndose
Entrelazadas las hoces debajo de las semillas
Volad expertos buzos de las edades
Jubilosas cadenas de mundos mirad abajo vuestras
(pestañas de lluvia os guían
Qué es cierto quién es decidme
Puente es la lluvia destinado a huír sobre las pieles al
Díme los sellos de los etéreos susurros (infinito
Naufragios aúpan las sobras en torno mío
Radiante vuelo de manos arroja tu simiente
Has temblar las campanas
Tú selva violeta
Coge las cabelleras de los sonidos
Asume la forma de las humedades sumidas en los puentes
(nocturnos

Los ojos suben a las palabras
 Arde el crepúsculo en silencio apaga las nubes
 Las vastas manos anuncian los resplandores aridecidos
 Deshojo la corriente que camina a la sombra de los
 Espero los esplendores decaídos (sollozos
 Los ojos bogan en la corriente oh aposento de las gaviotas
 El aire ase la noche de sus orejas luminosas
 Automáticas congojas suben y bajan
 Los remos te aproximan o te alejan de mi navío
 El agua fluye a través de sí misma para rizar el esplendor
 (tuyo o el sollozo por mí cedido
 A barlovento el lecho de los marinos
 Esperad desvalidamente el testimonio de mi distancia
 Los dedos inexplicables de la ribera vuelan en forma de
 Los años arrojan sus huesos al mar (años
 Corriente cerrada estremeciéndose olvida las palabras
 Extraviada transparente
 Los pilotos juntan sus respiraciones buscándote sosteniéndote
 Junto al terror danzan sus pasos ahumados (dote
 Qué ser por qué ser tú eres
 Qué permanencia insegura tú permaneces fidelísima a lo
 Espera la fluencia madura de las vocales (ignorado
 Espera la detonación callada de mi canción última
 (luminosa.

A ELLA DUNBAR
TEMPLE

De silencio junto al delirio
los pequeños pasos del día
crecían repitiéndose bajo los párpados.
Ah, si los girovagos hacinamientos de la ternura
rodaran sobre los perdidos futuros,
rescataran de los olvidos evocados
presencias no aridecidas—
pero el ojo late en su corazón de silencio.

De fuego junto a los párpados
la fluencia de los sollozos
rejuntaba el eco de las angustias en lontananza.
Rumores escintilantes
cantados al otro lado del ruido,
canturreados,
suspendían sobre soledades escarchadas
los espejos de canciones desvanecidas.
Ah, el poema quisiera llegar
por el camino del delirio,
abrir con su ternura
los fulgores, pequeños y cerrados, del día.

INSTRUMENTISTAS Y BAILARINES

(Departamento de Puno)

CUADERNOS DE COCODRILO



**“Cóndor” figura de la danza
“Sicuris”. Provincia de Chu-
cuito.**

**"Cusillo" demonio que anima
numerosas danzas. Provincia
de Chucuito.**





Figura de la danza "Sajra Tusu". Provincia de Chucuito.



**Tocador de Huancar y Sicus.
Provincia de Huancané.**



Tocador de charango. Figura de la danza "Ccajelo". Provincia de Puno.



Figura de la danza "Lupacas".
Provincia de Chucuito.

**Figura de la danza "Ccara-pu-
lis". Provincia de Chucuito.**





Figuras de la danza "Choque-
las". Provincia de Chucuito.

INSTRUMENTISTAS Y BAILARINES

La meseta del Collao es una de las regiones del Perú más rica en manifestaciones de la expresión artística popular. Las fiestas religiosas lanzan instrumentistas y danzantes ricamente ataviados, luciendo viejos modelos que admira cómo, pese al tiempo transcurrido, han podido salvar sus líneas generales. La descripción de estos vestidos e instrumentos la hallamos muchas veces en los cronistas.

Garcilaso de la Vega enumerando la entrada de figurantes y bailarines en la gran fiesta del Raimí pormenoriza el vestido de algunos que después de siglos, los volvemos a encontrar danzando y tocando sus tambores en el popular bailete llamado "sicuris". Al respecto dice el Inca: "Otras venían de la manera de que pintan los ángeles, con grandes alas de un ave que llaman Cúntur. Son blancas y negras y tan grandes, que muchos han muerto los españoles de catorce y quince pies de punta a punta de los vuelos, porque se jactan descender y haber sido su origen de un Cúntur".

Esta imitación y entendimiento con los animales quizá revele viejas y olvidadas corrientes totémicas. En este sentido merece también señalarse la varonil danza "ccara-pulis" en la que los figurantes bailan con el tronco cubierto por una piel de jaguar hermosamente dispuesta.

El Padre Bernabé Cobo describe también instrumentos que él vió ejecutar a los indios antes que la influencia española los hubiese transformado. Tal el caso del "huancar". Este hermoso tambor es de gran sonoridad. El parche posterior suele llevar una cuerda llena de palillos atados para aumentar la vibración del instrumento. Se percute con una sola baqueta con cabeza de hilo o trapo. Dice el cronista: "El instrumento más general es el tambor, que ellos llaman Huáncar: haciéndoles grandes y pequeños, de un palo hueco tapado por ambos cabos con cuero de llama, como pergamino delgado y seco. Los mayores son como nuestras cajas de guerra, pero más largos y no tan bien hechos". "Tócalo con un solo palo, el cual aveces por gala está cubierto de hilo de lana de diferentes colores".

Las flautas llamadas "sicus", a modo de flautas de Pan, tan propias del Departamento de Puno las reconocemos en otra cita del Inca Garcilaso de la Vega: "tañían los indios collas, o de su distrito, en unos instrumentos hechos de cañutos de caña, cuatro o cinco cañutos atados a la par: cada cañuto tenía un punto más alto que el otro, a manera de órgano".

Los indios y mestizos acomodaron también al gusto local algunos instrumentos españoles, tal el caso del guitarrillo castellano llamado entre nosotros "charango". Tiene cinco órdenes de cuerdas dobles que proporcionan un sonido muy delicado, extraordinariamente cautivador en manos de un hábil instrumentista. Su caja clásica está formada por la caparazón de un armadillo que vive en los arenales, llamado vulgarmente "quirquincho".

Es frecuente encontrar entre los danzantes bailarines enmascarados que forman rutilantes cortejos; tal sucede en "Sajra Tusuy" o danza de demonios. Las máscaras de estos demonios son de metal y están exornadas con figuras de animales: víboras, sapos, lagartijas, etc. Estos son animales mágicos que tienen en la medicina popular y la práctica de encantamientos un arraigo muy hondo. Lucen también las máscaras cuernos, a la manera de los demonios de la iconografía cristiana, mas estos son añadidos hechos por los doctrineros.

Otros demonios tal sucede con los "cusillos" van también enmascarados, con máscaras de línea muy india, limpia de todo acento extraño; en cambio el vestido recuerda los viejos uniformes de los regimientos coloniales.

Informan también los cronistas, como los Incas crearon farsas y bailetes en los que se mimaba la vida de ciertos animales y oficios de los hombres. Una de estas farsas "choquelas" es trasunto del viejo "chaco" o ceceria.

Hay por último otras danzas que conservan el nombre de grupos sociales ya desaparecidos, tal el arcaico bailete llamado "lupacas". Las bailarinas brillantemente vestidas, resucitan viejos movimientos de gentes que son ya polvo de Historia.

Sirvan esas líneas a modo de noticia de tan rica veta de cantos, aires y danzas que florecen sobre la helada y alta planicie del lago Titicaca.

A. J. B.