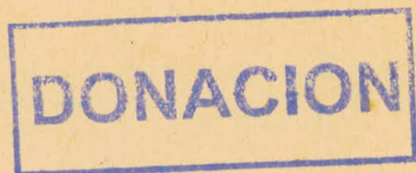
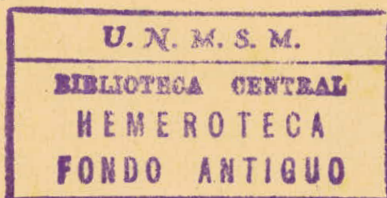


3

Nº. 7

DICIEMBRE 1940



PRESENTAN

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

COLABORAN EN ESTE NUMERO:

Ricardo Alcalde
Jorge Basadre
Julia Codesido
Mario Florián
Arturo Jiménez Borja
Miguel N. Lira
Guillermo Lohmann
Ricardo Molinari
Alejandro Peralta
Luis A. Sánchez
Salvador Velarde
Pascual Venegas F.
Jorge Zevallos Q.

DIRECCION POSTAL APARTADO 1659
LIMA PERU

El Montonero y la Tapada *

Si esta charla hubiera sido dicha en 1915, el disertante habría venido con un vestido entallado, cuello de pajarita, bigotes engomados y quevedos y os hubiera hablado de la siguiente manera: Os voy a relatar un suceso que sólo ocurrió en la anárquica República de mi imaginación. Es una ciudad que extrañamente se parece a Lima y extrañamente es distinta de ella. Estamos en una tarde de noviembre, como ésta que acaba de morir. Pronto sonará la hora de la oración. Descenderá sobre la ciudad el mensaje de las campanas y la vida parecerá detenerse un momento. Carruajes y transeuntes interrumpirán su paso, descenderán jinetes y viajeros, se arrodillarán las mujeres, se quitarán los militares sus morriones, los curas sus largos sombreros de teja, los caballeros de levita color verde aceituna, sus tarros de unto, los esclavos sus gorras, los indios sus jipijapas. Pero nó, esta tarde no se va a repetir este espectáculo acostumbrado. Algo insólito, brusco, terrible acontece. Un negrito montado en un asno viene corriendo lleno de polvo y de miedo. Agita los brazos y vocifera. Al oírle la gente corre y las calles van quedándose desiertas. Pronto en el silencio que sigue a la fuga, surge con más nitidez el chirriar de las puertas que se cierran. La escena queda con una calma de expectación. Luego se sienten los cascos de una cabalgata y el tronar de unos cuantos mosquetones. Sucios, astrosos, gritones y zambos, llegan jadeantes los montoneros. Pero allá en una esquina, se ha quedado inmóvil viéndolos pasar una tapada. Pancho Fierro pintó seguramente una acuarela con la escena.

Así o en forma más florida hubiera hablado el disertante en 1915. Y en seguida habría hecho el equivalente criollo de la "españolada" presentado nó a las majas con la navaja en la liga ni a

(*).—Versión de una charla sustentada en "Insula".

los toreros, ni a los bandidos generosos, sino unos presuntos amores entre una tapada color jazmín y un montonero violento. Vuestra generación, señoras y señores, tolera estos clichés en el cine o en la sub-literatura; pero desde el fondo de su espíritu se vuelca contra el pintoresquismo, contra el lugar común y contra la frase perfumada y busca definiciones, ubicaciones, precisiones. Un sector de opinión con creciente importancia en nuestro público también comienza a ocuparse de las cosas de su país pero no ya para ver en ellas lo meramente pintoresco, o retórico o entretenido, o enlodado (que también ha habido quienes han construido su obra con lodo) sino para verlas con seriedad y rigidez que no amenguan sino fortalecen el amor.

Para un auditorio de hoy el diálogo entre la tapada y el montonero sería seguramente el diálogo entre la Colonia y la primera República, entre la Colonia que no se fué el 9 de diciembre de 1824 y la República que llegó a pesar de no haber sido sospechada por sus tribunales. Sería el diálogo entre la tradición y la anti-tradición, entre lo señorial y lo burdo alejados entre sí en los tiempos apacibles o felices, extrañamente mezclados en los tiempos azarosos. Muchos siglos de engrimiento, de lujo y de cortesanía contrastados con unos cuantos años de turbulencia, la sonrisa y la donosura frente al grito y al desmán, el eterno motivo de la bella y la fiera, de la ciudad y el campo, de la gracia y la fuerza o, si quereis, la coexistencia de la mazamorra morada y del aguardiente con pólvora.

Paso a ocuparme en seguida de algunos datos históricos. La montonera peruana tiene un origen heroico. Dicese que meses antes de la llegada de San Martín en la expedición libertadora naufragó un barquichuelo que traía comunicaciones del general argentino para los patriotas de la costa. A nado se salvó el que más tarde fué general y presidente de la República Francisco de Vidal, arribando a las playas de Supe donde organizó la primera montonera. Más tarde ellas jugaron un papel importantísimo en la llamada batalla blanca que San Martín libró para apoderarse de Lima. La situación del Virrey en la capital se hizo insostenible por la acción del ejército libertador y de la escuadra, pero a ella coadyuvaron decisivamente dos factores mas: la sublevación del norte que cortó el contacto con esa importante región y la gavilla de montoneros que aparecieron entre Lima y la sierra. Canta y Huarochirí especialmente fueron su base de operaciones.

Este origen heroico dió prestigio y lustre a los primeros jefes de partidas: Ninavilca, Huavique y otros. Un personaje de las "Tradiciones Peruanas" de Palma simboliza a estos montoneros de primera época. Es Inocencio Gavilán, antiguo mayordomó de hacienda que condujo hombres y comunicaciones de Lima al campamento de San Martín, se volvió montonero, robó caballos en la campiña y asaltó partidas españolas, acostumbrando afeitar a los soldados presos la patilla derecha y el mostacho izquierdo.

Más tarde la intranquilidad política unida a la dificultad de comunicaciones y a la debilidad del Estado crearon un mal endémico en la costa que duró cuarenta años. Tenemos acerca de él el testimonio menos montoneril posible: el de un sabio alemán. Hablo de Tschudi que visitó el Perú poco después de 1840, hace precisamente un siglo.

Todas las partes habitadas de las costas especialmente las cercanías de Lima y Trujillo (dice Tschudi), se hallan infestadas de bandoleros. Generalmente son esclavos escapados o cimarrones, negros libres, zambos o mulatos y sólo a veces se les juntan indios. En 1839 se dió sin embargo en Lima el caso de un norteamericano, antiguo contador de un buque, que fué fusilado en la plaza de armas, por salteador de caminos. Casi siempre estos bandidos están bien montados; a veces los esclavos después de la puesta del sol o los domingos montan los mejores caballos de sus amos y parten a estas fechorías.

Hay bandas (prosigue Tschudi) bien organizadas con espías en pueblos y aldeas de los cuales reciben informes. A veces mero-dean en partidas de 30 ó 40 en los alrededores de la capital poniendo a saco a todo viajero que encuentran. Otros grupos son aún menores. Si encuentran resistencia no dan cuartel. Cualquiera que da el nombre de un bandido en defensa propia se halla a partir de ese momento en peligro de muerte; aún en la misma Lima le llegará su hora posiblemente cuando menos lo piensa. Piedras Gordas, La Tablada, Atocongo son sus guaridas.

Los bandoleros son nacionalistas. Los extranjeros resultan mucho más atacados que los peruanos. Los caminos más inseguros son aquellos que conducen al Callao y a Chorrillos y el sendero por el cual trafican los minerales de Cerro de Pasco enviados a Lima y por donde se envía el dinero para los mineros. A los riquísimos lingotes de plata de Pasco los bandoleros los dejan pasar sin molestias porque los encuentran pesados y embarazosos. Los

asaltos se realizan a las puertas de la capital y muchas veces los ladrones entran después tranquilamente a la ciudad.

La inseguridad en el camino entre Lima y Callao inspira la tradición de Palma "La proeza de Benitez". Este teniente debe llevar de Lima al campamento de Salaverry en Bellavista doce mil pesos. De regreso a Bellavista por el tambo de la Legua encuentra en el corredor a un grupo de mozas y mozos "carcundas" que estaban pasando un día de campo y jolgorio. Una muchacha alegre invita a Benitez a quedarse un rato. "No sé que abunden los puritanos que desairen a una buena moza (comenta D. Ricardo) el que se crea hombre con entrañas para resistir a la tentación que levante el dedo". En lo mejor de la jarana llega la partida de montoneros capitaneada por "Mundofeo". El sargento fuga despavorido al campamento de Bellavista. Benitez, sin embargo, une a sus lanceros, mata a Mundofeo y recupera el dinero. Salaverry oye sin interrumpir un fantástico relato del sargento fanfarrón y da luego una breve orden: "Cuatro soldados y un cabo. Cuatro tiros a ese cobarde". Y cuando Benitez regresa le presenta dos órdenes y a escritas, una ascendiéndole y otra mandándolo fusilar. "¿A cuál de las dos órdenes le dice su conciencia que se ha hecho Ud. acreedor?" "A la del ascenso", responde con altivez y seguridad Benitez. Salaverry la firma e invita a comer al nuevo capitán, símbolo y representación del militar, mejor, del joven de entonces a quien en cualquier encrucijada aguardaban el encumbramiento o la muerte.

Mencionaré algunos nombres de famosos cabecillas de bandas en los principios de la República: Escobar pintado por Pancho Fierro, Agustín el Largo, Filósofo, Palomo, Freydia, Chamorro, Roso Arce, Miguel Córdoba. El mas atrevido cabecilla de banda de la década 1830-1840 fué el negro León. León antiguo esclavo empezó su carrera matando a su amo. En vano la policía se esforzaba en echarle guante, León conocía la campiña de Lima de tal modo que siempre evadía a sus perseguidores. Cuando se ofreció dos mil pesos por su cabeza con raro atrevimiento todas las noches entraba en Lima durmiendo en la ciudad. Por último colocaron unos cartelones urgiendo a los compañeros de León a darle muerte y ofreciendo a cualquiera que pusiese su cadáver en manos de la policía mil pesos y el perdón. Esta medida tuvo el resultado apetecido. El cadáver estuvo expuesto durante tres días frente a la Catedral. En la tradición titulada "Un negro en el sillón presidencial" aparece León apoderándose del Palacio de Gobierno.

De hazañas menos ruidosas que las de León pero también de final menos trágico fué otro célebre bandido el zambo José Rayo. Rayo tomó parte activa en varias revueltas políticas. Ellas son, todos lo sabemos, como un negocio en donde se invierte un capital que en unos es dinero, en otros trabajo, en otros la vida. Si el buen resultado de esa inversión ha llevado a algunos a ministerios, diputaciones, vocalías o plenipotencias a Rayo lo llevó al grado de teniente coronel y jefe de la patrulla montada del campo. Su vida anterior de bandolero le permitió conocer los secretos de la campaña de Lima. Pero aún así no pudo dar caza al negro León o más posiblemente no quiso hacerlo porque León era su padrino. "Hoy (agrega textualmente Tschudi) cuando Rayo habla del Presidente y de sus Ministros siempre los llama sus mejores amigos. Cierta vez en el camino de Chaclacayo me encontré con él y nos acompañamos hasta el fundo de Santa Clara. Me pareció muy cortés y complaciente en sus maneras pero esta superficie no alcanzaba a cubrir del todo su naturaleza de zambo".

En tiempo de guerra los bandoleros se convertían en montoneros. En la costa eran auxiliares de importancia. No formaban un cuerpo regular de caballería porque no habían recibido instrucción militar. Se les empleaba en las avanzadas, o como exploradores, o en el servicio de informaciones. Eran muy efectivos en las escaramuzas y tenían al enemigo en jaque con sus movimientos inesperados atacándolos unas veces en la vanguardia y otras en la retaguardia. En ellas no había infantería desde que en sus acometidas se fiaba una gran parte del éxito a la fuga. Las únicas órdenes eran el ataque y la dispersión. Una pandilla que se lanzaba de improviso incrustándose en el enemigo. Minutos de tumulto, disparos, alaridos, polvo y bajo la humareda de la final descarga un puñado de jinetes desmigajándose en galopes. Solían llevar los montoneros sucios pantalones de dril blanco a veces hasta la rodilla, chaquetas bajo cuyos girones resaltaba una pujante topografía de pechos y de bíceps, sombreros de lana o de paja estos con anchas alas y espuelas de hierro calzadas sobre el desnudo talón. Unos altos, delgados hasta la enjutez tenebrosamente cabelludos y barbudos; otros retacones, lampiños como vientres de tinajas los semblantes; prieta o cobriza la color de todos. Carne morena curtida a esfuerzo y a sol y relevada como a martillo. Sus ojos de carbón malvelaban las preocupaciones de vino, pachamanca, sangre y mujeres. Sobre sus espaldas el pelo trenzado culebreaba con aspereza

silvestre, sin una ceniza de tiempo entre las hebras. Colgaban las crines de sus caballos en greñas sobre las agobiadas cervices; en las cambas de los frenos coagulábase con sus babas la herrumbre. Los guardamontes, la carona de cuatro puntas que a la vez batían la paleta y la ijada del animal, el recado y las riendas de cuero crudo completaban el apero". Las armas eran la espada, la lanza de punta herrada o simplemente endurecida al fuego y el pedreñal criollo llamado bocón: escopeta pequeña con cañón de bronce o acero que remataba en una boca cónica y era cargada con piedras, postas o munición gruesa y pólvora que la piedra de chispa inflamaba.

A veces los mandaban militares de prestigio. En 1838 el general inglés Miller comandó un cuerpo de mil montoneros. Sus jefes los mantenían entonces en la más estricta disciplina castigando los robos con la muerte, salvo que se tratara del robo de caballos. Destacamentos de montoneros iban recorriendo las haciendas con ese fin. A veces los tomaban de los viajeros o de los establos de la capital; pero acabada la campaña solían devolverlos a sus dueños. Terminadas las guerras se desbandaban los montoneros y los más de ellos regresaban a sus ocupaciones habituales de saltar los caminos.

A propósito de los robos de los caballos, la tradición "El sombrero del P. Abregú" cuenta como este sacerdote viajaba al Barranco una tarde con poncho de balandran sobre la sotana y un jipijapa en la cabeza, cuando en una encrucijada fronteriza a Miraflores le acometió la banda de *Filósofo*. De allí nació el pacto de que Abregu llevara un sombrero que desde lejos fuese conocido por los montoneros para no molestarle y hasta protegerlo.

Segura, ha contado en su artículo "La montonera de Huacho" los rumores inverosímiles, las "bolas" que en las tertulias lanzaban los pinganillas o jovencitos elegantes y las señoras a propósito de ella. La preocupación obsesionante por la montonera no era exclusiva de Lima. Vemos la preocupación por los facciosos o guerrilleros en España durante la misma época. Gómez se llamaba uno de esos guerrilleros. Y Larra en un artículo inmortal pintó a un joven poeta saliendo a la calle a averiguar el efecto de su último libro y recibiendo esta pregunta: "Hola, poeta, ¿qué hay de Gómez?".

En nuestra literatura también hay la huella montoneril, en el título de ciertos periódicos. Tuvimos uno que se llamó "El Montonero" y a combatirlo o a combatirse entre si surgió una familia

abigarrada "El Hijo del Montonero" y hasta "El Tío del Montonero". Como ha observado Raúl Porras finalmente todo ese periodismo epigramático que floreció desde los comienzos de la República y que tuvo sus exponentes en "El Loro", "La Cotorra", "El Cernicalo persiguiendo a la Cotorra" y también en los casos ya más ilustres de "El Murciélagos", "La Campana", "La Tunda", "No Bracamonte", "El Leguito Fray José", "El Chispazo" y más recientemente "El Mosquito", toda esta gavilla de hojas audaces, aisladas, punzantes, fugaces y con frecuencia sucias se parecen extrañamente a las montoneras mismas.

Pero por más que analicemos el valor de la montonera en nuestra historia, él no se asemeja al que tuvo en la de otros países como Argentina y Venezuela. Allí la montonera implicó el conflicto entre la ciudad y el campo; entre la civilización y barbarie dijo Sarmiento. Precisamente el libro de ese título, el "Facundo", es el documento más genial, el monumento más grande erigido en América a la montonera. Las nuestras fueron mucho más modestas y pequeñas. Observemos que aquí en la costa predominaba la agricultura mientras en la pampa argentina y los llanos venezolanos las manadas innumerables de vacas y toros, las recuas de yeguas y potros extendiéndose libremente en el espacio infinito, dieron origen a esa gente ecuestre, guerrera e individualista, gaucho o llanero, que en los días de gesta fundó como ha dicho un poeta argentino un imperio hecho de lanzas. Los etnólogos hablan de la enorme importancia que en la evolución de las sociedades primitivas tuvo la aparición de los pastores con sus costumbres errantes, su sed de dominio, su indómito instinto de lucha. Algo de eso alienta en la historia intensa de aquellos países ganaderos. Aquí, en cambio, en la costa agricultora la montonera fué de menor formato, las turbulencias políticas surgieron mientras se mantenía un sedentario estatismo social.

Se ha dicho por algunos que, aparte de las algaradas políticas de montoneras o de otra clase y de las ceremonias oficiales, Lima vivió hasta 1850 más o menos en el sosiego de la Colonia. El símbolo de este estatismo estaría en el vestido de la limeña, en la tapada cuyo origen se remonta a la Colonia, vestido ajeno a la movilidad que según el filósofo Simmel caracteriza la filosofía de la moda. Porque en nada altera el aspecto y el efecto del vestido de la limeña que la suya fuera de medio paso llamada también encarrujada, encanutada o de tiritas según el corte y aspecto; pilitrica o filipense según

el lugar de confección; de tisú, sarga y anafaya, carro de oro y filadiz, gorgorán y soplillo, espolin, tirataina, chamelot y droguete según la tela; gamarrina, orbegosina o salaverrina según el caudillo de moda. Sabemos que a la saya de cano dominante al empezar la República siguieron la gamarrina por el Presidente Gamarra cuyo distintivo estaba en el color negro o cabritilla del raso, la orbegosina con color verde mate o azul y la salaverrina suelta y airosa, más llena de gracia juvenil que las anteriores. Siempre era, en el fondo, la saya y el manto. El estatismo social se expresaría allí frente a las turbulencias políticas.

Más es preciso ir poco a poco en las calificaciones y en los juicios. ¿Es en realidad esta época la prolongación de la Colonia con la sola y exclusiva excepción de que el negro León u otro facineroso equivalente se ha sentado fugazmente en el sillón de los virreyes? Examinemos el ambiente con cuidado. ¿Hay en el ambiente público la mística ardorosa que en un momento determinado de la Colonia engendrara la máxima vibración del alma humana, la santidad? ¿Continúa existiendo entonces en América el relieve cultural y espiritual del Perú? ¿Es todavía la frase "Vale un Perú" una alabanza bien lejos de implicar exageración? Para estas tres preguntas la respuesta es negativa. El traje de la limeña, si es el mismo. Pero en otros órdenes de la vida el Perú ha venido a menos. Tal vez tal vez el traje de la limeña aparece en nuestro triste 830 u 840 luciendo invariable como un airoso y gentil estandarte de una grandeza olvidada pero aún no del todo extinta.

Tapada y montonero tan distintos entre sí tuvieron un enemigo común: la civilización industrial.

El vestido de la tapada, desapareció, como todos sabemos, bajo el poder de la influencia francesa del segundo imperio y de la manta hacia 1855, coincidiendo con el alumbrado de gas. Otro exponente del progreso material, el ferrocarril tendido con el Callao primero y Chorrillos después y contribuyó a la decadencia de la montonera. Sin embargo, como señal de que aún no habían concluido las horas de desgracia en nuestro triste siglo XIX, ella reapareció al final de la guerra con Chile, cuando no hubo ejército ni marina ni gobierno para seguir la lucha y continuó en los años inmediatamente posteriores hasta 1895.

El 95 la montonera se transubstancializa como dirían los teólogos. Se transforma. Resulta enorme en número, ordenada en la acción, impetuosa en la acometida. Entra a Lima no como lo hacía

antes clandestinamente, al amparo del "cierra puertas" sino a tiro limpio. No se desbanda: vence y se impone. Otro milagro del 95 fué que el montonero audaz que entró a Lima en su caballo blanco por Cocharcas resultó luego un estadista prudente. Permitidme evocar una vez más su figura por lo mismo que no hay un cuerpo de alabarderos formados por parientes o allegados de guardia ante su memoria y por lo mismo por los panteoneros oficiales de nuestros burocráticos olimpos se olvidan de él demasiado a menudo. He mencionado a ese hombrecillo de voz nasal, perilla ya canosa el 95 que más tarde sería barba de patriarca.

El secreto de Piérola fué, ya lo he dicho en otro trabajo, que si en el Perú habían entonces muchos hombres con aptitud montonera y él era uno de ellos habían pocos estadistas y él también era uno de ellos. Montonero y estadista: síntesis paradójica que en su caso único se cumple. Sus tradicionales enemigos le acompañaron el 95 porque como dijo uno de ellos, "Piérola monta a caballo". ¡Monta a caballo! No manda montar a otros, ni vive a escondidas perennemente, ni espera en su bufete que lo llamen. Pero esa misma mano previsoras que sabe manejar las riendas del potro blanco con que entró por Cocharcas, es la mano segura que firma con el patrón de oro la estabilidad económica del país, con la creación del Ministerio de Fomento el comienzo de la ordenada preocupación por el progreso material, con la apertura del Paseo Colón el desarrollo de Lima y hasta con el decreto de construcción del nuevo local para el colegio de Guadalupe el comienzo del desarrollo actual de ese plantel.

Piérola, el montonero máximo, al echar las bases de un Estado jurídico y técnico en 1895-99 destruye finalmente la montonera. Cuando ella resurge a principios del siglo actual es como conato, casi como fantasma. A esta época póstuma pertenece aquella marinera del norte que dice: "Ya viene la montonera, ya viene Ferro y Chumán".

Al fin y al cabo y a pesar de todo si pretendiéramos una interpretación más honda, tendríamos que caer en el simbolismo y en la alegoría. Y allí ambos —tapada y montonero— aparecen con un relieve que la simple interpretación sociológica no puede concederles en el Perú. Esta interpretación simbólica o alegórica vendría a ser aquí una interpretación psicológica.

Conviene reaccionar ya contra esa visión galante de la tapada que, seducidos por la leyenda de la Perricholi, esparcieron los via-

jeros franceses de fines del siglo XVIII y principios del siglo XIX. Sospechemos un poco de esa visión galante y de los viajeros en general. Hoy existe por ejemplo el caso de los viajeros norteamericanos que llegan en avión están un día, escriben un libro y resultan expertos en América Latina. Hoy mismo tenemos en Lima a un escritor que ha anunciado su obra "América Latina desde adentro". Llegó ayer en un aparato Panagra, se encerró en su hotel y por la noche fué a comer con unos amigos norteamericanos.

Carecemos de datos para comprobar la leyenda picaresca de Lima. Ciudad femenina, sí, pero no lúbrica ha dicho de ella un escritor brasileiro. En la sicología de la tapada auténtica las vivencias que realmente destacaban eran la de la personalidad propia y también la gracia, el donaire, la elegancia. Ellas existieron después del cambio de modas. La limeña genuina siguió siendo una tapada aunque después se vistiera según modelos de París. El montonero, por su parte, encarna el espíritu de agitación de nuestra vida política que no sólo se redujo a los matorrales y a las encrucijadas. Todos los órganos del Estado fueron un tiempo campo de acción montoneril. Hasta la riqueza del guano fué víctima de ella y por eso la perdimos. La arbitrariedad, la violencia, la falta de planes vastos, el pensar sólo en el día de hoy, el quedarse en pequeños grupos y no querer formar grandes núcleos, el reemplazar a la inteligencia y a la técnica con el instinto y el impulso: todas esas son formas de espíritu montoneril. Por eso tiene mucho más meollo de lo que podría suponerse la definición de Juan de Arona en su "Diccionario de Peruanismos". El montón aquí, dice, no forma más que montón y montonera y no tropa, ni gente, ni fuerza.

Y llegamos por último a la alusión del presente.

La vida de hoy parece hecha para conspirar tanto contra la tapada como contra el montonero en su sentido exacto o literal. Contra la tapada a consecuencia de la creciente internacionalización de los gustos y de las costumbres favorecida por el cine y hasta por la radio y también mediante el acceso que rápidamente va logrando la mujer a campos profesionales o de trabajo que antes le estaban vedados. Conspira al mismo tiempo la vida moderna contra la montonera a causa de los innumerables elementos por los cuales la vida pierde localismo. El Estado casi impotente de antaño podía tolerar la formación de partidas impunes de facinerosos en su propio centro que era la capital. La desigualdad de elementos entre las bandas y las tropas regulares no aparecía entonces con carácter abru-

mado. Imaginemos hoy a *Filósofo* en el camino entre Miraflores y Lima. Por avenidas pavimentadas podrán movilizarse contra él en autobuses, camiones, y hasta carros de combate, tropas dotadas de fusiles de repetición, ametralladoras y hasta bombas lacrimógenas. El teléfono y la radio servirán de enlace entre los atacantes. Los aviones ubicarán la guarida de su gente y podrán bombardearla. Es decir, el apartado represivo del Estado ha crecido de modo tan gigantesco que el gesto individual o de grupo puede ser aplastado en un tiempo mínimo, fuera de que también los órganos preventivos del Estado existen en una escala insospechada hace cien años. Por eso si antes era más fácil escalar el poder (hasta el negro León llegó a él), era más difícil retenerlo; en cambio, hoy lo difícil es llegar y es más fácil que antes sostenerse. Es también un problema de número. A una ciudad de medio millón de habitantes una partida de cuarenta o cincuenta foragidos, no pueden ser ya un peligro. El mundo moderno tiende lentamente a grandes concentraciones y a la impiadosa desaparición de los pequeños. Verdad es que hoy más que en los años inmediatamente anteriores se va entendiendo otra vez la vida como aventura. Pertenecemos, querámoslo o no, a una época donde el apetito de acción renace, donde el miedo a la muerte no es sentimiento abrumador y donde el espíritu burgués con su cautela y su sordidez está en bancarrota. Entregarse íntegramente a una causa, vivir peligrosamente vuelve a ser rigurosa consigna de la juventud. Pero el montonerismo como espíritu localista o anárquico ya no puede renacer. Como he dicho, es característica de nuestro tiempo el sentido orgánico de los grandes grupos sociales, vuelvo a repetirlo — frente a lo aldeano o lugareño. Cada vez más la planificación (para hablar con una palabra a la moda) debe reemplazar a la improvisación, la técnica al empirismo, el heroísmo renace pero injertado en la disciplina. Heroísmo y disciplina: he ahí la voz de mando en la guerra presente.

Y aquí termina, señoras y señores, las reflexiones sobre el encuentro entre la tapada y el montonero que como hubiera dicho un literato del modernismo, ocurrió en la anárquica República de mi imaginación.

Jorge BASADRE.

Oda a una Larga Tristeza

QUISIERA cantar una larga tristeza que no olvido
una dura lengua. Cuántas veces.

En mi país el Otoño nace de una flor seca,
de algunos pájaros; a veces creo que de mi nuca
abandonada

o del vaho penetrante de ciertos ríos de la llanura,
cansados del sol, de la gente que a sus orillas
goza una vida sin majestad.

Cuando se llega para vivir entre unos sacos de carbón
y se siente que la piel

se enseñorea de hastío,
de repugnante soledad; que el ser es una isla sin un
clavel,

que desea el Otoño, el viento que coge a las hojas
igual que a las almas; el viento
que inclina sin pesadez las embriagadas hierbas,
para envolverlas en el consuelo de la muerte.

No; no quisiera volver jamás a la tierra;
me duele la carne, y donde ha habido un beso
se me pudre el aire.

En el Verano florido he visto un caballo azulado y
un toro transparente
beber en el pecho de los ríos, inocentes, su sangre;
los árboles de las venas, llenos, perdidos en los
laberintos tibios del cuerpo,
en la ansiosa carne oprimida. En el Verano... Mis días
bajaban por la sombra de mi cara
y me cubrían el vientre, la piel pura, rumorosa,
envueltos en la claridad más dulce.
Como un demente, ensordecido, inagotable,
quebraba la rosa el junco, el agitado seno deslumbrante.
Sin velos, en el vacío descansa indiferente un día
sin pensamiento,
sin hombre, con un anochecer que llega con una espada.
Un sucio resplandor me quema las flores del cielo,
las grandes llanuras majestuosas.
Quisiera cantar esta larga tristeza desterrada,
pero, ay, siento llegar el mar hasta mi boca.
Buenos Aires.

R I C A R D O M O L I N A R I

Ñ o Sim ó n

NOTA CINEMATOGRAFICA

El personaje principal, los secundarios, el lugar y los hechos de esta historia, son más o menos imaginarios. Cualquier parecido o similitud que se hallare con un sacristán-tinterillo cajamarquino, vivo o finado, es una mera y dolorosa coincidencia.

*A José y Abel Caballero Z.,
malignos inspiradores de esta historia.*

Allá adentro, en las abruptas serranías cajamarquinas, hay un pueblecito que se llama Chetilla, creo que.

Prendido en la suave ladera, se llena de sol por las mañanas; de radiante y esplendorosa luz que alegra las agrestes veredas bordeadas de amarillas retamas, de tunas y de pencas que bajan desde la altura. Por aquellos serpenteantes senderos, cholos "corontas" robustos y sonrientes, de gruesos "llanques" y ponchos pintureros, van arreando despaciosamente sus burros peludos y cansinos:
—Usha, burro!... Arre burrito!... ush, ush.

Por las tardes el sol muriente tiñe de oro las hojas tiernas de los perfumados eucaliptos mozos, ondulantes por la suave brisa que orilla el torrente bullanguero y pedregoso a cuyos tibios remansos, las cholitas del pueblo, envueltas en la policromía de sus "llicllas" y "anacos" de bayeta van a lavar la ropa, golpeándola contra las piedras grandes, limpias y pulidas. Mas tarde, arriba en las alturas frías, el crepúsculo va cubriendo de lentas sombras el verde claro de los cebadales, el oscuro de los alfalfares y el oro brillante de los trigales en sazón, pedazos de color cuadrículados por las "pircas" co-

mo pañolones que las "chinas" hacendosas hubieran puesto a airear sobre la greda rojiza de los cerros.

El pueblo no es mas que dos largas y tortuosas filas de casas en que tras de una loma se convierte el "camino real", y que acaban en una placita terrosa rodeada de álamos y "molles", con una banca aquí y otra allá, a la que no falta ni la iglesita azul con su campanario de torta y su cruz señera, ni los minúsculos portales en calados del Cabildo y la Gobernación. Sobre el uniforme techado de tejas rojas, solo resalta oronda, entre oxidada y refulgente, la calamina del "Centro Escolar Mixto" y de la casona del "tayta cura".

Es un pueblo alegre, siempre alegre y festejador; tiene solamente esas dos calles, pero eso sí, su docena completa de "chicherías", dos fábricas de cohetes y "cordeladas" y hasta cuatro de guitarras y violines.

En él, hace mas de sesenta años, nació Ño Simón, el héroe de esta historia. Le llamaron así, Simón a secas, porque llegó triunfante a la vida el mismo día de la gran Fiesta del santo Patrón del pueblo: un San Simón anacoreta, virgen o mártir, de no bien definida filiación ni nacionalidad a quién tocó ser conmemorado en ese pueblo. Vino pues a este pícaro mundo de tribulaciones y tristezas, entre el fervoroso entusiasmo pueblerino de la celebración; llegó con el grito de los "clarines" de la indiada, con música de "pífanos" y "cajas"; entre el trepidar de las bombardas en los cielos azules, entre vaharadas de espumosa chicha, entre el requemar de "cañazos" y "rocotos", con repicar de campanas y desfile de "danzantes". Por eso tuvo el humor alegre, fué buen comilón y mejor bebedor, enamorado empedernido, relatador insigne de chascarros y "sucedidos" y sobre todo, cultor y aficionado al canto y a la música de seis cuerdas: nadie como él en su pueblo, ni en diez jornadas a la redonda, ¡qué caray!, para echarse al viento una cancioncita triste y dolida de la tierra, o arrancarse en tono agudo con una marinera serrana de retumbante palmotear. Y también, a fuer de devoto y buen cristiano, para acompañarse una misita de tres curas en las grandes ocasiones, con su voz gruesa de sochantre, respetable y envidiada.

Mano tan larga de Nuestro Señor en lo que a jaraneras cualidades se refiere, había sido mas bien corta y cicatera en la figura. Ño Simón ni aun en su florida juventud tuvo la suerte de ser buen mozo o bien plantado. Bajo, muy bajo de cuerpo, pernicorto, des-

garbado y panzón, era además cabezudo, y su carota aindiada tiraba al rojo vivo cuando tenía adentro unos "panchitos" de jora de más, o cuando, por ejemplo, desde el coro de la iglesuca parroquial soltaba unos de sus mentados "Aaaameen" que hacían volver de admiración la cara al cura y a la abobada grey, y le ponían las venas del cogote rubicundo como salchichas largas, gruesas y coloradotas. Tenía una "nube" en el ojo izquierdo que la hacía parecer a una pepa de "granadilla", defecto que él disimulaba cuidadosamente con un trapito verde, complementado con una hojita de "cedrón" de la misma laya y color sobre la sien correspondiente, a fin de hacer creer que aquella "nube" se había disuelto en "catarata". Cuando entró en años adoptó para mayor respetabilidad de su persona —y de las complejas actividades a que su mala fortuna lo empujara— una amplia leva verde ribeteada de cintillos y de grasa, y unas antiparras maltrechas, con un solo vidrio para el ojo sano, a las que hacía cabalgar sobre la roma extremidad de su narizota refulgente de bebedor de clase. A mas de unas tristes cerdas diseminadas por la barbilla, cultivaba allá por los confines del labio superior unos pocos pelos largos y majaderos, que pese a todos sus esfuerzos se bajaban hipócritamente como para aguaitar mejor sus dientes desiguales, más o menos verdosos, por una que otra "chacchada", no por clandestina y escondida, menos sabrosa y reconfortante.

Hasta los veinte años, Shimito que así le llamaba todo el pueblo cariñosamente —desde sus grandes amigotes, el tayta cura y el teniente gobernador, hasta el mas humilde comunero— fué el niño engreido, el mas legítimo orgullo del poblacho, por sabedor, vivaz y enamorado de "nación", más que si hubiera aprendido esas sus mañas en el propio Lima. Era la pesadilla de los padres, y el sueño azul de las tres o cuatro mocitas casaderas, que vestidas de rosado y de celeste, echando salud por los chaposos mofletes "pispados" por el aire frío de la altura, paseaban los domingos bajo el tranquilo arrullo de los florecidos "molles" de la plaza, comentando entre escandalizadas y risueñas la última serenata del mozo cunda y tarambana.

Esta paradisiaca existencia cambió derrepente con brusca torquedad. Shimito desapareció del pueblo en que era tan mimado y tan feliz y se fué... a pesar de lo sabroso de su "mote con queso", de su "mechao con escarola", de sus papitas "huagalinas", de su "chochoca" insuperable, de su "chichita de hombres" sin igual, se fué a "florecer" a la lejana capital del departamento, a la turbulen-

ta Cajamarca, a dejar de ser el Shimito, para ser Ño Shimón, a luchar por la vida cuando en su pueblo le era fácil y regalada, en fin... a hacerse una posición, y se hizo dos! Años más tarde, ya era el Ño Shimón de la leyenda, y cumplía en la tan temida capital las mansas, pacíficas y parroquiales funciones de sacristán de la Catedral y cantor de primera clase de su coro, y a la vez se agenciaba buenas "peshes" traficando con el afán pleitero de los indios por los tenebrosos senderos del "tinterillaje": Sacristán-cantor y rábula de Juzgado.

¿Qué determinó cambio tan radical y desfavorable? ¿Qué le obligó a cambiar su reposado y pueblerino vegetal por los azares de una existencia tormentosa, en un segundo plano sin brillo y sin gloria? ¡Ay! Nada más que su inmoderada afición a las faldas, su gusto por la buena chicha, y principalmente, su entusiasmo por llevar el compás de la marinera tirando balazos...

Casi a la entrada del pueblo, vencida ya la última cuestecita, y cuando el "camino real", acequia de por medio, comenzaba a hacerse calle, vivía la vieja Huaripata, alias "La Tatalacha", con sus tres hijas: la cojita Matilde, la Nieves y la Dominga, cajamarquinas netas del lado del Cumbe que habían ido al terruño del padrastro, a hacerse cargo de una huertita y un "canchón", cuando el buen viejo tuvo a bien largarse a mejor vida. Las chicas eran tres pimpollos a cual mas jugoso, que a más de sus buenas cualidades físicas, atesoraban la de bailar primorosamente, distribuir medidamente sus favores, preparar como nadie un "papa-cuy con rocotos" y hervir una mentada "chicha de hombres" dizque con "canilla" de cristiano muerto, para hacerla mas "juerte".

La mayor de ellas, la "fiera" Dominga, aunque entraba ya en los treinta había revuelto la tutuma de nuestro impresionable Simón, que rondaba entonces por la edad del "movilizable" con los consiguientes sobresaltos y peligros. Es que tenía unos colores la "china"! Era tan apetitosa la morenez de sus brazos robustos, remangados hasta el codo cuando guisaba o iba a lavar al río! Eran tan redondas y macizas las firmes caderas, notables a pesar de sus tres "pollerones" de bayeta y tan provocativas sus piernas redondas, sobre todo cuando para la fiesta grande o uno que otro domingo, las enfundaba en unas limpias medias blancas de algodón y calzaba sus relucientes zapatos de charol y medio taco, que el enamorado adolescente deliraba por tales exhuberancias y dilatava las narices, y encandilaba los ojillos carnerunos, brillantes de lujuria, cuando ella,

haciéndose la chiquitina a pesar de sus carnes y de sus añazos, respondía a sus apasionados festejos, bajos los ojos y enrollando el "delantal":

—Cómo será, pué, mi don Shimito, mi máma tuavía no quiere...

Demás está decir que el galán era asíduo concurrente a la casita florida de la Tatalacha, con crecida escolta de amigos y compadres. Había puesto sitio en regla a la excitante fortaleza y todo era "causitas" en los días de fiesta y serenatas y "borregas" en las noches lunadas, que por romántico y hasta medio repentista nunca quedose atrás nuestro Simón. La "china" coquetona y haciéndose la doncella, nada consentía; pasaba el tiempo, crecían los gastos y el pretendiente en tantas largas al asunto hubo de darse cuenta de que otro moro andaba de por medio. Cavilando, cavilando vino a caer en que era nada menos que don Glishe, —don Glicerio— el "tayta" cura, cazurro e hipocritón que también frecuentaba la casa, en apariencia tras los arrullos de la cojita, pero en realidad con otras turbias intenciones. Ahora vió claro que no otra cosa significaban algunos sospechosos merodeos nocturnos en que había sido sorprendido, ese rinconero cuchichear continuo con la Huaripata vieja, y sobre todo, ese relamerse apasionado a cada roce o sobajeada "casual" con el bronce lustroso de los brazos de la Dominga, al alcanzar ésta la chichita, o cumplir cualquiera otro inocente menester. La angustia oprimióle el corazón porque era poderoso rival el tonsurado, pues a mas de no desdeñar el levantarse la mugrienta sotana para una buena marinera, o entrar en un contrapunto guitarrero con cualquier gallo de la vecindad, pues también tenía lo suyo como cantor, sumaba una larga experiencia mujeril, por sus amorosos tratos con las mansas ovejas de la grey parroquial, una verborrea de salmodia condimentada con impresionantes latinajos, dos o tres viajes a la "costa" y sobre todo, una bolsa bien provista a base de bautizos, responsos, misas, casorios, sepelios y procesiones rogatorias, que garantizaba a la garrida moza, seguro y permanente acomodamiento y buena "educación" para los críos.

Era una sorda rivalidad en marcha, cuyas primeras consecuencias se hicieron sentir claramente, en dos o tres solemnes actuaciones parroquiales en que, como represalia por los avances del libidinoso ministro del Señor, se hizo extrañar la voz engolada y digna del sentido Simón. Pero en el trato externo, seguían tan amigos

y compinches, siempre listos para brindar juntos y partir en buen amor y compañía un "cuy", una mujer y un "poto" de chicha.

Llegó el "santo" de la Dominga y ambos echaron la casa por la ventana en la "quema" y serenata de salutación de la víspera. La aurora oyó todavía los últimos compases de la "estudiantina" que agasajara toda la noche a la pretendida; con la mañanita, el cura, ronco de tanto cantar y después de un contundente "cañazazo" para "cortarla" y componer el cuerpo, se fué a ordenar que repicaran gordo y a decirse una misita a la salud de la "dueña del santo", de las hermanas y hasta de la vieja Tatalacha, para acabar de vencer a toda la familia de que las cosas iban a las derechas y mas o menos eclesiásticamente.

El Shimito, que se vió en trance de perder terreno, conocedor de la importancia de tales homenajes, no quiso dejarse "pisar el poncho". Ensiló la mula "lucma" del mismo don Glishe, para mayor escarnio, y con sus últimos "chilpes", marchóse al trote largo hasta el pueblo frontero, nada menos que a contratar a la famosa banda de "cachimbos" de un su compadre don Gashpa, —ex-flautín de una banda militar en sus ya lejanos tiempos de conscripto y que ahora amenizaba los festejos de toda la región— para que alegrara la "causa" que para la tardecita había preparado la "borrada" en retribución de las atenciones recibidas de ambos pretendientes, y en la que el "nudo" principal era un "frito" de "cochi", de un tierno y desprevenido lechoncillo que en plena "ceba" rompió el chiquero y se fué cerro abajo...

Lo que hubiera sido el mejor cumpleaños de que guardara memoria el pueblo; fué en cambio la noche triste que decidió el destino de nuestro Simón...

Soplaban los incansables "cachimbos" con supremo ardor, y a golpe de bombo, cornetín y platillos, las "cashuas" eran cada vez mas duraderas y zapateadas; el "frito" pedía chincha y los "potos" y los "porongos" se sucedían uno tras otro en inacabable procesión. El cura, viendo a su modo las cosas en sazón, salió a la Plaza y regresó más colorado que de costumbre abrazado a una alforja llena de turbias botellas de "cañazo" como para dar con ellas los últimos toques a sus maquiavélicos planes. Con las primeras sombras de la noche el jolgorio estaba en su apogeo; la concurrencia se abrazaba en largos y besuqueantes cariños, se pelaban ya en el corral las gallinas necesarias para un "caldito" reconfortador y don Gaspar, a la cabeza de sus músicos, poncho terciado y sombrero "shilico" a

la pedrada, manejando el bombo par adar mas animación no se daba punto de reposo, ajeno al tristísimo fin que le esperaba. El mas alegre era, por supuesto, el Simoncito, centro de los comentarios y de las miradas por su desprendimiento y rumbosidad, y que también como el cura, creía ya al punto las ansiadas redondeces, pues la Dominga, colorada por la chicha ardiente, excitada por el ají, y mas comunicativa que en otras ocasiones, le había dicho, con su dulce "dejo", insinuándole mucho:

—Queráste pué don Shimito, bailar una cashua con su servidora...?

—Con alma, vida y corazón, mi tortolita — le contestó él, hecho una melcocha. A ver, mi don Gashpa, échele usté una desas de levantar polvo!

—Mucha mujer pa vos, tuerto!—le dijo el cura maligno reventando de celos al comprobar tan marcada preferencia.

Y ello fué suficiente para que el bailarín demostrara la finura de esas cualidades que le dieron tan merecida fama; las vueltas suaves y ondulantes de la hembra, que con ambas manos recogía apenas la volandera falda de blondas y "bobitos", las trenzas brillantes entrelazadas de cintas que chicotearon dos o tres veces sus hombros, excitaban sus sentidos hasta el frenesí, perlabo el sudor su frente estrecha y le hacia resoplar voluptuosamente el vaho ardiente, "vinagrillo" y sensual que se desprendía de la "china". En el zapateo final, batiendo en alto el elegante pañuelo "cachemira", con la última nota, con el grito último del cornetín y que —pobre!— marcara como nunca el bombo de don Gaspar, su entusiasmo llegó al paroxismo. Calló la banda y él, acesante, quedó de rodillas caballerésca aunque no muy gallardamente ante la moza, mientras todos echaban al aire su algazara y palmoteaban ruidosamente. Simoncito no pudo contenerse; su alegría y su contento brotaron en balazos y el descomunal "38" falsificado, de pavón azul, tronó una y otra vez entre los aplausos y los vivas estentóreos a la gracia y a la elegancia de su "cashua" inigualable. Con el último disparo se oyó un golpe tremendo del bombo retumbante como un grito, y el pobre don Gashpa, el brioso director de la única banda de "cachimbos", el gallardo ex-flautín de la Guardia Republicana, cayó de cara al suelo echando chicha y sangre por la boca; tiró una inelegante y postrera boqueada y estiró la pata... El grueso plomo del último balazo del felicísimo Simón, rebotando en una de las bastas vigas de "aravisco" o "layo", troncos mas duros que el acero, le en-

tró por arriba de la desgreñada cabezota y ahí no más quedó. Su último grito fué el del bombo, pobre señor! Hubo un breve momento de silencio y luego un inmenso alarido colectivo de desesperación. El cura que vió en la tragedia de su adelantado rival el milagro patente que le entregaba a la Dominga, cogiólo del cogote y le sopló al oído, con trémolos en la voz aguardentosa:

—Arránquese mi don Simoncito, arránquese antes de que me lo empiten...!

Salió al camino el atribulado matador, hecho una noche. Y en la misma chúcara "lucma" del tayta cura, en que otrora fuera tan alegre a contratar a los "cachimbos", se perdió en las sombras, hacia la desesperación, hacia el anonimato...

Como las zarzas, ortigas y yerbas malas que van cubriendo lentamente los campos que se dejan, así el olvido fué tapando el recuerdo del otrora niño engreído de la población. Los amigotes de antes fueron dejando de pensar en él, la Dominga arrepentida tal vez de su demora, añoró su gallardía, su rumbosidad y el rijoso asedio que nada consiguiera, pero siguiendo el buen consejo de la Tatalacha vieja, dejó que el ladino curita se la "sacara" una noche titilantes de estrellas; luego, ella, la pobre, mansa tortolita sin los arrullos de su palomo, empezó a darle "sobrinos"... Se supo que el proscrito andaba por las "jalcas" heladas e inhóspitas, con los "loros" implacables de la gendarmería pisándole las huellas, en hambres, escondites y correrías, ajenos a la beatífica modorra de antes. Pasaron los meses y un día, vencido, cansado y mohino se entregó a los "cachacos"; lo llevaron codo con codo a la nauseabunda cárcel departamental a revolcarse entre indios pestíferos y "coqueiros", entre chinches y garrapatas inclementes y voraces. Sin saber cómo, después de algunos meses de horrenda desesperación, por las artes de un su "paisa" enredador y leguleyo que le levantó el ánimo marchito como primera providencia, fué después poco a poco desenvolviendo la intrincada madeja de su ya mohoso proceso. Pudo pisar la calle, con ciertas artimañas de fianzas y garantías y para "ganar la prescripción" entró de lleno en el tráfigo de esa maquinaria judicial subalterna de pintorescos engranajes que enreda, complica y enrevesa y que todo lo aprovecha; por defenderse se metió hasta el cuello entre recursos, apelaciones, otrosís, exhortos, tinterillos, fiadores y escribanos; dió flores y frutos su antañona vivacidad mestiza, sus relaciones con curas, canónigos y presbiteros, su repertorio de letanías y jaculatorias. Su cundería y la urgencia del

diario "patache" le hicieron después defender a otros mas infelices que él. Años y circunstancias le llevaron de la mano, por sendas nunca entrevistas ni soñadas allá en la tranquila bienaventuranza de su poblacho lejano. Y para salvar el cuerpo de la cárcel, acabó en tinterillo; y por salvar el alma del infierno —el pobre don Gashpa echando chicha y sangre por la boca— se hizo sacristán y cantor del coro de la catedral!

Ricardo ALCALDE MONGRUT.

Dos Décimas de Olvido

VIVIR por vivir en ti
como tu voz o tu sombra
que por nombrarme te nombra
a ti que vives en mí.
Amor por amor te dí
con mi pasión confundido
vida a vida consumido
en desdén de nieve o fuego
por tu silencio a mi ruego
de ser recuerdo a tu olvido.

MAR marino marinero
margarita de la mar
marfil estrella polar
azul al viento marero.
Si amarte porque te quiero
amar como bien lucido
es amargar convencido
mi martirio y mi dolor
muera en el mar de tu amor
y no marchito en tu olvido.

México D. F.

M I G U E L N. L I R A

Apuntaciones sobre el arte dramático en Lima durante el Virreinato *

Es cierto, que comparado con la riquísima y extraordinaria floración de la literatura dramática peninsular de la Epoca de Oro, el caudal perulero correspondiente aparece ténue, modesto y si se quiere, hasta exiguo, mas, si bien se mira, de esa comprobación no se induce en manera alguna la inexistencia o inferioridad de él, pues guardando las debidas proporciones, consta que nuestra dramaturgia no dejó de ser efectiva por dilatado lapso, copiosa (teniendo la cuenta que es razón con la modicidad del ambiente), peculiar y aún típica en muchos aspectos y, con legítima y justificada complacencia, podemos proclamar que se destacó, por su originalidad, lozanía y calidad estética, muy por encima de la producción similar del resto del Continente, al extremo de competir holgadamente con la que tuvo su asiento en la Nueva España, con haber sido esa comarca más favorecida con las provechosas visitas de los ingenios metropolitanos. Sin embargo, las antojadizas afirmaciones, los errores positivos y las inexorables pasmarotadas han menudeado al referirse nuestros críticos a tema de suyo tan subyugante y atractivo.

En el presente recuento, me limitaré a ligeras y concisas anotaciones, señalando con sumaria rapidez, apenas una trayectoria, un escorzo que permita columbrar lo que fué nuestro arte dramático a través de los tres siglos que integramos la gloriosa Monarquía es-

(*).—Refundición de una conferencia pronunciada en la institución artística "Insula".

pañola (1). Ya se dejan comprender las dificultades que suscita reducir compendiosamente tanto material ignorado dentro de los ajustados y ceñidos límites de un breve artículo, lo que exige sacrificar caros pormenores y cercenar gratos episodios, pero ante todo he procurado atenerme a las mesuradas palabras de Santa Teresa, cuando escribía: "en esto de dar contento a otros, he tenido extremo, aunque a mí me hiciesse pesar" (*Vida; Cap. iii*).

Y es que el teatro disfruta de actualidad eterna. Lo que vemos sobre un escenario, es nuestra proyección tangible en el mundo de lo ideal. Lo real vale menos que lo soñado. Ya decía Don Quijote que el hombre vive, no por las realidades, sino por los sueños y por los ensueños, y sin éstos ¿habría, por ventura, algún interés en la vida? Por eso, para eludir la áspera y rigurosa actualidad que nos rodea y circunda, nunca ha habido camino más expedito y ameno, que sumergirse en el maravilloso y fascinante mundo que brinda la poética ficción dramática, tanto más adorable si, como en los tiempos de la triunfal época de la grandeza española, es evocado, ora por los cristalinos versos de Lope (hinchidos, como decía nuestra Amarilis, de "divinos concetos"), ora por los delicados discreteos de Tirso, ya en los filosóficos parlamentos de Calderón, ya en los jocosos entremeses de nuestro limeñísimo Peralta, recitados por las gallardas y enloquecedoras comediantas, en un ambiente rezumante de espléndido lujo, de ostentoso boato y de estallante entusiasmo.

En la Madre Patria, no fué el género dramático, ni aún en sus comienzos (en la etapa de las églogas, autos y rudos pasos), una mera expresión artística o literaria, sino el verdadero retablo de la vida española, en sus eternos e infinitos matices, coruscante y florido, y la encarnación de todo lo que de típico y de genial tiene la raza, aprehendido en sus múltiples aspectos por los ingeniosos autores de comedias y vertido arrobadoramente sobre la escena. Enraizada profundamente en el alma de los españoles la afición al arte histriónico, es de suyo fácil explicar la celeridad con que esa verdadera pasión vino a las Indias y, en particular a Lima, que fué siempre albergue propicio de la dramaturgia. La conexión con los

(1).—Los datos que siguen, en particular los concernientes a la décimosexta centuria, han sido extractados de la monografía que con el título *El Teatro en Lima en el Siglo XVI*, publiqué en el primer Cuaderno de Estudios del Instituto de Investigaciones Históricas de la Universidad Católica del Perú (Lima, 1939; pp. 45-74) en donde aparecen debidamente citadas las fuentes documentales impresas e inéditas compulsadas para redactar ese ensayo.

autores peninsulares fué tan intensa y corriente, que para demostrarla, basta indicar la circunstancia de haberse estrenado en los corrales limeños, entre otras obras de dramaturgos de segundo orden que he descubierto, una pieza de Lope y otra de Tirso, de las que nada se sabía. Por su parte, los buenos escritores de comedias de la Metrópoli, que se ufanaban de sus éxitos ultramarinos, agradecieron emocionados el interés que por sus producciones patentizaron nuestros antecesores (al punto de no escasear fanáticos que enviaban dinero a España para subvenir las urgencias económicas de su autor favorito), consagrando su pluma a describir escenas de ambiente peruano, desde Lope de Rueda en el siglo XVI, hasta las cumbres: Lope, Vélez de Guevara, Tirso, Pérez de Montalbán, Calderón, Tello de Meneses y Moreto, y esto, indicando únicamente los más conocidos.

No solo pasaban los textos impresos de las comedias o actores aislados, sino compañías enteras, cansadas de ambular ora por los tostados y ásperos llanos y oteros castellanos, sembrados de matas de espliego y de romero, ora por los amables cármenes andaluces, cuajados de olivos y de adelfas, se embarcaban para estos remotos parajes peruleros (como tantos otros lo hacían con el aliciente de mayores aventuras), por los que se desmorecieron Lope y Góngora y en donde peninsulares y criollos acogían con igual fervor el mensaje poético del añorado solar ancestral.

Rastreando noticias acerca del arte dramático en los azarosos años de la Conquista, sabemos que ya en 1544 se le ofreció en Panamá al adusto y vehemente Virrey Blasco Núñez Vela, una comedia con el propósito de aliviar los pesares de tan infausto gobernante, que, a la verdad, los tuvo crecidos y continuos. Mas, aún antes de la fecha indicada, podemos inferir razonablemente la existencia de primitivos espectáculos histriónicos, habida consideración de los numerosos romances que lozanamente corrían por la tierra. Si ellos dieron origen en España a toda la ingente dramaturgia de los siglos XVI y XVII (pues el teatro en muchas comedias no es sino el romancero hecho acto vivo, plasmado y encarnado sobre las tablas), aquí en la Nueva Castilla, no dejarían de recitarse, siendo, en consecuencia, fundado suponer que mas de un paso de ellos sería objeto de una rudimentaria representación, supuesto que ciertos romances preferían la forma dialogada o coloquial a la puramente narrativa. Así, muchos de los conquistadores debieron de escuchar

de labios de Doña María de Ledesma, muy diestra tañedora de vihuela y que gozaba entre ellos de gran popularidad durante la rebelión pizarrista, los ya tradicionales y cautivantes romances como el de Fontefrida, el de Gaiferos y la linda Melisenda (al cual era muy afecto el aborrecido Francisco de Carbajal), el del Conde Fernán González, el del Conde Claros, el del Marqués de Mantua o aquellos concernientes a sucesos contemporáneos locales, como los del ajusticiamiento de Almagro, los que referían las hazañas del simpático caudillo Gonzalo Pizarro y, años más tarde, los dulces y melancólicos de la desafortunada Doña Mencía, infeliz esposa de Hernández Girón, a la cual las coplas llamaban con ingenua ternura la "Reina del Perú".

Modelos clásicos del género no escaseaban, por cierto. En Lima se expendían ya en 1542 las piezas de Terencio y posteriormente lo fueron la Celestina (1) y todas las de los primitivos dramaturgos españoles, como Lope de Rueda, Timoneda y Juan de la Cueva. Y para que nada faltara, a mediados del siglo XVI, moró en nuestra ciudad un autor de obras dramáticas, Floristán de Lasarte, que hasta nombre de personaje de comedia ostentaba (así se llama el que hace de caballero en la "Comedia Serafina" de Bartolomé de Torres Naharro).

Sin embargo, el verdadero y efectivo nacimiento del teatro en Lima lo hallamos en el curso del sexto decenio del XVI. Para auspiciar la floración de tan espléndido género literario, se adunaron venturosamente muy diversas circunstancias. Entre éstas, conviene anotar el hecho de clausurar en 1563 sus sesiones el Concilio de Trento (animado por la tenacidad católica de España), cuyas resoluciones significaron el estímulo decisivo para la aparición de las representaciones dramáticas en loor del Sacramento de la Eucaristía. Así, gran día de la fé y del arte, pasó a convertirse la fiesta del Corpus Christi en poderoso pretexto para el naciente arte dra-

(1).—Anoto de paso un hecho, en el que creo no se ha reparado hasta el presente. Según el testimonio del canónigo Joseph Manuel Bermúdez (v. su *Sermón panegírico de la admirable Virgen Santa Rosa de Santa María*, etc., Lima; 1782; fol. 62), Santa Rosa compuso, entre otras delicadas poesías, una que comienza: "Las doce son dadas, / Jesús no viene", etc., cuyo original corre en el acto décimonono de la Celestina, en donde la canta Melibea, aunque no es, por otra parte, imposible, que la dulce Santa limeña haya recogido y glosado una versión popular, pues, según los eruditos estudios de Rodríguez Marín, esa canción es una antiquísima copla andaluza.

mático. En esas representaciones, que tenían como fundamento la religión y como fuente la fé, encontraron los fieles, encarnados de una manera palpable, los objetos de sus creencias. Alcanzaron ellas brillantez no sólo en Granada, Toledo y Sevilla, sino que el Corpus Christi limense rivalizaba lisonjeramente con el de las poblaciones de la Península.

Mas, para la consagración del arte dramático en nuestra ciudad, fué decisiva la venida al Perú del Virrey Conde de Nieva. Desordenado y codicioso, afecto a frivolidades y fútiles diversiones, implantó en Lima las nuevas costumbres cortesanas. Tenía a su lado una capilla de ministriles, quienes de seguro le holgaban cuando el astrólogo que adivinaba el porvenir al dispendioso gobernante no se lo exponía tan halagüeño como era de desear.

En este ambiente, aparece en Lima en 1563, como una saeta luminosa que estalla en la noche, la primera representación dramática lograda, nuncio y prólogo de la abundante escuela criolla. La tuvo a su cargo un menestral, Alonso Hurtado, quien declamó el *"Auto de la Gula"* en un castillo o carro ambulante, mereciendo, como premio, que el Ayuntamiento le donara seis varas de terciopelo carmesí. En 1565, obtuvo el galardón el espadero Alonso González, que sacó el *"Auto de Abraham"*, sazonado con las piruetas del acróbata sevillano Juan de Alanís y con los músicos de la mencionada capilla del ya difunto Conde de Nieva. Diez años más tarde, el arte teatral era popularísimo y gozaba de la absoluta predilección del público. Comenzó entonces la dramaturgia perulera, producida por indianos. En 1574, el Alcalde de Lima, Don Sancho de Ribera y Bravo de Lagunas (1545-1591), elogiado sucesivamente por Cervantes en altos y honrosos términos y por Garcés, y al año siguiente, Don Pedro de Uroz Navarro (1541-1598), que desempeñaba igual cargo edilicio, compusieron sendas piezas dramáticas sacramentales, titulada la del segundo, *"Figura del Maná"*. Ambas fueron personadas por Juan Bautista Durán, de oficio calafate y actor de circunstancias, que disfrutaba del favor de los oyentes por sus inagotables gracias y facecias, pues siempre se le asignó el papel de bobo. Y no son los dos limanos citados los únicos que a la sazón se entregaron al ejercicio de redactar composiciones dramáticas. Conocemos, entre otros, a un maestro de escuela, Pedro Enríquez, que habitaba en la calle de los Bodegones, y a dos clérigos, el sevilliano Alonso del Aguila y el archidónés Miguel Cabello de Balboa,

autor de una pieza sobre sucesos acaecidos en el Perú prehispanico y de otra basada en asuntos de caballerías medievales.

Al citado Durán le hizo gran competencia otro comediante, de larga tradición histriónica en Sevilla, llamado Sebastián de Arcos, que representaba una obra titulada "*De cuando al hombre lo acusaban con calumnias*", en la cual le ayudaban ocho actores más, entre ellos, de seguro, un bailarín de oriundez cuzqueña, Joan Pérez.

En 1582, comenzó a actuar en nuestros ocasionales tinglados, Francisco de Morales, quien se autorizaba con el pomposo apelativo de "maestro del arte cómico". Tuvo gran influjo, pues iba a administrar todo el movimiento teatral hasta principios del siglo XVII y construyó el primer local firme destinado a espectáculos dramáticos. Sus comienzos fueron harto difíciles, pues la iniciación de su carrera coincidió con el Tercer Concilio limense, presidido por el santo Arzobispo Don Toribio de Mogrovejo, enemisimo del arte de la escena, pero como las resoluciones de esta asamblea se contrajeron a proscribir las representaciones que solían hacerse en el interior de los templos, que habían perdido su carácter de ingenuo y fresco medievalismo, trocándose en piezas llenas de notorias irreverencias y bellaquerías, pudo la dramaturgia profana seguir su camino en medio de incomportables trabajos.

Debióse a Morales la construcción del primer establecimiento para que en él se representaran las comedias. Le cupo así a Lima el privilegio de ser la primera ciudad del Nuevo Mundo que tuvo semejante recinto, pues datan de 1594 las noticias de que se estaba edificando a las espaldas del Convento de Santo Domingo (en la rir:conada de las callejuelas de la Aloja, hoy de los Polvos Azules, y de la Pileta de Sto. Domingo, hoy del Pescante) y pronto comenzaron a ofrecerse funciones, principalmente los Domingos y días feriados, animándolas los músicos que integrando su capilla particular había traído el Marqués de Cañete, los cuales también importaron las danzas de moda en la Península, como la zarabanda, la valona, la enloquecedora folla, o contribuyeron a divulgar las de origen indiano, entre las que se destacaban la churumba, el totarque, la chacona y el puer-torrico.

Al lado de estas funciones en locales cerrados, no debemos olvidar las suntuosísimas que se cumplían en los días del Corpus Christi, porque ellas nos permiten revisar los gustos y preferencias limeños de cada año y que eran de gran provecho para los actores, pues consta que además del salario que les abonaba el Ayuntamiento,

amenazaban con no trabajar cumplidamente, si no se les suministraba pan, pasteles, vino y otras granjerías para almorzar.

Al reseñar el arte dramático, no podemos dejar aparte un género menor, pero de no escasa importancia por su originalidad: los títeres. He hallado que en 1597, cierto Doctor Julio, de profesión médico, había construido una invención, denominada "Castillo de Maravillas" (título que evoca muy de cerca el tema del mejor de los entremeses de Cervantes "El retablo de las maravillas"), que se aprestaba a exhibir al público. Con el transcurso de los años, esas figurillas se entronizaron definitivamente en medio de la general aceptación, pues en 1630 se ofrecieron en los claustros del convento de San Francisco y en 1696, en que Lima careció de compañía de teatro, una mujer, Doña Leonor de Gondomar, las jugó con gran éxito.

Empero, la gran época, la del esplendor del teatro limeño, se inicia en las postrimerías del 1500. Se extingue la etapa primitiva, de interés sobre todo histórico y de pura curiosidad, la menos grata a un criterio eminentemente estético, y se abren, coincidiendo con la arrebatadora aparición del movimiento de Lope en la Península, nuevos horizontes y nuevas perspectivas. Lima reproducía en pequeño el caldeado ambiente madrileño finisecular. El Virrey Marqués de Cañete ya lo advertía, y su sucesor se quejaba amargamente y con mucha pesadumbre de ello. Cervantes (en "El celoso extremeño") y Quevedo (en "El Buscón") nos han pintado con enérgicos colores la estofa de la gente que solía venir a Indias en la clientela de los más principales y calificados caballeros, acogiéndose al amparo de éstos en la comisión de sus desaguizados y atropellos.

En 1599, aparecen en Lima por primera vez, simultáneamente, dos grupos de comediantes, o cómicos, como entonces se los llamaba. Uno de ellos lo capitaneaba un actor cuyo nombre era Gabriel del Río y que alcanzó gran fama, de que muy merecidamente disfrutó hasta su muerte ocurrida en 1625, porque fué quien hizo resonar en los oídos limeños, en calidad de primicia, los versos maravillosos del Monstruo de la Naturaleza, en la comedia a lo divino "El nacimiento de Ursón y Valentín". Nada de extraño tiene la indicada circunstancia, pues conviene precisar que entre sus subordinados, además de su esposa Doña Ana Morillo y de la traviesa Ana de Oviedo, se contaba cierto mediocre representante, llamado Diego Díaz, complaciente marido nada menos que de la bella y célebre actriz española, Micaela Luján, la que abandonada por su con-

sorte, se acogió al cariño de Lope de Vega, quien la inmortalizó en sus rimas con el pseudónimo de Camila Lucinda (v. además de las referencias explícitas en "La hermosura de Angélica" y en la "Jerusalén conquistada", las contenidas especialmente en el Libro Tercero de la novela "El peregrino en su patria"). El otro elenco, recién llegado de la Península, alguno de cuyos componentes, como entonces se decía, estaba con las migajas del pan de San Lúcar en la valona y el ceceo de Sevilla en la punta de la lengua, era de las llamadas compañía de garnacha y lo rectoraba un montañés, Francisco Pérez de Robles, en cuya consorte, Doña Isabel de los Angeles, actriz de crecida popularidad, tullida años después, obró un milagro cierta reliquia de San Francisco Solano, redimiéndola de sus padecimientos. Al año siguiente, desembarcaba en el Callao y se vino a alojar en el Mesón de Damas (Abajo del Puente), un tercer conjunto, guiado por un madrileño, aunque de oriundez italiana, Giacomo Lelio, que contaba con expertísimos recitantes.

Ya se deja sospechar el alboroto que causaría en Lima la presencia de gente habitualmente tan revolvedora y desenfadada, al punto que para obviar las dificultades y tropiezos causados por las rivalidades entre sus respectivas compañías, fué necesario que Lelio y del Río reunieran en una sola sendas agrupaciones, en tanto de Pérez de Robles con la suya, se dirigía a la Sierra del Sur y al Alto Perú, en una fructífera gira, de aquellas que solían extenderse hasta Potosí, centro a la sazón del derroche y del desorden y en donde los comediantes cobraban su actuación a precio de oro.

Llegado es el momento de presentar a la figura más importante y sugestiva de la farándula en Lima durante la primera mitad del siglo XVII: Doña María del Castillo, a quien los maldicientes apellidaron la "Empedrada" para mofarse del humilde oficio que había desempeñado su marido, Alonso de Avila. Lástima y grande, que sea imposible dentro de los límites que la discreción impone al presente conjunto de apuntes, ofrecer detalles de la azarosa existencia de la "Empedrada", que bien pudo encarnar al protagonista de la "Pícaro Justina". Baste con indicar que era nativa de Jerez de la Frontera, en donde vino al mundo en 1568. Debió de gozar de muy extraordinaria hermosura, conservada hasta sus postreros años, y de muy despejado ingenio, porque en una diligencia judicial, por hablar con descompostura alborotadora, el escribano la amenazó muy circunspecta y seriamente con denunciar al Virrey "su proceder y buena lengua". Casó en primeras nupcias en la Penín-

sula, mas este consorte, expiró a poco. En San Lúcar, contrajo segundo matrimonio con un lisbonense, el referido Avila, con quien vino a esta ciudad y en donde ambos monopolizaron los espectáculos de todo orden hasta 1625, en que murió su segundo marido. Tres años mas tarde, con gran sorpresa de todos los limanos, ya sexagenaria, unióse con el apuntador del teatro que ella regentaba, un andaluz bastante díscolo, Juan de Arriaza (a quien aventajaba en más de treinta años de edad), interesado exclusivamente en la dote que la "Empedrada" le aportó, como que en poco tiempo, entre los juegos de naipes, trucos y bolos, malgastóle cerca de diez o doce mil pesos, sin contar con el abandono del hogar conyugal, para irse a vivir con una viuda (por lo visto la especialidad de Arriaza). Airadísima su anciana esposa, instauróle juicio de divorcio, en el que alcanzó sentencia favorable, mas no consiguió la restitución de lo dilapidado por Arriaza.

A tan extraordinaria mujer se debe, en efecto, la construcción del segundo recinto para los espectáculos escénicos en Lima, el cual se edificó hacia 1604, colindante con el Hospital de San Andrés, empero la empresa significó un estruendoso fracaso. Del Río, que ofrecía lucidísimas funciones en el Corral de Santo Domingo, redobló sus esfuerzos por congregarse asistentes, y, por lo demás, los vecinos no gustaban de ir a los arrabales, cuando tenían propinquo el cómodo Corral de Santo Domingo. En éste ofrecían, además del citado del Río y su compañía, la del genovés Marco Antonio Ferrer, la de Pedro Millán y la del mencionado Lelio, las mejores y más escogidas obras dramáticas de Lope, Mira de Amescua y Vélez de Guevara, cuando no ponían en escena las que redactaba aquí el famoso dramaturgo español Luis de Belmonte Bermúdez, quien abrió en 1605 en nuestra ciudad su estudio de preceptor. El autor preferido, era sin disputa, Lope de Vega, que contaba en Lima con tan íntimos amigos, como los Virreyes Marqués de Montesclaros y Príncipe de Esquilache o el dirigente de un gran elenco que arribó al Perú en 1614, Juan Bautista de Villalobos, compañero del fecundo escritor en sus amoríos moceriles. Así se explica cómo las piezas del Monstruo de la Naturaleza trascendieran a los más recatados y obsoletos cenobios, según lo deja entrever la exquisita "Epístola" de la incógnita Amarilis al propio Lope.

En las representaciones teatrales, la disolución era grande, pues sabemos que las actrices salían con la basquiña más arriba de la rodilla o vestidas muy ligeramente con velos. Todo ello provocaba

el espanto y la aflicción de las personas devotas, y llegaron las cosas a tal extremo que San Francisco Solano solía irrumpir en la casa de comedias y, subiendo sobre un banco o aún encaramándose al mismo escenario "dolorido de ver tanto tiempo perdido", mostrando un crucifijo, exhortaba al auditorio a no favorecer este linaje de diversiones. En manera alguna significaba tan inusitada aparición desmedro alguno en la afición a los espectáculos histriónicos de los limeños, porque bien conocemos lo tornadizos y versátiles que son los mazamorreros y así, trascurridos los primeros momentos de compunción y de arrepentimiento sinceros, tan pronto se ausentaba el santo franciscano, volvían a resonar en las paredes de madera del Corral de Santo Domingo, las burlas y chufetas usuales en toda reunión de gente tan divertida y jacarandosa como acostumbran serlo los criollos y los peninsulares.

Gozaron los espectáculos escénicos en nuestra ciudad, de muy justificada fama de bulliciosos y alocados (1). Tan pronto la aparición de los bufones (como Pío Quinto, Bogoviche, etc.), escapados acaso de un lienzo de Velázquez, era objeto de la rechifla del concurso, como los muchachos soltaban pericotes en la cazuela (localidad destinada exclusivamente para el sexo femenino), causando el consiguiente revuelo, o aún las mismas doncellas o sus dueñas, validas de la impunidad que les deparaba el rebozo y la altura del mencionado compartimento, desconcertaban al actor que no era de sus simpatías, agitando intempestivamente las descomunales llaves de aquellos siglos, cuando no arrojaban sobre los mosqueteros (así se denominaba a aquellos concurrentes que por sus reducidos medios económicos no podían adquirir asientos en la sección delantera del Corral, viéndose obligados a permanecer de pié en la parte posterior del patio), limas verdes, prorrumpiendo en cristalinas carcajadas cuando acertaban a la exuberante melena (denominada cochayuyo) de alguno de los broncos soldados que iban a guerrear en Chile, cuyos descomunales bigotes a la manera turca (llamados de estribo), eran objeto de generales burla e irrisión (2). Mas no todo era alga-

(1).—Véase, para reconstruir la sensación del ambiente en los teatros españoles de la época, la Jornada Primera de la comedia "La Baltasara" de Luis Vélez de Guevara.

(2).—Tirso de Molina (v. *La villana de Vallecas*, Jornada Segunda, esc. quinta) explica que no existían billetes, abonándose en la primera puerta una pequeña suma, que era para usufructo de la compañía, y en la segunda, un estipendio algo mayor, destinado la mitad de él a socorrer los hospitales (en Lima, era el favorecido el de San Andrés) y que daba derecho a asiento.

zara y holgorio. Algunas veces, los mismos actores se acuchillaban entre sí, por preferencias en el amor de las compañeras; en 1611 fué tan descomunal una pendencia, que la función no pudo dar fin por falta de comediantes, pues todos habían resultado heridos y en 1622, hasta resultó muerto uno de los más populares de ellos, Jusepe de Laredo.

Al lado de las piezas dramáticas importadas, la producción local se multiplicaba, de acuerdo con las tradicionales virtudes y características de nuestro espíritu. El Viernes 31 de Octubre de 1614, entre los murmuradores apostados cabe los portales y los que ruaban en la plaza mayor, comenzó a circular la voz de que un conspicuo limeño, cuyos desplantes y genialidades, aquí y en Chile, eran sobradamente conocidos, Don Fernando Carrillo de Córdova (1580?-1620?), en quien muchos de sus contemporáneos debieron ver encarnado el Don Mendo de "Las paredes oyen" de Ruiz de Alarcón, había compuesto una comedia satírica y que se aprestaba a hacerla representar. En ella, aparecían aludidos en forma hiriente crecido número de personajes de gran cuenta, entre otros, los encopetados Regidores del Ayuntamiento, que amonestaron muy severamente a Carrillo de Córdova, por haber entregado la comedia a la compañía de Gabriel del Río, para que éste la pusiera en escena, lo cual se hizo efectivamente en la morada de aquél, causando el consiguiente escándalo. No dejaban tal laya de funciones de ser frecuentes, y Don Nicolás de Mendoza Carbajal (a quien por su desmedida afición al género dramático llamaron el Corregidor de las comedias), las ofrecía con frecuencia en su quinta de recreo, especie de cigarral toledano, ubicado en el cortijo de Chuquitanta.

En 1615, y siempre bajo la férula de la "Empedradora", comenzó la construcción de un nuevo local, ubicado esta vez detrás del Convento de San Agustín (en donde hoy se alza el Teatro Segura). Llamóse este Corral, del Mesón Blanco, por estar una posada del mismo nombre frontera a él.

Contaba, de tal suerte, nuestra ciudad con dos coliseos. Arrendó el de Santo Domingo un émulo de Avila, y la lucha comenzó en 1622. El rival y ardoroso contendiente era Antonio de Morales, quien, tras de haber sido platero y compuesto en sus ratos de ocio, además de poesías diversas, una celebradísima comedia titulada "El blasón de los Alvarado", de probable tema histórico, se consagró a la carrera histriónica. En el Corral que administraba, comenzó a representar con extraordinario éxito, y fué uno de los más gran-

des, una pieza dramática de ambiente limeño, nombrada "Varios sucesos de Lima", escrita por otro platero, Cristóbal Paíomeque. La pugna entre Morales y Avila fué rigurosa, mas cúpole al primero gozar del preferente favor del público aficionado, gracias a su competente elenco, compuesto de más de veinte integrantes, entre ellos tan famosas actrices como María de Castro, la mejor que había en el Perú de entonces, la bailarina Ana Listón, una mocilla que volvía locos a todos cuantos la veían declamar: Marina del Castillo, llamada afectuosamente por sus apasionados Marinilla y Cristóbal López, apodado por su descomunales fuerza y talla Cristobalote. quienes representaban un vastísimo repertorio de obras recién llegadas de la Madre Patria, provenientes de la pluma de Salustio del Poyo, Vélez de Guevara, el mexicano Ruiz de Alarcón, Tirso de Molina, Mira de Amescua y Lope, el imprescindible (1).

Fué tan desusado el alboroto promovido con sus rivalidades y rencillas por los dos conjuntos, cuyos respectivos partidarios disputaban la mayor importancia de sus preferidos, sin respetar aún los lugares más inaparentes, que el Virrey Marqués de Guadalcazar expidió una disposición por la que prohibía que en nuestra ciudad trabajara más de una compañía a la vez. Quejóse Morales de tal mandato, alegando "ser la comedia un acto voluntario y una acción que con plata se compra dos horas de entretenimiento" y ofreció, para aplacar la inquina que le profesaba el gobernante mencionado, ceder parte considerable de las entradas para sustento de los gastos del Hospital de San Andrés, lo cual, por diversas circunstancias, no llegó a tener cumplido efecto.

Hacia fines de la primera mitad de la décimoséptima centuria, se advierten los primeros síntomas del desfallecimiento en los espectáculos dramáticos. Buena parte de ese momentáneo ocaso corresponde al movimiento acentuadamente moralizador iniciado por el Arzobispo Villagómez, quien consiguió que no se representaran piezas dramáticas con ocasión de la festividad del Corpus Christi, por los graves excesos a que ello daba motivo. Bien se comprende que a los propios actores llegó a afectar esta tendencia, pues una famosísima cómica, Inés de Jáuregui, a quien por sus lindezas y afeites llamaban la "Acicalada", entróse monja.

(1).—Los dos últimos, autorizaron con sendas poesías preliminares, el altísimo poema del P. Diego de Hojeda "*La Cristiada*", redactado en Lima, aunque impreso en Sevilla.

En los teatros, las obras preferidas, eran las de Rosete, Cancero, Pérez de Montalbán, Matos Fragoso, Rojas Zorrilla y Moreto, aunque la producción patricia no descaecía al lado de la mencionada, pues en 1662, mereció calurosos aplausos una pieza de estilo calderoniano "Lealtad, amistad y honor", compuesta por el limeño Alonso Gaitán de Lara.

Con el trascurso de los años, se había tornado insuficiente la capacidad del local destinado a albergar los espectáculos escénicos. No empuce haberse construido uno nuevo en 1630, en la calle de San Agustín (que hasta el siglo pasado llamábase de la Comedia Vieja), era de todo punto preciso erigir uno más amplio y competente. En 1662 hallábase finalizada la obra, alzándose en el mismo lugar que había ocupado el del Mesón Blanco. El día de la inauguración, que se realizó con asistencia del ex-Virrey Conde de Alba de Alister, muy popular por su carácter campechano y desenfadado (en contraste con el que gobernaba a la sazón, contemplativo y retraído, por la gota que le aquejaba, al que los maldicientes llamaban por su natural quejumbroso, Conde de Mari-Esteban), se colmó el Coliseo con las mejores familias limeñas, que ocuparon los aposentos o balcones, desde donde echaron al patio, además de monedas, colación y dulces y el referido ex-Virrey, gratificó con munificencia la actuación de los comediantes.

La actuación de gobernante tan eficaz, probo y enérgico como lo fué el sin par Conde de Lemos, se reflejó, como en todos los demás órdenes de la vida en el Perú del último tercio del XVII, en el arte dramático. Si es cierto que suprimió las representaciones llenas de profanidades e irreverencias con que se amenizaban los paseos a Lurin (en especial con ocasión de la fiesta de San Miguel), pues para reposar de la caza de venados, que se hacía con gran ruido y bullido de perros y halcones, solían efectuarse algunas funciones teatrales, que culminaban en graves excesos, en cambio, él, que se complacía en tañer vihuela y que, por descender de familia de literatos (un deudo suyo había sido protector de Cervantes), entendía de semejantes menesteres (consta que en 1672 logró con singular destreza, arreglar la comedia de Martínez de Meneses, Rosete y Cancero "El Arca de Noé"), dispuso lo conveniente para que las piezas dramáticas que usualmente se representaban con ocasión del Corpus Christi, fuesen conmutadas por autos sacramentales, con que vino a introducirse la nueva escuela, por cierto, la más apropiada a la mencionada festividad religiosa.

Con ellos comenzó en los escenarios limenses la privanza del gran dramaturgo español Calderón de la Barca, el maestro del género. Apenas si, tímidamente, se enuncian entre los autores más aceptados, después del citado, los nombres de Zárate (principalmente a finales de la centuria), Diamante, Zamora, Rojas Zorrilla, Salazar y Torres (muy afín a los gustos indianos por haber pasado algunos años de su vida en México) y Hoz y Mota (1). El influjo de Calderón, fué, además de persistente (hasta mediados del siglo XVIII gozaron sus obras del aprecio y comprensión), profundo en nuestras letras de aquellos años. Exquisito gusto estético acreditó el Virrey Conde de Lemos en tal ocasión, pues dispuso que fuera representado el auto "El gran teatro del mundo", al que siguieron "La vida es sueño" (2), "La viña del Señor", "El cubo de la Almudena", etc., etc.

La música respectiva (pues Calderón en sus últimas y más logradas piezas concibió el drama como una suerte de ópera), estuvo a cargo del famoso maestro limeño Joseph Díaz, feliz compositor que actuaba al servicio de las compañías teatrales desde 1663.

Al lado de la producción española, continuaba acrecentándose la nuestra, vigorosa y entonada hasta producir frutos, no por copiosos, menos sazonados. Rápidamente, conviene recordar al Licenciado Juan de Urdaide y Garrica, natural de esta ciudad, que puso en escena en 1670, una pieza dramática sobre la vida de Santa Rosa y cinco años más tarde, compuso otra, acogida con igual éxito, es a saber "Amor en Lima es azar". Apunta con razón nuestro delicado literato Don José Gálvez, al hablar de esta comedia, ins-

(1).—Constituye palpable demostración de las estrechas relaciones que enlazaban a los más destacados escritores peninsulares (y a través de ellos, toda la población de la Madre Patria) con nuestras comarcas, las numerosas vinculaciones familiares existentes a la sazón, lo cual explica buena parte de la reiterada aparición del asunto indiano en la literatura de la Metrópoli. Como una contribución a las ya conocidas (Cervantes, Santa Teresa, Mosquera de Barneuevo, Feijóo, etc.) agrego ahora la presencia en Lima de Antonio de la Hoz y Mota (hermano entero del afamado dramaturgo), quien extendió su testamento en esta ciudad el 25 de Junio de 1668, hallándose en extrema inopia.

(2).—No quiero dejar pasar por alto la comprobación que proporciona Caviedes, andaluz largos años vecindado aquí, de cuanto acabo de apuntar sobre la influencia calderoniana. Las *Lamentaciones sobre la vida en pecado* (V. *Flor de Academias*, Lima, 1899, p. 438) del Poeta de la Ribera, son un trasunto bastante ceñido al original, del conocido soliloquio de Segismundo en la segunda escena de la Primera Jornada de "La vida es sueño".

pirada en un sugestivo y atrayente tema vernáculo, que es la de más lindo nombre que ha subido a las tablas en Lima. Todavía treinta años más tarde, la recordaba con fruición en la Academia palatina del Virrey Marqués de Castell-dos-Ríus, nada menos que don Pedro Joseph Bermúdez de la Torre, también impenitente amator de su ciudad natal y que probablemente alcanzó a ver su estreno, en sus años de muchachez. Otro dramaturgo limeño que se vió favorecido por el aprecio de sus conciudadanos, fué el jesuíta P. Pedro López de Lara, quien acomodó al ambiente una pieza de Calderón, "El Príncipe de Fez" (1674). Para no hacer demasiado cansada la enumeración onomástica, indicaré apenas que en 1695, redactaba Don Agustín del Campo y Torres "ingenio limeño", la comedia "Odio mudado en afecto", de argumento helénico-oriental, que dedicó a la esposa del Virrey Conde de la Monclova, aunque ignoramos de todo punto si la mencionada obra dramática agradó a la persona bajo cuyos auspicios se ofrendaba, porque bien conocían los limanos el agrio y violentísimo carácter que distinguía a la esposa del representante del monarca.

Decir Calderón y Moreto y las postrimerías del siglo XVII, es anunciar la aparición en nuestra ciudad de la ópera. Ya el primero de los referidos dramaturgos empleó de preferencia el dodecasílabo, la forma métrica más adecuada para el canto, de suerte que sus piezas alegóricas bien pueden reputarse como los antecedentes más eficaces de la ópera española, y ambos recurrieron con frecuencia a la música para resolver los temas de sus obras. Empero, el impulso definitivo para implantar en los escenarios limeños el estilo melodramático ideado por Monteverdi y Frescobaldi en los refinados cenáculos florentinos, lo significó la venida del Virrey Marqués de Castell-dos-Ríus, quien, como catalán, era apasionado de la música.

Pero antes, conviene observar las corrientes estéticas, líricas y dramáticas que modelaron nuestra producción teatral, por lo menos hasta los finales del segundo tercio de la décimooctava centuria. Las aludidas influencias se echan de ver en las piezas dramáticas de los autores limeños de aquellos años, teñidas, de una parte, de los rezagos de los estilos de Gracián, Quevedo, Calderón y Góngora, y de otra, acusando la marcada impresión causada por los modelos franceses. Esta última tendencia se exhibió, no solamente en las aficiones literarias, sino en todos los órdenes de la existencia en las comarcas que integraban la Monarquía española a la sazón, coincidiendo con el cambio de dinastía realizado en la Península.

Los muebles, recibieron formas más graciosas y leves, en contraposición a los antiguos, cuajados de tallas y molduras; entre los instrumentos musicales, el violín y el clavicordio desterraron a las tradicionales guitarras y vihuelas, ocasionando correlativamente la sustitución de los españolisimos bailes zapateados por la pavana y el minueto; comienzan a constituirse los salones literarios, imitación de los versallescos y con ellos, irrumpieron, para no deslustrar ambiente tan ficticio y amanerado, las nuevas modas ultrapirenaicas, que, por curiosa paradoja, fueron adoptadas con harto mayor presteza por los hombres que por las limeñas (1). Arrinconáronse las golillas y las gorgueras, con que hubo lugar en el cuello para que cayeran y lucieran vistosamente las pelucas a la francesa, hizose común ataviarse con el sombrero de tres picos y con las casacas largas, peculiares de Francia (en lugar de las gallardas capas); en las reuniones, comenzó a usarse el calificativo de abate para designar a los eclesiásticos, y hacen su aparición los petimetres y currutacos, que se expresan despectivamente de la antigua y abigarrada comida criolla, cuyos manjares, tradicionalmente picantes los primeros potajes y los moriscos dulces como culminación, son sustituidos por las artificiosas preparaciones de la cocina francesa, y es en estos años de apasionamiento antitradicional, que comienza a expenderse el pan francés, así llamado para distinguirlo de los típicos bollos y acemitas españoles.

En este ambiente no podía, pues, desentonar la utilización de los mismos recursos escénicos y dramáticos que prestigiaban con su pluma los autores ultrapirenaicos. Es de sobra conocida la calidad más notable de la ópera francesa: el concepto eminentemente escénico del espectáculo (de ahí la gran importancia que adquieren los coros, las decoraciones y los recitativos), en oposición al genuinamente vocal de la escuela melodramática italiana (encaminada a hacer descollar al cantante, con detrimento del auténtico valor estético de la obra). Para felicidad, aquél distintivo va a predominar en nuestra producción dramática hasta fines del siglo XVIII, en que comienza a prevalecer el modelo italiano, con todas sus funestas derivaciones.

(1).—Nuestras mujeres, representantes puras del tradicionalismo consubstancial a la austera y virtuosa castellana, perseveraron en conservar y lucir orgullosamente los antiguos modelos, asaz recargados y costosos, que sólo en 1776, cuando la entrada de la esposa del Virrey Guirior, trocaron por modas más sencillas, logrando, siempre, persistir la castiza mantilla y la criollísima saya.

El mencionado Virrey Marqués de Castell-dos-Rius (que sabía diestramente algunos instrumentos de cuerda), había sido Embajador español en la Corte de Versalles, y en ella debió de asistir a los primeros ensayos del género operístico, que seguramente le impulsaron a componer una llamada comedia armónica, titulada "El mejor escudo de Perseo" (es de advertir la semejanza del tema escogido, con el de una tragedia inspirada sobre el mismo argumento, de Jean Baptiste de Lully, el creador de la ópera francesa), uno de cuyos escasísimos ejemplares impresos poseía Don Manuel Moncloa y Covarrubias y que ojalá hayan conservado sus descendientes. La obra del Virrey contenía muy delicadas alusiones a nuestras tapadas, y la música que ejecutó el día de su estreno, en Setiembre de 1708, la Capilla palaciega (compuesta por nueve singulares instrumentistas), consta que fué de los maestros españoles Durón y Torrejón (este último residió en Lima en la época del Virrey Conde de Lemos y años más tarde, en 1680, compuso varios villancicos), interpretándose igualmente apacibles sonatas y motetes de los italianos Graziani y Corelli.

El entusiasmo que provocó la novedad implantada por el mecenático gobernante es indecible. Los ingenios que integraban la Academia formada a sus instancias, consagráronse con tesón y ahinco sin igual a la composición de obras dramáticas (en las que hubiera extraordinaria e influyente intervención musical, bien se comprende), y no faltaron maldicientes que murmuraron ante la transformación del severo edificio palatino en animado centro donde con crecida frecuencia se ofrecían suntuosísimos espectáculos dramáticos. Los de mayor figuración en este movimiento fueron el provector madrileño Don Luis de Oviedo y Herrera, Conde de la Granja (1), que escribió la comedia "De un gran yerro, un gran acierto", estrenada en Diciembre de 1709, el famoso sabio y erudito descomunal Don Pedro de Peralta Barnuevo y el ingenioso y temido Don Pedro José Bermúdez de la Torre. Entre los citados, así como los demás componentes de la Academia, en los frecuentes ensayos preliminares a las funciones de gala nocturnas, menudeaban las chanzas, siendo uno de los preferidos temas la indiscreta mofa tanto de la prematura calvicie de que adeleceaba el hinchado y prosopopéyico Peraíta,

(1).—Conviene recordar que debieron ser muy amigos suyos los reputados dramaturgos españoles Zamora y Cañizares, de quienes corren poesías laudatorias entre los preliminares de su poema sobre Santa Rosa, impreso en Madrid en 1712.

como su ceceo, causado por su estropeada dentadura, a lo que éste respondía con no menos temidos denuestos, pues unas veces se burlaba de la exagerada nuez de la garganta de Bermúdez de la Torre (quien procuraba cuidadosamente ocultarla bajo la gorguera) o la emprendía con incisivas observaciones sobre la cara mofletuda del clérigo Sáenz Cascante (autor de una comedia cuyo epígrafe era "La Sagarithida"), quien de suyo no siempre guardaba en sus réplicas el decoro correspondiente a su estado.

El marcado acento de afrancesamiento que se percibe en las obras teatrales del enciclopédico Don Pedro de Peralta (1663-1743), ha sido demostrado con su habitual sagacidad por nuestro insigne crítico Don José de la Riva-Agüero, en un estudio magistral. El célebre y estruendoso erudito limeño del siglo XVIII, admirador de Quevedo y de Góngora (de quien fué, por exagerada devoción, hasta plagiarlo) (1), compuso variadas piezas dramáticas, imbuídas, como no podía ser menos, de típicos rasgos calderonianos, aunados con la asimilación muy acertada de las influencias de los clásicos franceses (en particular Quinault, Molière, Boileau, Boursault, etc.). No carecen absolutamente de mérito, según ha pontificado dogmáticamente la crítica tradicional y perezosa, y son de mencionar su comedia mitológica de corte neoclásico "Triunfos de amor y poder", habiendo sufragado por entero los gastos que ocasionó su representación en Palacio en Diciembre de 1711, el Arzobispo-Virrey Don Diego Ladrón de Guevara; su traducción y arreglo al criterio barroco de la "Rodoguna" de Corneille y la pieza de típica inspiración calderoniana "Afectos vencen finezas", estrenada en 1720, con argumento helénico.

Mas, en donde insospechadamente reluce el ingenio de Peralta, es en sus piezas menores, en las cuales ¡al fin! entre tanta madeja retórica y tanto follaje bombástico, aflora con reflejos plateados, la vieja agudeza limeña. Del jocosísimo fin de fiesta de "Afectos vencen finezas", extraigo la siguiente definición del amor, que permite catar el estilo festivo del insigne sabio perulero:

(1).—Las afinidades de Peralta por el estilo del inigualado poeta cordobés, le llevaron a veces a seguirle tan de cerca en sus expresiones retorcidas, que la comparación del talle de una mujer, con el mármol (v. *Flor de Academias*, Lima, 1899; p. 43), está tomada literalmente del romance de Góngora cuyo epígrafe es "A la fábula de Pyramo y Thisbe".

- Dr. Mongabur: Diré algo por admirar
 contra aquella conclusión,
 en que se intenta probar
 que amor es quinto elemento,
 y espíritu universal.
 Amor es magnetismo.
 Ergo, no es universal.
- Doña Laura: ¿Qué es eso de magnetismo?
- Dr. Mongabur: Es que amor es un imán.
- Doña Laura: Y el imán ¿Cómo obra?
- Dr. Mongabur: ¿Cómo?
 Por oculta cualidad magnética.
- Doña Laura: ¿Y cuál es esa?
- Dr. Mongabur: Simpatia natural,
 virtud attractis, y, en fin,
 magnética facultad. Responda resolutiva.
- Doña Eufrasia: ¡“Guá” el Señor!
- Dr. Mongabur: Voy contra el “guá”
- Doña Laura: No puede usted ir; que es propio
 de aquesta materia el “guá”,
 pues, siendo término puro,
 expresivo, universal,
 conviene al amor, que es
 el “guá” de la voluntad.

Al paso que las mencionadas piezas dramáticas han logrado ser impresas, gracias a la generosa solicitud del erudito norteamericano Irving A. Leonard, las de Don Pedro José Bermúdez de la Torre, apenas las conocemos de referencia (entre ellas una loa a la ya recordada comedia del Conde de la Granja), pero, de conformidad con su carácter personal, (era amenísimo y disertó conversante) debieron de ser ágiles y exultantes de picardía, porque a fuer de buen

limano, se complacía en zaherir a sus contertulios, cuando no escogía temas harto más elevados, como sucedió en 1727, en que compuso un auto sacramental, titulado "El Apóstol del Perú: San Francisco Solano".

Con el discurso de los años, la influencia italiana fué acentuándose e hizo tan poderosa, merced sobre todo, a la presencia y dilatada actuación en nuestra ciudad del violinista Roque Cheruti, conductor de la orquesta de Palacio, que en la tercera década del siglo XVIII, campeaban sin rebozo en los coros de las iglesias, las partituras de los mejores operistas italianos, interpretándose piezas de Bononcini (el que fué rival de Händel en Londres), "el dulce" Fago, Cerone, Zeno y el ya citado Corelli, apodado "el afectuoso". Desdichadamente, este auge en la elegancia y colorido de las funciones, no corría parejo con las galas de las compañías dramáticas. Ya desde las postrimerías de la anterior centuria, el problema se había agravado paulatinamente en forma cada año más perceptible, paralelo con el descaecimiento y desmedro del boato y de la grandeza que tanto nos habían caracterizado en el siglo XVII. Si en 1620 trabajaron en nuestra ciudad tres conjuntos, cada uno con veinte integrantes por lo menos, en una población que ascendía escasamente a doce mil españoles, ochenta años después, sólo tras inauditos trabajos fué posible conformar una agrupación, ciertamente muy deficiente y sin el tono y lucimiento de sus predecesoras. Con el nuevo siglo, agudizóse la carestía de actores. En 1716, la compañía que actuaba en nuestros escenarios, repetidas veces dejó de ofrecer funciones, por carecer de dos actrices; diez años más tarde, hubo el conato de aplicar el Coliseo para fines más útiles, pues dada la desaparición total de los espectáculos dramáticos, era en extremo gravoso para el Hospital de San Andrés sustentar una finca improductiva, supuesto que nadie concurría al teatro, habida cuenta de la poca destreza de los actores y aún, en 1737, una de las cómicas, llamada María Teresa, abandonó desengañada las tablas, según lo explicaba "porque tiene persona que la solicita para casarse y cree que por este medio se aparta de las ocasiones de mundo y podrá vivir honestamente y podrá lograr salvar su alma y estar distante de los peligros de perderla".

Subsistiendo tales condiciones, hubo de refugiarse el espectáculo histriónico en lugares en los que, si no acudía crecido concurso (en el Coliseo había disminuído en forma ruinosa, al punto que las utilidades de la entrada, no alcanzaban a suplir ni los más pre-

miosos gastos de su funcionamiento), por lo menos la paga era cierta y segura.

Menudearon las representaciones palaciegas y en los amenos alrededores de Lima, a algunos de los cuales solían dirigirse los gobernantes a solazarse, principalmente Surco y Miraflores (en éste se alojaban en la Quinta del Virrey, cuyo emplazamiento hasta hace pocos años se podía reconocer), habiéndose ofrecido en el último lugar, en 1720, la comedia satírica titulada "El no puede ser", compuesta en vituperio del indolente ex-Virrey Príncipe de Santo Buono, de quien públicamente se burlaban por el acento extranjero con que se expresaba dificultosamente dicho prócer napolitano. Intervenían en la referida pieza, al lado de los personajes políticos de figuración en aquellos años, un tapado y el gracioso Barrarate, sin olvidar al zambo Utrilla (que debió de ser el médico tan incisivamente tundido por el implacable Caviedes) y el negro Cacheo.

Al paso que en los locales públicos campeaban Calderón, Zárate, Matos, Moreto, Vélez de Guevara y "el peregrino", "el emertísimo" Agustín de Salazar (1), en las funciones de Palacio se ofrecían piezas más escogidas y selectas, alguna de ellas compuesta por lugareños. Así, cuando las festividades de la proclamación de Luis I en Febrero de 1725, se representó en el Callao la comedia de Antonio de Zamora "Amar es saber vencer y el arte contra el poder", que constituyó estreno absoluto en el Virreinato del Perú, habiéndola presenciado el Virrey que a la sazón veraneaba en dicho puerto. Precedió a la pieza dramática, una "sonora sinfonía" de violines, oboes y otros instrumentos, interpretándose música compuesta aquí por "un aficionado" incógnito. Después de un "dulcísimo grave, concluyó en un festivo y alegre aire de minueto", que sirvió de seña para que diera comienzo la loa, llena de arias, recitados, dúos, etc., original del ya recordado Pedro de Peralta. A continuación de la citada pieza del dramaturgo español, se representaron un sainete del aragonés Don Gerónimo de Monforte y Vera, poeta fluído y burlesco (aunque mozo con ribetes de fatuo y desequilibrado, fué perspicaz observador de nuestros usos típicos), un fin de fiesta, redactado por Don Gerónimo Fernández de Castro y

(1).—En manera alguna debe sorprender los elogios que se prodigaron por esos años a este dramaturgo, ni tampoco la gran aceptación que lograron sus obras, teniendo en consideración que residía en nuestra ciudad un primo suyo, Francisco Santos de la Paz, que componía panegíricos y poemas laudatorios.

Bocángel, ambos familiares del Virrey Marqués de Castelfuerte (a quien alguna vez se zahirió en el acerbo "Entremés de Juancho y Chepe") y, por último, "El sarao de los planetas", especie de ballet, con figuras de contradanzas y de minuetos, actuando en todo, como actores, deudos y criados del mencionado gobernante.

El referido sainete, que se titula "El Amor Duende", tiene algunos pasajes de bastante curiosidad, y en gracia a ella, y ya que es desconocido (a pesar de correr impreso) transcribo algunos discretos. Figuran de interlocutores, dos galanes, otras tantas tapadas, que hablan de "guá", Amor, y una negra, que se expresa en su churrada jerigonza. Copio a continuación una tirada, en la que uno de los galanes, limeño, pinta a un chapetón, en muy elogiosos términos, las gracias de sus coterráneas:

Toda tapada es hermosa;
porque no viendo la tez
de su rostro con el manto
la juzga por tal la fe
de nuestro ambicioso juicio,
que contra su dueño infiel
se soborna del engaño.

.....
Su discreción contradice
la belleza que se cree,
pues llegándolas a oír,
parece que no hay que ver.
Su chiste es tan extremado,
que no se halla medio en él,
pues su gracia hará reír
al más circunspecto juez.
Y porque de difinirlas (sic)
acabemos de una vez,
son proceso sin cabeza,
pero sentencia sin pies.

De entre los escritores de obras dramáticas de aquellos años, recordaremos al festivo mercedario Fr. Francisco del Castillo y Tamayo (1714-1770), llamado el "Ciego de la Merced" por la desgracia que le aquejó, que compuso muy jocosos e intencionados sainetes y entremeses, aparte de sus comedias, como "La Conquista del

Perú" y "Guerra es la vida del hombre" (que se conservan en la Biblioteca Nacional de Madrid). En Santiago de Chile (Archivo Nacional) encontré original del mismo religioso una pieza histórico-mitológica "Mitridates, Rey del Ponto", dispuesta para ser cantada y un "Entremés del Justicia y Litigante", de divertidísimo ambiente criollo. También merecen mención, así sea rápida, el clérigo Félix de Morales, autor de loas, como la que en 1748 engalanó la representación de la comedia de Calderón "Ni amor se libra de amor", en la cual salieron de actrices las señoras de la primera nobleza limeña y el jesuita P. Miguel Carreño, que compuso una comedia titulada "Los amantes de Antequera".

No debe creerse que tales aficiones fueron privativas de los hombres, pues en semejantes empresas alcanzaron muy justificada fama la Priora del Monasterio de Santa Catalina, Madre Agustina de San Estanislao y Alegría y Doña María Manuela de Carrillo y Andrade. Aquélla alcanzó a ver representada en 1743 su zarzuela "Los méritos excesivos, aunque duerman, son atendidos", en elogio del Obispo Morcillo y Rubio. De inspiración pastoril, se destaca el estilo sobrio, suelto y denso, a pesar del tema poco propicio. No carece de trozos de verdadera entonación:

Ay! De quien sola y triste
halla, si busca consuelo,
dormido el alivio,
y el dolor despierto. (Primera Jornada)

Inmediatamente acude a la memoria la delicada copla de González Prada (inserta en Minúsculas) que comienza:

Un dolor jamás dormido,
una gloria nunca cierta
.....

La segunda, discípula de Peralta y de Bermúdez de la Torre, a la que sus admiradores llamaban hiperbólicamente la limana musa, compuso, también, diversas piezas dramáticas, aunque debemos confiar que, si merecieron el aplauso del público en el Coliseo, según declaran los panegiristas de tan encumbrada poetisa, de seguro no adolecerían del enrevesadísimo y oscuro estilo en que habitualmente se expedía.

El terremoto de 1746 afectó profundamente los espectáculos escénicos. Desplomóse el Coliseo, y tardó algunos años su reconstrucción, en la que nada tuvo que entender, como lo asegura una infundada tradición, el joven Oidor Don Pablo de Olavide (quien años más tarde, en su época de disipación y de desorden en Europa, tradujo las tragedias de Voltaire). Con todo, hacia 1760, ya se ofrecían suntuosas funciones en el flamante local, siendo los autores en boga, Moreto, que conservaba su secular prestigio, Zamora, Rojas Zorrilla, Cañizares (cuyo éxito más sonado fué la comedia "Marta la Romarantina", amenizada con pavanas y contradanzas y cuya partitura la compusieron aquí los maestros Bartolomé Maza y Rafael de Soria) y Calderón (cuya pieza "El mayor monstruo, los celos", adornada con la canción de moda "La Taniana", se representó en 1767 en la noche de la expulsión de los jesuitas por el Virrey Amat).

Vinculado con baldón y vituperio al nombre de este gobernante (que por su amor al lujo, afición a construir obras monumentales e irregularidades en su vida privada tanto se parecía a Luis XIV), va el de Micaela Villegas, vulgarmente conocida por el sobrenombre de la "Perricholi", de quien es fuerza decir breves palabras. Ante todo, contra la tradicional suposición, conviene advertir que como actriz, parece haber sido mediocre, pues de los papeles de la época, consta que si bien divertía con su canto sobradamente, sus recursos histriónicos eran muy escasos, pero se empeñaba en mantenerla y animarla a que siguiera representando, su senil, grotesco y desgarbado amante, el propio Virrey (1). En efecto, dicho Amat, encendido de amor otoñal, poniendo de lado las más elementales reglas de decoro y de respeto, se obstinó en hacer surgir a la "chusca", como la llamaron sus detractores y para ello, desterró del Perú a varios galanes que la requebraban, se rebajó a repartir él mismo los papeles que a cada uno de los actores competía en las obras y, por fin, cuando a causa de los engreimientos de la Perricholi, el director de la compañía la expulsó, el Virrey forzó a éste a aceptarla nuevamente, y a nombrarla primera dama, con menoscabo de

(1).—Debe también desecharse de plano la risible leyenda de haber sido este Virrey el autor del mote con que hasta hoy se conoce a la Villegas. No sólo induce a pensar así el limitado, torpe y romo ingenio del gobernante catalán, sino que resulta de mis escudriñamientos que ya en 1749 se conocía en nuestra ciudad el citado remoquete de Perricholi, es decir, bastante años antes de la salida de Amat a ocupar el gobierno del Virreinato del Perú.

la categoría de su rival Inesilla (que fué encarcelada), la que gozaba merecidamente del favor del público.

En la noche de la reaparición, el propio Virrey animó a su favorita, al punto que todos oyeron distintamente que la dijo: "He, no hay que turbarse, valor y hacerlo bien", y para entonarla, comenzó a llevarla el compás de la canción, obligando por último, al empresario, a abonarla un salario que ascendía a la exorbitante suma de 150 pesos mensuales, cuando era costumbre ofrecer por ese trabajo, a lo más, cien. Otras veces, el obeso y pesado vicesoberano solía ir en su coche, al paso que la Villegas lo hacía a caballo, a holgarse a Miraflores, y en el hoy desaparecido Cerro de la Arena, acostumbraban los dos amantes platicar a solas, procurando discretamente alejar al concurso, aunque en determinadas ocasiones, en presencia de ambos, se representaban cortos sainetes, loas o piececillas teatrales.

A fines de la centuria en curso, reanimóse en forma notoria el ambiente histriónico, al extremo que en 1786 el Virrey Croix hubo de expedir unas *Ordenanzas* para regir este linaje de espectáculos y prevenir el creciente desaliño, iniciado en la época de Amat, cuyos arreglamentos sobre la misma materia, dictados en 1771, fueron completamente ineficaces. El zafio Terralla y Landa, en su soez "Lima por dentro y por fuera" (Descanso Décimo Tercero), nos describe con amarga acritud el teatro limano de estos años, en cuyas funciones

.....
verás unos comediantes
sin acciones, movimientos,
propiedad, voces ni afecto,
piso, gracia ni compostura.
.....

agregando que las piezas dramáticas eran centones viejos, para concluir en la venenosa apreciación (de la que apenas escapa Fernando Rull) que los actores "representan mascando".

Según aparece del minucioso estudio que sobre la actividad teatral limense desde 1790 hasta 1793 ha efectuado mi excelente amigo, el ya recordado Mr. Irving A. Leonard, la compañía que en esos años actuaba en el Coliseo, estaba bajo la dirección de Lorenzo Ve-

lasco, cuya alcuña era "Margarita". Adicionando los datos de dicho investigador, con lo que sobre el punto he acopiado, es posible, aunque someramente, desarrollar y enriquecer las consideraciones del mencionado crítico.

En cuanto a los autores preferidos, no se produjeron variaciones de consideración, con respecto a los que han sido nombrados. Siguieron representándose las, a la sazón, ya arcaicas piezas de Zamora (cuyos entremeses eran muy demandados por la concurrencia), Cañizares (de quien aún seguía gozando del apasionado favor de los espectadores "Marta la Romarantina"), Salvo y Vela, Matos Fragoso, Zárate, Bances Candamo, Calderón y Moreto (en especial su "Vida y Milagros de Santa Rosa del Perú", compuesta en colaboración con Lanini). Contra las piezas de estos dramaturgos, tronaba don José Rossi y Rubí en el *Mercurio Peruano* (del 13 de Enero de 1791), pues bajo el pseudónimo "Hesperiphilo", lanzó una fuerte invectiva "contra el gusto depravado con que se elogian las comedias de Religiosos, Papas y Santos que debían ser desterradas en un país tan ilustrado como el nuestro". Al lado de los citados autores, aparecieron no pocos nombres de contemporáneos: Iriarte, el fabulista, Torres Villarroel, Gaspar Melchor de Jovellanos, el operista italiano Carlo Goldoni, Metastasio (cuya obra "El rayo de Oriente: Alejandro en las Indias", gozó de gran boga) y el más grande sainetista español, Ramón de la Cruz (de quien fueron muy aplaudidas "La Eugenia" y "La Clementina", ésta última con música de Boccherini). Hacían más amenas las funciones, la ejecución sobre el tablado de muy vistosos bailes, como el fandango, el Don Mateo, el Mata-Toro, otros de la escuela francesa, como el minueto y hasta uno denominado el mongol, que exigía mudanzas chinescas. La producción criolla, no desmerecía de la efectiva vena dramática nacida hacia ya dos siglos. Sabemos que se ofrecieron varias piezas escritas por ingenios limeños, entre las que se destacan la titulada "Trajes y gastos de Lima", una sobre la vida de Fray Martín de Porres (tema que ya había inspirado a otro limeño, en 1676) y en 1796, una ramplona pantomima en un acto, de inspiración neoclásica, con ocasión de las fiestas del recibimiento del Virrey O'Higgins, precedida de una loa no menos infeliz.

Empero, sin disputa, lo que más cautiva en los espectáculos dramáticos finiseculares, es el inmoderado afán de ofrecer funciones que llamaran la atención por sus desusadas extravagancias y extrañas rarezas. No atraían suficiente concurso las tonadillas a cin-

co voces, las arias de arpa obligadas, las follas, las chocarrerías y facecias del primer gracioso y tonadillero, Rafael García, más conocido bajo el mote de "Chicho" (compositor de muy aplaudidos entremeses, como el titulado "Los estafadores", y sainetes), que satisfacía aún al maldiciente Terralla y Landa, o las loas cantadas a dúo por Fernanda Veramendi y Fernando Rull. Hubo necesidad de recurrir a elementos más truculentos, y así, en los avisos se lee que, de conformidad con las necesidades de la pieza por representarse, además de escotillones, velos rápidos atravesados o perpendiculares (sic), bajarían ángeles a sustentar las figuras, se admiraría el Infierno, la maromera bailaría sobre huevos con los ojos vendados, se efectuaría el espectacular vuelo del borrico (en que subía uno hasta la cazuela y luego tornaba al escenario) o, por último, hasta se prometía una corrida de toros en pleno tablado.

Mas todo ello es nada comparado con lo que ofreció la Compañía, deseosa de hacer patente su gratitud al público que la favorecía con su asistencia. La escena bien pudo perpetuarla el genial baturro Goya, en uno de sus impresionantes "Caprichos", como lo hizo con la gran actriz española María del Rosario Fernández "La Tirana". En efecto, después de haberse representado la comedia de Salazar y Torres "Amor más desgraciado: Céfalo y Pocris" adornada con recitados y arias cantadas por la dama y luego de una tonadilla a tres, la nueva cantante, Natividad, saldría ataviada a la usanza masculina y a la grupa de una briosa cabalgadura, bajaría al patio en donde entonaría la canción de moda. Para coronar la función, la Compañía prometió el nuevo y chistoso baile, llamado "El agüelito", que estaba a la sazón en boga, junto con el bolero (las coplas de este último aparecían publicadas en los periódicos de entonces). Se echa de ver que con tan sensacional y llamativo espectáculo, sólo pudo competir el que se ofreció en 1811, en que se admiraría un reto a caballo en el patio, quedando el galán pendiente en el aire.

Las predilecciones de los asistentes al Coliseo se conservaron inalteradas con el advenimiento del siglo XIX. Cuando la recepción pública del Virrey Avilés, en 1802, precediendo al drama de Metastasio "El Temístocles", se representó una loa, titulada "Los zagales del Rímac", compuesta en estilo pastoril y que se desarrollaba (¡oh ironía!) en una frondosa selva a las orillas del Rímac, el cual "en lo último del foro se percibirá corriendo precipitado y bullicioso".

Hacia 1810, sobrevino una reacción que evoca épocas pasadas dentro del desenvolvimiento del teatro limano. Tuvo en ella mucha parte la presencia en nuestra ciudad de dos excelentes cantantes italianos: Pedro Angelelli y su esposa Carolina Grifoni, auspiciada por el Virrey Abascal, gran aficionado a los espectáculos dramáticos. Ambos habían sido operistas en la Corte de Portugal, y cuando ésta se vió compelida a emigrar al Brasil, la siguieron los citados actores. Era él, napolitano, poderoso bajo y de gran talento cómico, en tanto que ella lucía el registro de mezzo-soprano, cuya fresca voz nunca se cansaron de celebrar y alabar los que la escucharon en las apacibles óperas de los principios del siglo XIX, tan alejadas todavía de las estruendosas e insoportables con que se atosigaron y estragaron el gusto nuestros abuelos. Como las piezas lírico-dramáticas de aquellos años carecían de coros y en sus respectivas partituras dominaban las suaves cuerdas o a lo más un clavecín, era extremadamente fácil conformar con pocos actores, un elenco satisfactorio y competente. Lo consiguieron con celeridad Angelelli y su consorte. Aprovecharon la voz de Rosa Merino, las de las tonadilleras Josefa Bohórquez (tan rolliza y entrada en carnes que la apodaban "Chepa Manteca") y Paquita Rodríguez (popularísima en los primeros años de la República por la picardía y mal disimulada intención con que cantaba las coplas alusivas a los políticos) y los servicios de los hábiles violinistas, Filomeno y el genovés Andrés Bolognesi (padre del héroe). Este conjunto, poco numeroso, pero escogido por sus integrantes, comenzó muy pronto a actuar, con general beneplácito, aunque no logró salvarse de la descontentadiza crítica del comentarista que suscribió A. B. (¿por ventura fué el actor Antonio Barbeyto, resentido con Angelelli?) en el periódico *El Peruano* (v. N^o IV del Martes 17 de Setiembre de 1811), quien, al paso que agriamente censuraba la repetición de ciertas piezas para halagar al público y la demasiado frecuente utilización de los mismos telones y bastidores, anotaba con desabrimiento la corta cantidad de actores "en quienes apenas asoma un pequeño mérito", despiadado juicio del que escasamente se libraba el tenorino Roldán.

El entusiasmo que suscitó el espectáculo operístico es imposible de describir. Los muchachos silbaban por las calles las melodías más pegadizas, mientras que las arias fueron bien pronto entonadas por las graciosas damas limeñas en los salones, al extremo que se querellaron Angelelli y sus compañeros, pues de ello resul-

taba retraerse mucha cantidad de gente de ir al teatro. El Ayuntamiento repelió tan inusitada e insólita petición por reputarla impropia.

Desde 1810 hasta 1816 (en que tornaron a Europa los citados virtuosos italianos) se deleitaron los limeños con las mejores y más modernas óperas italianas. Como en los avisos teatrales de la época no se acostumbraba indicar el nombre del autor de la pieza que se ofrecía representar, es en verdad bastante difícil precisar con verisimilitud la paternidad de muchas óperas, empero de no pocas de ellas podemos dar razón con mediana certidumbre. Fueron las preferidas las de Paisiello (muy principalmente "Nina o la pazza per amore" y "La Pupilla", que se llamó aquí "El amor combatido"), las de Pergolese (sobre todo "La serva padrona") y las de Cimarosa (en especial "Orestes", "El matrimonio segreto" y su linda ópera bufa "El carpintero"). Mas, al lado de las dichas, gozaron del favor del concurso "El Avariento" con letra de Bertati y música de Anfossi, de la cual escribía el comentarista de la *Gaceta de Lima* (v. el número del 1º de Febrero de 1816): "delicada pieza, en que hallará el público una honesta diversión, que le quite el mal rato que le causó el indecente comedión del Martes último, en que se benefició la Señora Paca (1) con una pieza tan rancia del tiempo del Rey Pepino"; la ópera bufa "Aviso a los casados", de Nicolás Issouard, "Armida y Reynaldo", con libreto de Antonio Sacchini y una anónima en dos actos "Los dos rivales", que alcanzó un éxito clamoroso, al extremo de haber merecido ser traducida e impresa en esta ciudad por un apasionado (Imprenta de los Niños Huérfanos, 1812). Si las piezas principales eran modernas, no ocurría lo propio con las canciones y demás fruslerías, pues en el periódico *El Investigador* (v. N° 139, del Jueves 14 de Noviembre de 1814), se quejaban de que la Bohórquez y la Merino hubieran cantado cierta guaragua que "por su antigüedad provocaba a náuseas".

Sin embargo, no debe suponerse que la ópera italiana monopolizó la escena limeña. Siguieron lozanas las producciones españolas, y al lado de éstas, las compuestas por criollos. Entre aquéllas, aparecen en los avisos títulos de piezas de los ya tradicionales Mira de Amescua, Calderón, Gerónimo Cuéllar, Ayala y Guzmán, Mojica, Rosete; en 1817, repitióse "El Arca de Noé", de tres ingenios (la que vimos que había sido arreglada en 1672 por el Conde de

(1).—Se refiere a Francisca Moreno, profesora de baile y regular actriz.

Lemos); entre los modernos, figuran con frecuencia Salvo y Vela y Jovellanos. Desde luego, en el género menor (sainetes, tonadillas) la supremacía de Ramón de la Cruz era indiscutida, pues en cierta ocasión se anunció cantarse una tonada bufa suya "que haría despertar a los dormidos". La producción local, en cambio, no parece haber gozado por entero del aprecio de los concurrentes al Coliseo, y aún hubo alguna que el crítico de la *Gaceta de Lima* (del 11 de Febrero de 1819) no vaciló en calificarla de "desgreñada y mal formada".

Con todo, ya la época, llena de congojas y sobresaltos, no era propicia ni favorable para semejante laya de diversiones. Las tropas insurgentes no cejaban en sus empeños de trastornar el orden, con que el turbado ánimo del público no se sentía dispuesto a deleitarse en espectáculos tan frívolos. En consecuencia, la brega que debieron sostener los continuadores de los operistas italianos para subsistir, siquiera en una decorosa medianía, fué en extremo tenaz y árdua. Quien mayores éxitos cosechó fué Rosa Merino, cuya interpretación de la ópera italiana "Los dos rivales", competía, a juicio de los entendidos, con la que en años anteriores había brindado la Grifoni, a la vez que el primer actor, Carlos Raqui, poseía disposiciones nada comunes para imitar al esposo de ésta. Acompañaban, y muy lucidamente, a los citados, Teresa Navarrete, la actriz de carácter Francisca Moreno y la alegre Luisa Valverde, moza muy ligera de lengua, pero que compensaba este defecto con la primorosa maestría y gracia con que bailaba el ondú portugués. El repertorio de este conjunto, era a base de las obras originales de la pluma de Salvo y Vela, Laserna, Jovellanos, etc. Esta misma agrupación alcanzó a subsistir hasta la entrada de los insurgentes en Lima y celebró ese suceso con la representación de piezas dramáticas alusivas a los acaecimientos de aquellos agitados años.

Guillermo LOHMANN VILLENA.

Canción a tu Silencio

Un oasis amargo rodea mis auroras
y cada orto en su incendio es trágico a mis días.
Apenas las penumbras son leves a mis pasos
que de tanto seguirte hollan las mismas huellas.

Dame tu corazón latiendo en tu ribera
y tu pulso intangible en tu mundo de rosas.

¿Qué prados de alabastro acogerán tu sombra
y qué rizadas aguas el calor de tu esencia?

Mi soledad se enciende a la luz de tu nombre
y mi ansia fugitiva llora el mismo dolor de los árboles
No es vida tu recuerdo torturando mis noches (truncos.
cuando el silencio eleva canciones fantasmales.

Sólo tu voz presiento en esa aurora tuya
circundada de cielos vedados a mis pasos.

Caracas.

P A S C U A L V E N E G A S F I L A R D O

Una glosa sobre la cultura peruana

Cada correo trae gruesos paquetes de diarios, de vez en cuando revistas, más de tarde en tarde libros, del Perú. Bailan las manos sobre las amarras, tateando de avidez. Al cabo, surgen las carátulas, las noticias, los volúmenes. Son noches de desvelo, prendidos los ojos de cada letra. Escudriñando el sentido de cada afirmación. A veces, gozando amargamente con una remembranza, a menudo indignándose de alguna limitación. De todo eso quiero hablar a los lectores de "3", revista que levanta un pendón de cultura moderna, en medio de una muchedumbre de evocaciones.

A través de lo impreso en el Perú, asistimos al endiosamiento del pasado. Las páginas literarias están atiborradas de resurrecciones. Aquel, y éste, y el de más allá, se lanzan sobre figuras, hechos pasajes del ayer, y no se podría decir si en todos los casos es la admiración por lo pretérito, o si, en veces, suele ser la imposibilidad de consagrar al presente el mismo fervor que a lo finito. En todo caso, se vive dentro de lo ido, dándole carácter predominante. Lo cual ni está bien ni está mal. Depende, como en el caso de ciertos ingredientes, de la dosis en que se lo administre.

Pero, parece ser que sobre esto de la dosis empieza a reinar desacuerdo, al menos en lo visible; y no porque sea exagerada, sino porque se la encuentra escasa, no obstante de que, comparativamente, resalta como mucha. A ello me conduce la lectura de un artículo de Jorge Basadre, publicado en "La Prensa" de Lima, acerca de la vigencia y la acción del pasado en nuestra conformación nacional.

Situado por circunstancias en que no intervino mi voluntad, al márgen del Perú, no puedo apartar de él mi atención, más apasionada hoy que nunca en todo cuanto le concierne. Ha de permitírseme, pues, que intervenga, desde lejos, en lo que no es debate, sino monólogo fecundo de un profesor y excófrade.

En cuanto uno empieza a comparar la producción cultural peruana con la de otros países, surge, como primer signo distintivo, este: carece de ensayo, casi de novela, hay escasa preocupación sociológica, y, en cuanto a filosofía, si bien es cierto que se debaten tópicos teóricos, falta eso que constituye la sal de toda filosofía robusta y empinada: la vida. A trueque de tales ausencias, se cultiva mucho la semblanza biográfica de figuras del ayer, la evocación colonial, hay un renacimiento formidable —esto, sí— de la investigación arqueológica, ha nacido la preocupación lingüística, y aparte del verso serranista y criollista o costeño, prosigue el cultivo de la estrofa galante y elegíaca.

No quiero mencionar nombres, por cuanto no pretendo con este artículo intervenir, bajo el signo del personalismo, a conversar en voz de tinta sobre problemas que nos afectan a todos. Tampoco me deslizaré, ya que aspiro a ser leído, a consideraciones más allá de lo prudente, sin que esto comporte prudencia por mi, sino muy al contrario. El hecho es que, salvo detalles más o menos, el panorama de la cultura peruana actual puede ser encuadrado como queda arriba dicho.

Y bien. No se trata, por cierto de escribir un ditirambo al actualismo o vitalismo, ni de depositar una elegía sobre la deseada tumba del pasatismo. Se trata de escudriñar hasta donde es posible las causas y los efectos de semejante estado de cosas.

Es verdad inconcusa que el escritor no siempre escribe sobre lo que quiere, individualmente. Lo atan, como a todo productor humano, lo atan prejuicios, temores, urgencias, tabúes. Si, como decía alguien, "el estilo es la clase", también hay que agregar que "el escritor es su ámbito". Claro, que hay héroes que se emancipan de él, pero el término medio, dentro del que se desarrolla la civilización, es distinto, y no debemos engañarnos adjudicando al escritor mayor libertad que la que tiene el obrero, obligado a trabajar para subsistir, por cuanto hasta se halla bajo la desventaja de no contar con los medios de lucha que éste tiene al alcance de su mano. Una huelga de escritores o de productores de cultura, dejaría impasible a la gente, aun a la que se dice culta, porque, en la mayoría de los casos, lo que se da por cultura, suele ser el reflejo deformado de ella, una red tendida a determinado fin concreto, aun cuando sea un fin muy alto y respetable.

Claro que podría interpretarse esto como una excusa de lo que ocurre. Desea tan solo explicar, primero, que el criterio dentro del

cual se mueven las presentes consideraciones, no está en modo alguno teñido de prejuicios, sino que trata de sobreponerse a ello y entender al hombre —núcleo y yema al fin de todo cuanto existe— no solo en sus grandezas, sino también en sus miserias.

El productor de cultura en el Perú carece de los elementos que, en otras partes, se le dan a manos llenas. No tiene público, porque no puede interesarlo; no tiene temas, porque escapa a su albedrío determinar todos los que le apasionan; el lector quiere saber “cosas”, y como esas “cosas” se le niegan, deja de lado al autor y lo condena junto con las circunstancias que lo demeritan. Se ha dicho que las etapas de rigor político favorecen las artes, pero no se ha discriminado qué aspecto del arte es el favorecido: si lo esencial o lo paramental. La experiencia demuestra que el cultivo exagerado de la forma surge en tales coyunturas, con desmedro para la idea; ¿se ha acendrado la forma en nuestro Perú en los últimos años? ¿Este acendramiento depende de un trabajo de pulcritud íntima o requiere también la colaboración del ejemplo, vale decir, de una lectura provechosa y, sobretodo, libre?

Al plantear tales cosas, ingresamos ya en una pista peligrosa —no para mi, amigos y colegas—, pero a la que se debe entrar por el bien de todos, de nuestro nombre de nación, de nuestra cultura propia, de nuestro prestigio, de nuestra capacidad de creación.

Nos estamos quedando a la zaga en zona que ayer comandábamos. Si nos concretáramos a la poesía, deberíamos recordar que hasta hace poco no había en el continente sensibilidades o voces que pudieran opacar las de Chocano (con todos los defectos que tuvo o se le atribuyeron), Eguren, Vallejo. Pero, el primero y el tercero cantaron lejos de la tierra nativa, y el segundo enfundó su violín tiempo ha, aterido de angustia trascendental, prófugo de la vida, aunque subsista.

Países que ayer tenían escasa producción literaria, hoy decuplican su progreso, mediante poderosas editoriales, que no pretenden limitarse a las glorias locales, a los respetables recuerdos del ayer circunscrito, sino que tienen la mirada ecuménicamente al continente y al universo.

Eramos una patria de tradición milenaria. Se hablaba de la historia peruana como de un prodigio. Y hoy, salvo el esfuerzo invaluable que prolonga en lo pasado la raigambre de nuestras civilizaciones prehispánicas, asistimos al desvanecimiento de nuestra fama de tradicionalistas, porque la tradición tiene una medida que no

es la nuestra, más honda, más pegada a la entraña misma del suceso, prefiriendo averiguar el oscuro sentimiento que lanza a una multitud a adorar una efigie, antes que a posponer este ímpetu ante el dorado sabor de los inolvidables turronec de doña Pepa.

Quiero decir, conjugando inquietudes, haciendo el duro esfuerzo de no apelar a comparaciones y paralelos precisos, que son siempre dolorosos, quiero decir que los hombres de pensamiento del Perú están obligados a hacer un vigoroso viraje, una flexión mental sobre sí mismos, para superar todo cuanto empequeñece y tratar de que recuperemos el sentido cabal de la cultura, de que penetremos por los caminos de la austeridad meditativa, de trocar el tema sin riesgo por el tema entrañable cualquiera que sea el peligro que traiga consigo. En suma, ni de rendir pleitesía al ayer se trata, de salir de la crónica y la semblanza y esforzarnos en hacer historia; ya que ésta sí, pero entendida como semilla, como nexo hondo, está, sí, contribuye a dar conciencia patria, a robustecer el eslabón nativo.

Y tanto que lo esperamos, clavados en la frontera, fija la mirada —y el corazón en el ojo— en esa cantera en que nuestras manos también han tenido su parte. ¿No podréis vosotros, pilotos de "3", y otros que son sin duda, gente de buena voluntad y mente limpia, no podréis torcer ya el rumbo hacia playas, tempestuosas acaso al internarse en ellas, pero seguras y fecundas cuando se vence la hostilidad del celoso viento? Bien lo merece el Perú. Que no solo de pan vive el hombre, según dice la Escritura, y, lo más grave, que el espíritu también suele ser pan.

Santiago, 1940.

Luis Alberto SANCHEZ.

Un romance español del siglo XVIII en el Perú

A Lily Goicochea.

Como España trajera a las tierras de América, con manos bien colmadas, lo más atesorado de su alma y de su sangre, natural fué que llegara también las maravillas del romancero anónimo de su pueblo. Esta conclusión de lógica desinteresada se comprueba en la actualidad, repetidamente, por las investigaciones de la cautivante arqueología literaria continental; pese a que no faltaron escritores americanos que, hasta ahora pocos años, afirmaran, muy seriamente desde luego, que en nuestras regiones conquistadas por los soldados de Cortés y Pizarro se desecharon "todos los romances españoles para componer otros nuevos, únicos que cantan lo mismo "los llaneros de Venezuela que los rotos chilenos" (1).

Esta fácil especie mentirosa ha sido ya desbaratada por el empeño de los investigadores en países como México, Argentina, Chile, Uruguay, Colombia, Cuba y las islas Canarias, donde lo obtenido sobrepasa, con mucho, el afán de la búsqueda. Ciertamente es que se conservan romances por entero criollos, algunos con más de siglo y media de antigüedad; pero no lo es menos que los romances tradicionales de la península hispánica rodaron por todo el continente, y aún se da el caso de que en determinados lugares, las versiones conservan mejor que en la propia España la pureza y seguridad de su dicción primitiva.

(1).—R. Menéndez Pidal: *El Romancero Español*, Conferencias en la Columbia University de New York, los días 5 y 7 de Junio de 1909. Publicación de "The Hispanic Society of América", 1910.

En el Perú no ha sido estudiado tan interesante asunto con el detenimiento que, de suyo, merece, a pesar del cercano y presente estímulo que se desprende de las publicaciones y aún libros recopiladores, aparecidos en otras partes de América. El único tratado que ha sido escrito y publicado para dar una idea panorámica de la historia de nuestra Literatura, el del Dr. Luis Alberto Sánchez, no tiene el más sencillo acápite que estudie la venida y resultados de la siembra del romancero español en la sabiduría popular. Y sin embargo, entre otros motivos por haber sido este país un punto poderoso de confluencias históricas americanas, debe existir (quizás ya mermado en sus tres cuartas partes por el tiempo y el despego actual) un riquísimo venero de poesía popular, el más abundante de sus similares en lo que fuera antiguo imperio español de Indias.

Traían los romances al Perú primeramente los soldados de la Conquista, y luego los colonos.

Una frecuencia y uso inmemoriales, generación tras generación, había aguzado la inteligencia natural de aquellos. Bien lo prueba las famosas versadas del soldado Saravia, en la isla Gorgona; el canto intencional de Juan de Barbarán, durante la entrevista realizada en Chíncha, entre Pizarro y Almagro; los pareados burlescos de Francisco de Carvajal, viejo Demonio de los Andes; y, las coplas de los campamentos militares y villas recién fundadas del siglo XVI.

Pero los romances no fueron traídos únicamente en las primeras hornadas humanas de la Conquista, sino también en pleno siglo XVIII. Lo vamos a probar con unos versos de trova hallados en el departamento de La Libertad, cuyos singulares matices motivan este comentario y su publicación.

Oímos este romance, hará pocos meses, a una anciana llamada Jesús Bello Alvarado, buena mujer de voz suave y tranquilo ademán, como aparecen las abuelas provincianas a los ojos de todas las épocas. Nacida en el pueblo de Usquil, serranía de La Libertad, debe tener a la fecha unos 83 años de existencia. A los 18 habría bajado a la ciudad de Trujillo, entrando desde entonces al servicio de una familia de antiguo abolengo, en cuya intimidad aún permanece. Si bien no guarda conciencia precisa de cuando aprendiera los versos, los recita con clara facilidad, cantándolos con ento-

nación formada por dos ritmos simples, de un primitivismo delicioso.

Sorprendido tan gratamente, busqué en los cancioneros y antologías del Romancero popular español las fuentes originarias de este hallazgo y, con suerte, las obtuve (2). Con objeto de facilitar el exámen de los curiosos, exhibiremos los materiales obtenidos, por orden de antigüedad, llamando al nuestro —para distinguirlo— romance de Usquil.

(S. XVII)

Caballero de lejas tierras
Llegáos acá y paréis,
Hinquedes la lanza en tierra,

Vuestro caballos arrendéis,

- 5 Preguntaros he por nuevas
Si mi esposo conocéis.
—Vuestro marido, Señora,
Decid ¿de qué señas es?
—Mi marido es mozo y blanco,
- 10 Gentilhombre y bien cortés,
Muy gran jugador de Tablas,
Y también del ajedrez:
En el pomo de su espada
Armas trae de un marqués:
- 15 Y un ropón de brocado
Y de carmesí el envés:
Cabe el fierro de la lanza
Trae un pendón portugués
Que ganó en unas justas
- 20 A un valiente francés.
—Por esas señas, Señora,
Tu marido muerto és:
En Valencia le mataron
En casa de un ginovés:

(2).—Romancero General, ordenado por D. Agustín Durán, I, p. 175. Vid. Colec. Rivadeneira, Madrid 1849.

- 25 Sobre el juego de las Tablas
Lo matara un milanés:
Muchas damas lo lloraban,
Caballeros con arnés:
Sobre todo lo lloraba
La hija del ginovés:
Todos dicen a una vez
Que su enamorada és:
Si habéis de tomar amores
Por otro a mí no dejéis:
—No me lo mandéis Señor,
Señor no me lo mandéis,
Que antes que eso hiciese
Señor, monja me veréis.
—No os metáis monja, Señora,
Pues que hacello no podéis,
Que vuestro marido amado
Delante de vos tenéis.

(S. XVIII)

Oiga, oiga, buen soldado,
Si sois lo que parecéis
¿A mi marido habéis visto

En la guerra alguna vez?

- No lo sé, Señora mía,
Dadme algunas señas dél.
—Mi marido es gentilhombre,
Gentilhombre y muy cortés,
Monta un potro pelicano
Más ligero que uno inglés
Y en el arzón de la silla
Lleva las armas del Rey:
Con la su espada ceñida
En cinturón de morlés.
—Ese hombre que decís
Habrá ya que murió un mes

Y manda en el testamento
 Que conmigo vos caséis.
 —No permita Dios del cielo
 Ni mi madre Sta. Inés
 Que fembra de mi linaje
 Se case más de una vez:
 De tres hijas que me deja
 La primera casaré,
 La mediana será monja,
 La tercera guardaré
 Que me cuide y acompañe,
 Que me guise de comer
 Y me lleve de la mano
 En casa del Coronel:
 —No vos acuitéis, Señora,
 Señora, no vos acuitéis,
 Miradme, miradme el rostro
 Por ver si me conocéis.
 —Vos sois Mambrú, dulce esposo,
 Vos sois mi dueño y querer,
 Vos sois...—cayó desmayada
 En los brazos de su bien,
 La dama desfallecida
 Con tanto gusto y placer.
 Después que hubo vuelto en sí
 Fuéronse juntos al Rey,
 Que los recibió en sus brazos
 Al ir a echarse a sus pies.
 Este es el Mambrú, Señores,
 Que se canta del revés,
 Y una gitana lo canta
 En la plaza de Aranjuez.

(Romance de Usquil)

Diga Ud. Señor Soldado
 ¿De la guerra viene Ud.?
 ¿No me ha visto a mi marido
 Que a la guerra fué también?

- No lo he visto, mi Señora,
 Ni lo conozco, tal vez.
 Deme Ud. qué señas tiene
 Y yo daré razón dél.
- Mi marido es Félix Blanco,
 Félix Blanco, aragonés,
 Y en los puños de la espada
 Lleva las armas del Rey.
- Sí lo he visto, mi Señora,
 Y lo conozco también:
 Su marido ya es muerto,
 Ya es muerto más de un mes
 Y en su testamento deja
 Que me case con Usted (3).
- No permita el Dios del cielo
 Ni el glorioso S. Andrés
 Que una niña de quince años
 Se case segunda vez:
 Las tres hijitas que tengo
 Dios las há de mantener:
 Una para Doña Juana,
 Otra para Doña Inés,
 Y la más chiquirritica
 Se la daré al Coronel.

La somera comparación en las tres piezas de literatura popular anónima dá las siguientes curiosas observaciones:

1^a—El romance de Usquil no se halla completo. Seguramen-

(3).—Sin duda proceden de este romance los siguientes versos que las criaturas de Lambayeque y Chiclayo cantan en la ronda:

“Oiga Ud. Señor Soldado / No me ha visto a mi marido / Señorita su marido / Hace un año que murió / Y en su testamento dice / que me case con Ud./”. Los dos últimos versos se repiten.

te falta, por secular olvido, toda la parte final, que comprende la identificación del esposo ausente.

2ª.—Procede inmediatamente del romance del siglo XVIII, propio éste de la época de las guerras de sucesión en España (1702-1714), pues se menciona en ambos el grado militar de Coronel, exótico en la península en los siglos anteriores; y al famoso inglés Mamburú. Vino pues el romance de Usquil en el segundo tercio del siglo XVIII, y se extendió por las comarcas del interior del Perú.

3ª.—No obstante provenir del ejemplar dieciochesco tiene sus raíces profundas en el del siglo XVII, del que aquel es una trova anónima. Se prueba con la comparación en la rima y palabras de los versos siguientes:

(1er. Romance)

9—Mi marido es mozo y blanco
.....

13 En el pomo de su espada
.....

(2º Romance)

7—Mi marido es gentilhombre
.....

11 Y en el arzón de la silla
.....

(Romance de Usquil)

9—Mi marido es Félix Blanco
.....

11 Y en los puños de la espada
.....

El primer romance fué dado a luz en unos pliegos sueltos para el pueblo, en prensas de Sevilla, por Juan de Rivera, de seguro en el segundo tercio del siglo XVII.

4ª.—El romance de Usquil aparece como una versión nexa entre las otras dos, más espontánea y popular.

La ubicación geográfica del hallazgo es, propiamente, serrana. El pueblo de Usquil tiene en la actualidad una pequeña y modesta situación la que sería aún menor cien años atrás. Sus gentes son agricultores o mineras. Pertenece a la provincia de Pataz, que en la época española compuso el corregimiento de Cajamarquilla. Bien fuera en Usquil, lugar de nacimiento de esta anciana mestiza, donde ella aprendiera los versos, en su casa o en las danzas procesionales públicas, llamadas "de las Collas"; o bien, en el hogar que la acogiera, antes de sus 20 años, en Trujillo (familia que a su vez era de cepa colonial cajamarquina), es lo cierto que el romance comentado procede de la sierra norteña del Perú. Ahí llegó después de 1720. Circuló popularmente y ha sobrevivido en la forma que hemos visto. Coincide su curiosa versión con lo afirmado por D. Ramón Menéndez Pidal, de que en América "en regiones extensas donde el romancero no es nativo sino importado, se conservan acaso "mucho mejores versiones de romances que en el centro de la Península" (4).

Agregamos finalmente, a guisa de curiosidad, la sencilla notación musical del canto con que se acompañaba en Usquil o Cajamarca, los versos recogidos.



He aquí, pues, una prueba de que los romances españoles de todo tiempo, se repartieron por el Perú, abundantemente, llenando las mentes del pueblo de un aroma de ingenuo señorío, y enriqueciendo las tradiciones y el folk-lore nacional con las bellezas de su perenne frescura.

Jorge ZEVALLOS QUIÑONES.

(4).—R. Menéndez Pidal: "Flor nueva de Romances Viejos", (Madrid) 1928, p. 42.

El Hombre del Charango

Sol de amanecer vigila
el horizonte de fuego;
trinos de luz, voces de agua
llenan sementera y cielo;
(savias, retamas y espinos)
salvias, retamas y espinos
pintan el aire a su encuentro;
viento y roca le dan paso.
Sombra del nevero.

¿De qué rinconada en flor
viene musical el viento?
Viene de los roquedales,
volando de cerro en cerro.

No tiene figura humana,
pero tiene ágiles dedos;
crecido entre azada y látigo,
veinte años en duro cuerpo;
no sabe si vive o sueña,
lleva torrentes de sangre
y firme armazón de huesos.

De uñas se prendió a la aurora
y escapó del vericuetos;
al abrigo de sus piojos
siente es suyo su cuerpo.

(Charango madrugador,
ala de vértigo).

Débiles son sus dos manos
para retenerlo quieto,
que ya voló, cielo arriba,
gorrión del quinquenal enhiesto.

Esta es su arma, la única arma
de la que se llama dueño;
terciada en su firme busto,
el tórax de parapeto,
¿es un hombre? ¿será un hombre!
Que no hay mal que sea eterno.

Para adormecer las sienes
cualquier muladar es bueno.
"Hombre soy", le grita aquél
que forcejea en su encierro,
pues lleva figura humana
y espaldas de peñascal
para seguir resistiendo.

(Charango trasnochador,
refugio del harapiento).

A L E J A N D R O P E R A L T A

Morir

Tenía la impresión de que el equivocarse de pie al ponerse las medias traía mala suerte, porque cuando Bruno Pérez llegó a la oficina esa mañana, recibió, como el martes, una reconvención del jefe; ambas por el mismo motivo: cambiar cartas de sobre. Era verdaderamente original que hubieran coincidido dos veces seguidas el error de la media y la reconvención. Todo el día quedó obsesionado con las coincidencias; no podía trabajar, y su única ocupación, consistió en una larga y profunda cavilación sobre el destino. Esa actitud, en un empleado cumplidor de su deber como lo era Pérez, produjo inquietud entre sus colegas. Lo creyeron enfermo. Nadie se atrevió a mostrar su extrañeza. Por la tarde, al salir de la oficina, fué a un cine para tratar de distraerse.

Cuando se quitó las medias por la noche tuvo buen cuidado de sacar las ligas, para así no saber al día siguiente si se había equivocado o no de pie. Preocupación inútil. Por la mañana se le presentó el problema de la poca importancia que tenía, como obstáculo al destino, el que él supiese o no si se había equivocado de pie. Con una duda que le dificultaba el andar y con escalofríos en la columna vertebral —el trabajo constante le había malogrado los nervios— llegó Bruno Pérez a su oficina. Tenía la convicción de que algo le iba a pasar; ¡a él, que nunca le había pasado nada! Inquieto, se sentó delante de su escritorio. Los empleados lo miraban de reojo, sorprendidos con su palidez insólita.

—Señor Pérez, el jefe lo manda llamar.

Bruno Pérez se levantó sin mencionar palabra, su palidez se acentuó y una máscara de resignación le cubrió el rostro. Los empleados interrumpieron su trabajo para seguirlo con la vista, y una vez que el botones hubo cerrado la puerta del despacho de don Rodrigo, se notaron miradas inquisitivas y alzamientos de hombros.

—¿Señor, me mandaba llamar? era la pregunta preparada de antemano y la dijo apresuradamente.

La cara de su jefe se levantó sonriente de un montón de papeles.

—¡Ah, sí! Sabe don Bruno (era la primera vez que lo llamaba “don Bruno”) que ayer lo noté muy decaído y...

Pérez creyendo su deber intervenir, quiso excusarse:

—Don Rodrigo, es que ayer no me sentía muy bien.

—Por eso mismo, mi querido Pérez; usted ha servido fielmente a la casa por espacio de veintiocho años, (el cariz que tomaba el discurso lo inquietaba enormemente), ha trabajado con amor, aunque sé que sus aficiones lo llevan a los campos de la literatura (¡Ay! y Pérez creía que el jefe hubiera olvidado esas confidencias que le costaron un mes de arrepentimiento) y por lo tanto, a pesar que no me lo solicita, le voy a dar un mes de vacaciones para que descanse y se dedique un poco a sus aficiones.

Bruno Pérez quedó mirando inexpresivamente el rostro del rollizo don Rodrigo. Atinó sólo a decir: “Muchas gracias, señor”. Dió media vuelta, y al ir a coger la perilla para abrir la puerta se desplomó, yendo a golpear la nuca contra el suelo.

Se llamó médico, ambulancia. Los empleados se amontonaron todos delante de la puerta del jefe. Instantes después, el grupo abrió paso al doctor Wilhemdorff, quien entró apuradísimo forcejeando con su maletín. Los que contemplaron la escena vieron, con una sonrisa irónica, cómo don Rodrigo, bufando de ansiedad trataba de elevar la mole de su cuerpo para mirar, por sobre el hombro del médico, el semblante desencajado de Pérez. En el fondo les hubiera gustado que el pobre Bruno muriera para que pagase la indemnización, pero cuando vieron al enfermo entreabrir los ojos y regresar el color a sus mejillas, esperaron que siquiera tuviese algo grave para que así el señor Rodrigo se ocupara de las curaciones, que indudablemente serían costosas. Pero, todas sus ilusiones se vinieron abajo, cuando el médico dijo que el desvanecimiento había sido de nervios, y que Bruno Pérez con dos días de cama y un breve descanso podía considerarse como nuevo. “No está de más, dijo Wilhemdorff, que cuando se sienta mejor vaya a mi consultorio para ser sometido a un exámen cuidadoso e intentar el establecimiento poco probable, claro está, de una relación entre el desmayo y alguna causa desconocida”.

Ni en la época de los grandes negocios, ya desgraciadamente muy lejana, los empleados habían visto al señor Rodrigo con una cara de gozo tan grande. No se explicaban el motivo, y todos se

alejaron comentando animadamente la situación. Esa anomalía en otras circunstancias habría originado una explosión disciplinaria del carnoso don Rodrigo, pero ahora, en cambio, sólo atinó en aumentar a dos el mes de vacaciones de don Bruno Pérez.

A los quince días de estas vacaciones casi obligatorias Bruno Pérez estaba ya muy aburrido. Había sido examinado detenidamente por el doctor Wilhemdorff, y este todavía no daba el resultado del exámen. Cierta desasosiego le impedía dedicarse a algo con método, pero a lo menos leía un poco. Aldous Huxley era su autor elegido para esos días; el personaje de "Después de los fuegos artificiales" lo había subyugado, un escritor famoso a uno que pretende ser, siquiera, escritor, siempre reclama la atención, y Miles Fanning tenía además otros atributos que lo emocionaban. ¡Esa huida del pecado dejando a Pamela sentada en el taxi! ¡Qué fortaleza! Pero Huxley no había usado de Fanning como debía haberlo hecho, el fino humorismo del inglés no le cuadraba a don Bruno; se quedó muy triste con la ida de los dos amantes a Montecatini. "Contrapunto" lo dejaba para el último, era muy grueso.

Cuando estaba leyendo, sonó el timbre, y era muy tarde para ser la visita de algún amigo, los pocos que tenía sabían que se acostaba a las diez de la noche. Fué a abrir la puerta intrigado y se encontró cara a cara con el doctor Wilhemdorff.

—¡Oh, mi querido doctor! ¡Adelante!

—Buenas noches señor Pérez.

—Pero ¿qué le pasa doctor? ¡Qué cara tan preocupada! ¿Alguna desgracia?

Y habiendo ya llegado a la pequeña salita de don Bruno, éste le ofrece al alemán una silla sospechando que el médico le reservaba una mala noticia. Ansioso preguntó:

—¿A qué debo el gusto de esta agradable visita?

—Una misión muy delicada me trae por acá, dijo el doctor Wilhemdorff con voz cavernosa.

—Diga usted—balbuceó aterrado don Bruno.

—He conversado con su señor jefe y creemos que éste es el paso adecuado para informarlo del resultado de mis observaciones.

Y como recitando algo aprendido de memoria, empezó:

—Mi querido señor, hay cosas en la vida que deben ser tomadas con resignación, la existencia efímera del hombre encuentra el camino sembrado de abrosos...

—Abrojos doctor—corrigió mecánicamente Pérez.

—...abrojos. ¿Y todo para qué? Para morir. Esto último lo dijo con voz sibilante y mirando fijamente a don Bruno, cuyo terror rayaba en imbecilidad. “Seguramente tengo cáncer”, pensaba.

—La muerte —continuó— es el fin de la vida y la vida se vive para llegar a la muerte.

Si la conferencia dura cinco minutos más don Bruno se desmaya.

—¡Al grano doctor, al grano!—dijo presintiéndolo.

—¡Ah! Cuando aquí dicen “Al grano, al grano”, me acuerdo de un hecho muy original, que me ocurrió en Baden-Baden antes de la guerra. Estaba yo con mi esposa, que en paz descansa la pobre...

—Por favor, dígame de una vez lo que me tiene que contar, interrumpió el pobre Pérez, sacando energías del subconciente.

—Bueno don Bruno, como le decía a usted, la muerte es el fin de la vida y es inevitable. ¿Por qué se asusta tanto de ella el hombre? Tarde o temprano ha de morir. ¡Qué importa que se viva un año más o un año menos!

Pérez, tomó por primera vez en su vida una actitud de cinismo irónico que lo hacía comparable con alguna princesa rusa en el desierto.

—Está usted enigmático, pero creo ya vislumbrar la verdad. Don Rodrigo está en peligro de muerte y quiere que lo suceda en el puesto. Ya había pensado en esa posibilidad y últimamente tenía grandes deseos de ir a su entierro. ¿No es así doctor?

—¡Oh, no! El que está en peligro de muerte es usted y no don Rodrigo dijo el alemán sorprendido de que se hubiera cometido tal equivocación.

—¡Ah! ¿yo? Eso lo sabía desde bastante joven. He sido siempre aficionado a la filosofía respondió Pérez dominando un ahogo.

—Pero la muerte a la que me refiero es una muerte científica, no filosófica. Por el exámen que le hice he tenido la oportunidad de saber que usted padece de una terrible enfermedad, una Neumotraxia cerebelosa progresiva. Es la única con que se puede predecir exactamente el día y la hora de la muerte y según mis cálculos tiene usted vida hasta el 13 de Enero del año próximo. Estamos hoy a 27 de Enero. ¿Pero qué le pasa señor? No se alarme tanto, acuérdesese de su filosofía.

Sólo hacía dos meses que había aparecido "El condenado a muerte" de un autor desconocido, un tal Reginald Kide, y ya se habían batido todos los records de venta.

La agitación en los círculos intelectuales era extraordinaria. Se conmemoraba los sesenta días del libro con secciones especiales en los periódicos, en las que entre otras cosas se trataba de conseguir datos sobre el enigmático autor. Las preguntas se sucedían. Los premios aumentaban. La tensión que había originado la publicidad crecía semana a semana. En un periódico se inauguró una sección de estudios literario-filosóficos con el título de "¿QUIEN ES REGINALD KIDE?".

Se organizaron las más extraordinarias encuestas. Una fábrica de automóviles ofreció a Kide que si se daba a conocer le regalaría un fantástico carro.

En ciclos culturales se daban conferencias sobre el sentido y la concepción de "El condenado a muerte". Había una pública polémica sobre si se debía colocar a Kide entre los filósofos o entre los literatos. Es un filósofo literato decían los llamados "postistas" por sus conocidas tendencias al Estado poste; es un literato filósofo afirmaban los "cadmistas", llamados así por su teoría sobre el color.

Pasaron pocos días y en el más importante rotativo apareció un gran encabezamiento:

"ESTE ES REGINALD KIDE"

y debajo una fotografía de alguien que se asemejaba vagamente a nuestro conocido Bruno Pérez. En un artículo lleno de patetismo y de emoción colectiva se relataba la vida del famoso escritor. Se cometieron por supuesto numerosas arbitrariedades, pero lo cierto era que a raíz del diagnóstico de Wilhemdorff, don Bruno se decidió visitar a otros médicos, y todos ellos estuvieron de acuerdo con el alemán. (Decían que era el caso más patente de Neumotraxia cerebelosa en los últimos doscientos cincuenta años). La sorpresa y la desesperación invadieron a Pérez, y en lo primero en que pensó fué en sus ahorros; tenía lo suficiente como para vivir a cuerpo de rey durante todo un año. Decidió hacerlo y se instaló magníficamente. Ya no tuvo miedo a escribir. Tenía por primera vez un tema y quizo explotarlo; pocos meses le quedaban para alcanzar la fama. Empleó menos de un mes en escribir su magistral producción, pero al poner su nombre para las pruebas definitivas se dió

cuenta que con el suyo no podría sobornar al tiempo. Se lo cambió, y considerando que los nombres ingleses en países latinos tienen tanto éxito, encontró que le iba muy bien el de Reginald Kide. El suceso de la publicación ya lo conocemos.

El gran Reginald Kide era físicamente muy distinto a nuestro don Bruno. La vejez prematura de Pérez había desaparecido junto con los anteojos y el vestido negro.

La conmoción que produjo el descubrimiento no es para describirla. Su figura subyugó a todas las muchachas románticas de la ciudad, y a la puerta de su casa hacían guardia modernos Werthers.

Los reportajes se sucedieron. Se anunciaba ropa interior como usada por Reginald Kide:

"Compre calzoncillos "Fortuna", los usa el gran Reginald Kide".

La propaganda aprovechaba de su personalidad y él aprovechaba de la propaganda.

"Reginald Kide desearía que las mujeres usasen medias "Risoir"".

"Reginald Kide recomienda a todos fumar cigarrillos "Taberos"".

"Reginald Kide dice que su actriz predilecta es la encantadora francesita Joujou Pompone".

Reginald Kide... Reginald Kide... Reginald Kide...

Fué en la mañana del 15 de Octubre que apareció el rotativo que había descubierto al popular escritor, con el siguiente encabezamiento:

"REGINALD KIDE ES EL PROTAGONISTA DE SU PROPIA NOVELA"

Su condena se cumplirá el 13 de Enero del año próximo.

Hubo que lanzar tres ediciones del periódico. El público se enteró de la tragedia de Bruno Pérez. Seguía sus pasos.

"El gran literato condenado a muerte estuvo anoche tratando de olvidar su enorme peso en un cabaret". Estos datos salían en sección especial, con gran profusión de fotografías.

En Noviembre se editaba la octava edición, con un prólogo y un epílogo de "El condenado a muerte". El triunfo de Bruno era emocionante; él, que hubiera dado toda su vida por esto y el nego-

cio se le presenta cuando menos pensaba. Ya no era el pobre don Bruno de la oficina, ahora era Mr. Kide, el señor doctor. Cierto que no hay felicidad completa, y había en la de Kide una ligera nube, ligerísima; no sabía hablar inglés. Pero para dos meses más no importaba, se las podía arreglar.

Para quince días antes de su muerte se había quedado en incorporar a Kide a la Academia de Letras como miembro vitalicio. La fecha se acercaba; el famoso autor desde su primer triunfo no se ocupaba más de literatura. Su aspecto era radiante.

Llegó el día de la incorporación. Con chaqué nuevo recibió la insignia de manos del Presidente. Momentos después los periódicos invadían la ciudad con ediciones extraordinarias. La mayoría ponía en letras descomunales trozos del discurso:

“Me despido del mundo enormemente emocionado, ha dicho R. Kide”.

“Llevaré en mi alma el recuerdo imperecedero de estos inolvidables momentos”.

“Es para mi un honor estar entre los inmortales”.

Y cosas por el estilo.

El tiempo volaba. Pocos días le quedaban de vida a Pérez, digo, a Kide. Este se había ocupado de todo lo relativo a la ceremonia, la que por los preparativos, iba a ser imponente. La carroza, construída especialmente, sería halada por ocho caballos blancos. El atahud, a la medida, era un lecho envidiable. El mausoleo, de bastante mal gusto, tenía un angel desnudo tocando una lira, y sobre la entrada estaba esta inscripción:

“Siempre vivo en el alma de los hombres”.

Sólo faltaba que los médicos se pusieran de acuerdo para fijar la hora del deceso. Kide se negó a ser observado en el hospital ante un nutrido público de estudiantes y exigió que fuera únicamente Wilhemdorff el que fijase la hora. Esta negativa produjo gran desagrado entre los facultativos y quisieron hacer intervenir a la policía, para lo cual publicaron una protesta en la “Gaceta Médica”, en la que andaban bobas las palabras “humanidad” y “ciencia”. La

humanidad protestó ante el abuso que se quería hacer al ídolo y la ciencia tuvo que batirse en retirada.

En la entrevista que tuvieron el médico y Kide, Wilhemdorff se pudo dar cuenta de que la influencia síquica del triunfo había actuado en forma desfavorable en la evolución normal de la Neumotraxia y que aunque no hubiese totalmente desaparecido, iba a pasos agigantados en vía de curación. Wilhemdorff le participó el descubrimiento a Kide, quien no pudo comprender la cara de gozo del alemán, pero sobreponiéndose rápidamente a la congoja producida por la macabra revelación tomó la actitud de las grandes ocasiones y poniéndose la mano en el pecho y sacando hacia adelante su pierna derecha, dijo con voz melodramática:

—¡No puede ser! El trece de Enero yo termino. Pasado mañana no soy ya de este mundo.

Eso era demasiado para el sistemático cerebro del alemán, que sin comprender la profunda tragedia de Kide se echó a reír. Pero cuando captó la decisión, el asombro le impidió articular palabra y sólo contestó con un movimiento de cabeza cuando Kide le dijo que participara a los periodistas que la hora de fallecimiento iba a ser a las cuatro y media de la tarde del trece. "No estaría de más que usted trajera pasado mañana alguna inyección de efecto inmediato", fué lo que le dijo Kide al despedir al desolado Wilhemdorff.

Cuando Kide quedó solo se pasó lentamente la mano por la cara y, como hablando consigo mismo, articuló claramente: "Vivir..." y después de una pausa agregó: "¡Qué fracaso!"

El trece de Enero, Kide fué despertado muy temprano por el gran ruido que hacía la gente al tomar buenos sitios en la plaza. Se levantó apresuradamente, acordándose de la cantidad de cosas que tenía que hacer. Se puso en manos del peluquero, y cuando este terminó de embellecerlo, fué a dar algunos toques artísticos a su capilla ardiente. Recibió las coronas que le mandaban la Sociedad de Autores y otras entidades, agradeciéndolas él en persona.

A las doce almorzó frugalmente en compañía de Wilhemdorff y un representante de la Academia. Inmediatamente después fué a vestirse de etiqueta, llegando a los pocos momentos las autoridades comunales. Tuvo que agradecer las palabras cariñosas y sentidas del burgomaestre. Empezó a recibir a las personas que poco a poco iban llenando todas las habitaciones de la casa. Sonrisas a diestra y siniestra, saludos, apretones de manos. Salió varias veces al balcón a agradecer las manifestaciones de simpatía de la multitud.

Wilhemdorff desesperado observaba cómo era cada momento más difícil ponerle la inyección que ya tenía preparada. Un ¡¡Ya! de la muchedumbre indicó que había llegado la hora.

A las cuatro y veintinueve minutos, hora constatada por los relojes de todos los asistentes, Reginald Kide se introdujo en la caja, pero las llamadas de la muchedumbre lo hicieron salir otra vez al balcón a prodigar sonrisas. Las mujeres lloraban. Los hombres fumaban. Regresó al cajón exactamente a las cuatro y media. La atención de los presentes estaba clavada en su cuerpo. Entonces fué cuando Kide cerró los ojos dulcemente. Al acercársele Wilhemdorff, el muerto le dijo entre dientes:

—Haga el favor de bajar la tapa. Hay que darles algo.

Un sonido sordo y tenebroso se produjo al cerrarse el cajón. Los de la Agencia empezaron a entornillar pues Pérez no se quiso exhibir muerto. “Apenas muero se cierra el ataúd”, fué su voluntad.

Al día siguiente en el Cementerio, el Presidente de la Academia terminaba con estas palabras su discurso:

“Y tú, hombre preclaro, con quien tuvimos la desgracia de convivir sólo un año, nos acompañarás con tu memoria a vencer la fuerza oculta que te hizo morir”.

“Descansa en paz Reginald Kide”.

Salvador VELARDE.

NOTAS

LA EXPOSICION DEL LIBRO ARGENTINO

Se podría escribir una extensa novela sobre la aventura y el dolor de las *Exposiciones*. Una novela que se elevaría por momentos en colores dramáticos, para descender a campos tragicómicos, y otros de franca sorpresa. Exigiría también un inventario y una clasificación de los tipos de exposiciones que emboscadas tras vistosos *camouflages* atentan contra la tranquilidad de los públicos intelectuales. Por eso es que nos hemos acostumbrado a tener una actitud de defensa ante todas ellas —artísticas o literarias— con esa prudencia —o imprudencia— con que el hombre de nuestros días se preserva de los paracaidistas del intelecto.

Pero esta misma actitud de reserva nos permite avalorar, con mayor integridad, los auténticos contenidos del pensamiento. Como en el hombre primitivo el instinto de la conservación, en el hombre de nuestros días está desarrollado el instinto espiritual. Una facultad de discriminación preside nuestros movimientos y les da un ritmo verdaderamente armonioso frente a los desórdenes de la fuerza, y expide, por decirlo así, el salvoconducto para ingresar a las fronteras espirituales.

Entre la Argentina y el Perú, sin embargo, no hay fronteras espirituales. Existe por el contrario una alegre identidad espiritual, que causa una agradable sorpresa a quien reflexiona en ella inicialmente. Por una de esas paradójicas situaciones de la cultura, un pueblo mestizo como el Perú, y una nación con definidas tendencias europeas como la Argentina, gozan de intensas afinidades vitales. Afinidades que, a pesar de los endocrinólogos, obedecen a impulsos imprevistos e imprevisibles. Lejos de excluirse, el proceso de las culturas peruana y argentina se completan dentro de un plan de proyecciones sorprendentes, pero de natural fluidez.

Esta es la razón por la cual, la Exposición del Libro Argentino fué esperada con interés y recorrida con atención. Bajo la bóveda ceremoniosa del colonial Salón de Grados de la Universidad de San Marcos, los libros argentinos nos transmitieron un elocuente discurso de cultura. Varios días había trabajado en organizarla el Dr. Antonio Aita, verdadero artesano espiritual, de quien Ricardo A. Latcham —con su habitual franqueza— decía en una carta "es un distinguido propagandista que ha realizado una acción más útil que las palabras de los diplomáticos y que extiende la cultura argentina por los países hermanos".

Hoy día hay una tendencia para no subvalorizar ninguno de los elementos que integran el concepto de *libro*. Una exposición del *libro* no debe tender úni-

camente a su contenido intelectual, sino también, y con gran laboriosidad, a su aspecto *formal*. Y este ha sido el criterio seguido en la orientación de la Exposición del Libro Argentino. Frente a los sectores determinados por su contenido ideológico, como por ejemplo los grupos de "Bellas Artes", "Problemas Políticos", "Folklore", "Filosofía", etc., se destacaban secciones que, escapándose de la clasificación anterior, resolvían otros problemas: Ediciones ilustradas, ediciones de lujo y ediciones económicas.

La noción del libro como simple vehículo de ideas es muy respetable, pero siempre ha sido superada, por aquella otra que descubre en él una posibilidad artística. Muchas circunstancias intrínsecas a su mismo contenido pueden aumentar su valor. Tenemos por ejemplo la rareza (el caso de los incunables), la calidad (ediciones de lujo), o la presentación estética (ediciones artísticas). Mucho nos debe interesar en el Perú este último aspecto, todavía no cultivado. Tenemos casos aislados como "El Hombre Sol" (de "Ayacucho y los Andes") de Chocano, pero no se ha impreso en el Perú la edición definitiva del Inca Garcilaso o de las Tradiciones de Palma.

Desde un punto de vista totalmente distinto, pero igualmente decisivo, hay que subrayar la importancia de las *ediciones económicas*. Ahora que se tiende hacia la socialización de la cultura, el plan es lanzar grandes ediciones que puedan auscultar los bolsillos de lectores de toda condición económica. Sin embargo, economía no quiere decir ni descuido ni desaliño editorial. Muchos de los ejemplares expuestos pueden servir de ejemplo, y en este concepto superan a las llamadas ediciones populares chilenas, en las que muchas obras maestras sufren de mutilaciones.

Además de las tres secciones a que hemos hecho referencia, la exposición contaba con 18 más, de acuerdo con las diferentes disciplinas. Despertaban curiosidad las correspondientes a *Folklore*, *Literatura Infantil* y *Textos de Enseñanza*. No porque fueran ostensiblemente superiores a otras secciones, sino porque reflejaban justamente preocupaciones que están tomando volumen en nuestro medio intelectual. Las "Lecturas Infantiles" deben orientarse a verdaderos esfuerzos estéticos. Nadie tan artista como el niño, que sólo domeña su arbitrariedad y su inquietud ante la belleza triunfante. El problema de la literatura infantil, es un problema estético, y muchas de las magníficas ediciones exhibidas contribuyen a darle una solución. Igual cosa cabe decir de los libros de texto. Para que no sean un elemento antipático en la vida del niño necesitan poseer la sugestión de su novedad. La elaboración del libro de texto debe obedecer a los dictados de una *técnica*, varias de cuyas manifestaciones hemos apreciado en su realidad.

Algunas obras peruanas en ediciones argentinas estuvieron presentes en la exposición. No fueron muchas desgraciadamente, aunque se podían anotar una selección de los "Comentarios Reales" con prólogo o notas de Noé (colección Económica Estrada); también una antología de "Tradiciones Peruanas" editada por Espasa-Calpe; "Arte Nuevo" por Cossio del Pomar (edición de La Facultad); "La Literatura Peruana" por Luis A. Sánchez en edición de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires; "La Ontología Fundamental de Heidegger" por Alberto Wagner. En temas relacionados con el Perú, se destacaban los dos libros de Ricardo Rojas referentes al Ollantay (su ensayo y su drama); la edición facsimilar de "La Prensa en la Independencia del Perú"

y "Cerámica del Antiguo Perú" de la colección Wassermann, San Blas (Buenos Aires, 1938).

Sería imposible hacer un comentario detallado de los diferentes aspectos de la exposición, pero es justo recordar la Colección de la Biblioteca Humanidades de la Universidad de La Plata, de auténtico sentido constructivo; las ediciones de la Comisión Argentina de Cooperación Intelectual, realizadas bajo la dirección de Antonio Aíta (por ejemplo "Regards sur l'Argentine"); los libros que sobre temas filológicos ha publicado el Instituto respectivo de la Universidad de Buenos Aires; y, como esfuerzos particulares, los de Espasa-Calpe y singularmente Losada en pro de la difusión de una *cultura actual*.

L. F. X.

RILKE Y LA RELIGIOSIDAD EN LA POESIA CONTEMPORANEA

Cuando pensamos en Rainer María Rilke sentimos involuntariamente que se nos presenta, ataviado con el calificativo de L. A. Sánchez, como "el último feudal literario". Parece rodeado, en realidad, de una singular atmósfera de medioevalismo, que se respira apenas entramos en contacto con su poesía. En la propia musicalidad trovadoresca de su nombre resuenan ecos de otras centurias y cada sílaba va suscitando al pronunciarse un enjambre de leyendas, multitud de tradiciones medioevales que rebosan el cofre más valioso de su herencia. Pero allí donde su medioevalismo se yergue en actitud frente al mundo, o sea, en la dirección a lo ultraterreno, en el sereno mirar de sus ojos hacia Dios, en el místico concepto de la muerte, allí también es preciso ver al Rilke en el que latén apresuradamente las condiciones anormales de su tiempo. Porque la austera línea de su existencia rubrica su propia respuesta a los problemas del espíritu. Creer en Dios no es un privilegio de la Edad Media. En la post-guerra muchos lo consideraron un anacronismo. En realidad, siempre fué un camino del hombre. Unos poetas se echan a andar por él, otros obsequian su buena fé a movimientos sociales, algunos ambulando sin rumbo fijo. Muchos afirman que quienes creen en Dios han elegido la forma más fácil de vivir espiritualmente tranquilos. Pero creer a la manera de Rilke es sumamente difícil. Por lo menos, más difícil que creer en Marx. Porque una fé como la del poeta —perennizada en el modelo de su vida— tiene por base el renunciamiento y la fé del marxista descansa en la adquisición. De ahí que Rilke fuera un solitario. Quien renuncia a todo lo que puede constituir la felicidad del individuo "normal", es un hombre que camina solo. Si pensáramos como Schopenhauer halláramos precisamente en la soledad del poeta, el índice seguro de su superioridad espiritual, y si bien mucho de su grandeza nos es revelada, en verdad, por el mero hecho de su apartamiento, éste es verdaderamente grandioso en cuanto, a pesar de la paradoja, lo vincula más al hombre. Al hombre, en el más lato sentido de la palabra, esto es, a los problemas de la vida, a las hondas preocupaciones de la mente humana. Porque, indudablemente, la soledad de Rilke le permite contemplar las cosas del mundo sin que su conciencia se enturbie al contacto con los intereses que rigen la sociedad. Así, solo, es como aprendió a amar a los hombres. Apartado de ellos, su alma sentía más de cerca el fluir de la existencia. De una sensibilidad delicadísima, rió y lloró con el mundo. Terminada la guerra mundial, nos cuenta Stefan Zweig, pasaron años antes que pudiese volver a escribir poesía. Con

Rilke, ya no puede ponerse en duda que los artistas conforman el corazón del universo.

Este poeta sintió tan intensamente la condición humana, que pensó siempre en la muerte. Pero la muerte, para Rilke, no es un mal. Es una meta. Nada de suspiros románticos, nada de cansancio de vivir. Eso quedó en sus primeros versos de pantalones cortos. La muerte debe ser, antes que todo, un estímulo ético en la formación de la personalidad. "Rilke tiene la idea —comenta William Rose— de que cada individuo contiene dentro de sí mismo su propia muerte, que le es peculiar, la cual crece y madura conforme él crece y madura". Por eso ruega a Dios, en una de sus más citados poemas, que dé a cada hombre su "propia muerte":

"O Herr, gib jedem seinem eignen Tod"

"Der eigne Tod" o "der grosse Tod", es la muerte personal, la muerte grande, la culminación perfecta de la vida, pero que pocos hombres experimentan. La mayor parte de las existencias no se completan debidamente. Las gentes llegan, en su mayoría, a una "muerte ajena", extraña ("fremde Tod"), que Rilke llama también "muerte pequeña" ("kleine Tod"). Es aquí donde la muerte adquiere un importantísimo valor educativo, ético. Preocuparse de ella afecta la conducta humana y constituye una positiva norma moral. Y si el individuo amolda su existencia a las normas morales, alcanzará su "muerte personal", su "muerte grande". Esto tiene aparentemente un tinte normativo que, en realidad, no se da en Rilke. Es demasiado buen poeta para pecar de moralista. No está tratando de limitar la vida humana. Al contrario, intenta ensancharla de tal modo que el hombre pueda configurar, no sólo su existencia sino también su muerte, porque para él, ésta no se produce de súbito. Lejos de ello, sigue todo un proceso de desarrollo, aunque uno lo ignore. Esta idea la expresó en un principio dentro de unos versos elegíacos a una niña:

"dein Tod war schon alt,
als dein Leben begann;"

(tu Muerte era ya vieja
cuando empezó tu vida)

De allí fué elaborando toda la sugestiva concepción que ha diluido en sus poemas (concepción que tiene diversos antecedentes en la literatura alemana medioeval) y que llega, en último término, a constituir un verdadero "individualismo de la muerte".

Quien de este modo reflexiona sobre la muerte, no tarda en dirigir sus pensamientos a Dios. En la poesía de Rilke, Dios viene a ser como un decorado de fondo, permanente; constituye aquello que tan bien expresado se encuentra en la palabra inglesa "background". Pero, por otro lado, podemos hallar, más concretamente, un concepto "cinético" de Dios muy parecido al de la muerte: la evolución espiritual del hombre es un factor de suma importancia en la evolución de Dios. Apenas llegamos a este punto sentimos una honda sorpresa. Pensar en Dios como susceptible de evolución debilita a nuestros ojos, de primera intención, el fundamento trascendente de la religiosidad del poeta. Pero hemos de

aceptarlo aquí como un concepto ético de valor inmediato. Para Rilke, al decir de William Morris, "Dios crece con nuestras alegrías y las sombras de su rostro se deben a nuestras penas". Dios y hombre son ideas correlativas. Cuando el hombre deja de existir, Dios pierde su significación. Rilke se interroga qué hará Dios cuando él muera:

"Was wirst du tun, Goot, wenn ich sterbe?"

Mientras existe, el individuo tiene la capacidad de "modelarlo". El hombre que vive moralmente, está inyectándole vida a Dios.

Este concepto, —que hemos llamado "cinético"— de la divinidad, fortalece la tesis contraria a aquella que ha intentado encontrar en Rilke un decidido negativismo frente a la vida. Porque el poeta no se muestra adverso a los valores de la existencia. Ni le son indiferentes. Por el contrario, plantea la necesidad de actuar, dentro de ella, en relación a un sentido. Su preocupación de la muerte es más bien cristiana antes que budista. Y llega a exaltar el nivel de la vida, afirmando la inmanencia de Dios en el hombre.

Tal vez si Rainer Maria Rilke ha preparado el terreno para una corriente literaria de acentuado carácter religioso. Fallecido él, en otro lugar de Europa ha elevado su voz un segundo poeta que encaniza las inquietudes del mundo hacia una solución espiritualista, tal vez más objetiva: T. S. Eliot. El también propugna un sentido superior de la existencia. La tarea del hombre, afirma en un lugar de su drama poético "The Family Reunion", no es huir sino perseguir, no es evitar ser encontrado, sino buscar:

"Now I know

That my business is not to run away but to pursue,
Not to avoid being found, but to seek"

Buscar los valores supremos. Buscar a Dios en última instancia. "Es la cosa más difícil —dice Eliot— y a la vez la única posible". Porque la angustia cunde entre el aturdimiento que revuelve a la inquieta poesía joven. No es suficiente la fé partidaria. Ni calman la sed tampoco, los manifiestos políticos. Allí, al lado de Eliot, se doblan de problemas Auden y Spender, con las eternas interrogaciones al hombre, como dos figuras que ilustrasen las más exaltadas estrofas de Omar. En su poema a la muerte de Ernst Toller, Auden no puede quitarse de encima el terrible peso. Hay en nosotros, dice, fuerzas que pretendemos comprender: ellas arreglan nuestras pasiones y son ellas las que dirigen al fin la enfermedad, el proyectil del enemigo o nuestra propia mano:

"We are lived by powers we pretend to understand:
They arrange our loves; it is they who direct at the end
The sickness, the enemy bullet, or even our hand".

Y Spender sufre, más violentamente todavía, la desesperación de esta eterna pregunta que es la vida. "¿Cómo nos justificamos?" se interroga repetidas veces en "The still centre", y rechaza todas las contestaciones que se alzan del mundo:

"How are we justified?...
To questions... answers hurry back from the world,
but now I reject them all..."

Llega a un momento en que no sabe qué quiere, qué pretende, porque ignora qué podrá librarlo de la confusión:

"To breakout of the chaos of my darkness
Into a lucid day is all my will...
Yet, equally, avoid that lucid day
And to preserve my darkness, is all my will...
O strange identity of my will and weakness!..."

(Que el caos de mi oscuridad se abra salida
a un día luminoso, es todo mi deseo...
igualmente, sin embargo, evitar el luminoso día
y conservar mi oscuridad, es todo mi deseo...
¡Oh rara identidad de mi deseo y debilidad...!)

¿Será toda esta angustia terreno propicio para un nuevo sentido religioso de la poesía? Quizás. Pero no sabemos qué impulsos imprimirá a la literatura la guerra actual. Parece, sin embargo, que cada vez se va experimentando más intensamente la necesidad de la fé dirigida a un soporte trascendente de la realidad. El hombre ha vivido ya mucho tiempo de sí mismo. Hoy no podemos pasar por alto los indicios que anuncian el fortalecimiento progresivo de un nuevo espiritualismo poético. Pero la incertidumbre no se despeja: ¿logrará esta tendencia sobrevivir al empuje de las nuevas fuerzas políticas que se esparcen por el mundo marcando con su sello y restringiendo todas las manifestaciones del alma? Quién sabe si Francia pueda decir algo al respecto. Observemos por ahora qué actitud asumen todos aquellos forjadores de esa fé remazada que creía vislumbrar Jacques Maritain, ante el nuevo orden de cosas. Y deseamos que, en cualquier caso, la inclinación espiritualista de la poesía no degeneren en servidumbre a partidos con estandartes religiosos —esta desconfianza despierta Maritain en nosotros— pues si en algo fué superior la posición religiosa de Rilke, poeta siempre, por encima de todo, es en su naturaleza eminentemente artística e individualista, distanciada de todo movimiento de grupo.

Rodolfo LEDGARD.

TENDENCIAS NUEVAS EN LA NOVELA HISPANO AMERICANA

La guerra mundial que terminara en 1918 produjo una total mutación de valores en todo orden de cosas. Vientos de renovación soplaron en todos los ámbitos del mundo e invadieron todos los espíritus.

La literatura americana no pudo substraerse a este cambio. Si bien es cierto que desde comienzos del siglo se dibujaban en la América hispana los contornos de un movimiento literario nuevo, no es menos cierto que este movimiento estuvo casi circunscrito a la poesía, puesto que no encauzó la creación de una auténtica

novela americana sino en los veinte años que sucedieron a la extinción del conflicto.

Sólo entonces comienza a existir nuestra novela como signo de expresión de una época y de un Continente. Entonces comienzan a vislumbrar nuestros novelistas, que todavía escribían mirando a otras tierras más que a las suyas, que la novela americana no podría existir como tal sino cuando interpretara temas y preocupaciones espirituales propios.

Comenzaron, pues, a interesarse por las rudas e incultas masas que nunca les habían interesado. Dejaron de mirar tanto a la pulcritud de la forma para mirar más a la intención.

Surge, o empieza a surgir, así, la verdadera novela *nuestra*, que abandona su carácter *criollista*, *nativista* más propiamente, para hacerse objetivista, realista; que abandona su carácter local para transformarse en continental.

Deja de preocupar a nuestros escritores el sentimentalismo del hombre del campo enamorado de su china para detenerse en problemas que miran mucho más al porvenir y al destino de las gentes de estos pueblos.

Fueron desinteresándose del aspecto pintoresco del paisaje para entrar en el arrabal, en el barrio de latas y de gergones que se prolonga a través de todas nuestras ciudades; para internarse en la selva, en el llano, en la pampa. No para mirarlo como mero accidente estético sino como expresión real.

Observaron de cerca los gomales, el ingenio donde el hombre deja su vida y la de su descendencia. Fueron desentendiéndose de todo lo puramente vernáculo que hacía de nuestra novela algo deshumanizado, sin contenido, en la cual el hombre era absorbido por el panorama que le rodeaba.

Todos aquellos personajes que llenaban la novela *criollista* hispano-americana fueron cediendo su lugar a otros personajes, sin mantas y sin guitarras, pero con más contenido humano, con más dolor, con más miseria.

Del fondo de la novela en gestación surgen por primera vez, como buscando su verdadero destino, seres que viven, se juntan o se rechazan en un juego de pasiones profundas y agrias.

El protagonista de la novela americana ya no es un hombre ni una mujer. Es una clase social íntegra cuyas fronteras están solamente en los cuatro puntos cardinales. Es una clase social que vive y se agita en la sombra de vicios, de miserias y de dolores que gravitan sobre una humanidad que es síntesis de impurezas y cobardías, de sacrificios y de miserias.

El advenimiento de esta nueva sensibilidad en la novela americana es más notorio en aquellos países cuyos problemas sociales han sido agudizados por la presencia de elementos raciales diferentes dentro del medio y en muchos de ellos se anuncia como el consecuente de profundas conmociones de orden político y social.

México, cuya *revolución* recién parece definirse, alcanza la máxima dignidad de su novela con *Los de Abajo*, de Mariano Azuela. La primera edición de esta obra nos parece que se hizo en 1917 y desde entonces se situó en el lugar de preeminencia continental que ahora tiene.

Al lado de Azuela, también tratando de captar la entraña del pueblo mexicano, encontramos, entre otros, a López y Fuentes, a Xavier Icaza, a Martín Luis Guzmán.

La creación intelectual de Cuba se ha vaciado en el ensayo y el verso antes que en la novela. Nos salva, sin embargo, de pasarla por alto la personalidad

potente de Carlos Loveira. Su "Juan Criollo" es una de las más grandes novelas americanas.

La tiranía del espacio nos impide detenernos siquiera en la forma apresurada que lo estamos haciendo, en los países centro-americanos. Pero, a pesar de todo, hay un nombre que no debemos silenciar: es el de Hernán Robleto y su vigorosa novela "Sangre del Trópico".

Venezuela oprimida por la dilatada tiranía de Juan Vicente Gómez dió al Continente en los años de su martirio la ofrenda magnífica de "Doña Bárbara" como para significar con ello que las tropelías de un gobernante no podrían aventar el espíritu de una raza.

Rómulo Gallegos ha revelado en su novela un trozo de América; lo ha sublimizado. La pampa que él describe no es una cosa estática. Es una pampa plena de vida que se funde con el individuo en un solo personaje pero que no lo absorbe.

Mariano Picón Salas, Guillermo Meneses y Arturo Uslar Pietri son nombres de alta significación en la novela venezolana actual.

Colombia también rompe las amarras que la sujetaban a la tradición y al clasicismo. José Eustacio Rivera se acerca a la selva colombiana y extrae del corazón de ella su epopeya, su alma misma y la entrega en las páginas extraordinarias de "La Vorágine". Con "Doña Bárbara" es la realidad eterna de nuestra América.

Osorio Lizaraso con "La Cosecha" es otra realización definitiva de la novela colombiana.

Y llegamos al Ecuador.

Sin refinamientos, sin preciosismos, la novela ecuatoriana llama la atención del Continente por la profundidad de los problemas que enfoca y por la valentía con que los expone.

Palpita en ella la tragedia del *cholo* y del *indio*. Es el grito cuajado de dolor, es la pintura hecha con sangre y sudor de una de las más trágicas realidades de esta América.

Jorge Icaza, Demetrio Aguilera Malta, Alfredo Pareja Diez-Canseco, José de la Cuadra, Enrique Gil Gilbert, Humberto Salvador y otros forman la vanguardia de la novela ecuatoriana, vigorosa y descarnada; auténticamente ecuatoriana y auténticamente *americana*.

El Perú comienza a definirse recientemente. Los períodos de honda agitación política que ha debido vivir han influido tenazmente en su literatura.

Consecuencia de esto es que la mayoría de los escritores peruanos, como en el caso de Cuba, se hayan orientado hacia el ensayo más que a la literatura puramente imaginativa.

Sin embargo, nombres como los de José Diez-Canseco, Ciro Alegría, Fernando Romero y José María Arguedas sitúan a la novela peruana en un alto nivel. "La Serpiente de oro" de Ciro Alegría es, con "Doña Bárbara", con "Los de Abajo" y con "La Vorágine" la expresión más alta de la literatura continental.

Bolivia fué sacudida violentamente por la guerra que sostuvo con el Paraguay en la selva del Chaco. Este suceso que conmovió íntegramente la estructura del país produjo también en la literatura una renovación substancial, como en México la produjo la revolución.

De esta promoción escogemos los nombres de Augusto Céspedes, de Ricardo

Guzmán, de Porfirio Díaz Machicao y de Oscar Cerruto que están operando el milagro de borrar las fronteras que enclaustran el pensamiento boliviano.

Chile ha permanecido un tanto divorciado de este movimiento renovador de la novela hispano-americana.

Apegados al romanticismo anterior, sus escritores continúan en su mayor parte ostentando el sello del criollismo. Mariano Latorre, estilista y narrador envidiable, Januario Espinoza, Ernesto Montenegro, abonan mi afirmación.

Se dibuja, sí, con trazos que aún no están suficientemente definidos, los contornos de una novela de más extracción social. Baldomero Lillo, aunque algo alejado cronológicamente, aparece como indiscutible precursor. Sus cuentos de las minas revelaron descarnadamente un aspecto apasionante de la realidad chilena.

De más cerca o de más lejos le han seguido Joaquín Edwards Bello, Manuel Rojas, Carlos Sepúlveda Leyton, escritor valiente y de garra impar, y Juan Marín cuya novela "Paralelo 53, Sur" marca a la novela chilena la ruta hacia las tierras magallánicas, donde la explotación del hombre adquiere caracteres trágicos y se hace un problema candente.

Argentina y Uruguay han sido también un paréntesis en este movimiento de renovación. La novela de estos dos países del Atlántico ha conservado su carácter criollista más que cualquiera de sus hermanas continentales.

"Don Segundo Sombra", exaltación del gaucho en medio de la inmensidad de la pampa, donde el cielo y la tierra se funden en el horizonte y a la cual aparece dominando, ha seguido prolongándose a través de los escritores de ambas márgenes del Plata: Benito Lynch, Carlos Quiroga en la Argentina; Enrique Amorim, Horacio Quiroga en Uruguay.

No quisiera, empero, que se tomara esta afirmación nuestra como una negación de las nuevas tendencias en la novela de estos países. Bastaría para desmentirla la presencia de Alcides Greca con su "Pampa Griega", de Juan Filloy con "Caterva", de Luis María Albamonte.

La novela "americana" abandona ya su adolescencia y alcanza su plenitud de pensamiento y de expresión.

La moderna generación de novelistas procura sobresalir y ha logrado éxitos resonantes. Si algún cargo hubiera de hacersele no sería nunca el de pereza. Al contrario; tiene ansias de escribir. La prisa, a veces, parece arrollarla.

Hemos citado nombres aún cuando nuestra intención era no hacerlo. Nunca se es lo suficientemente justo como para tener la seguridad de que no se inflingen agravios.

Válgame, entonces, como excusas por los que la premura y falta de espacio me haya obligado inflingir, la circunstancia de que estas líneas no son sino apuntes para un Panorama más extenso.

Arturo OYANEDEL ENCINAS.

Bibliografía

EDUARDO MARTIN PASTOR. — *La Vieja Casa de Pizarro*. — Lima, 1940.

La vieja casona de la higuera arrugada por los siglos, de la Intendencia sórdida, del Tesoro cucarachesco y ratonil, del patio de piedra salivado por los gendarmes, del Ministerio de Guerra húmedo y laberíntico, del balcón de la Plaza —que era el de las exhibiciones— y del balcón de Desamparados —que era el de los atisbos—, del adobón macizo hecho con tierra de siglos, de corredores, pasadizos, escaleras y recovecos de casas de duendes; de ventanas de rejas, y altillos, y escudos patrios, y portones y aldabas; la vieja casona que se hacía señas con el San Cristóbal y coqueteaba con el Rimac y "el Centro", más persignándose ante la Catedral; esa que sirvió de meta a muchas concupiscencias, de proskenio a cientos de farsas, de altar de holocausto a algunas víctimas inocentes, y de alfa y omega a la historia patria; el chato caserón que arrullaba la pila de bronce con el ángel imberbe, ha desaparecido.

Lo hemos visto hundirse en el polvo de donde salió, con melancolía y con doradas esperanzas. Nuestra generación será la última que tenga el privilegio de haber visto "Palacio" —lo cual es algo diferente a contemplar el Palacio de Gobierno—, y nos será posible describirlo a nuestros nietos. Pero también es la primera que, ya en la madurez, ve levantarse el nuevo edificio, que tiene un aire seguro, firme y valiente de encararamiento con el medio limeño como si quisiera decirle que piensa reformar desde sus flamantes aposentos la vida nacional.

A un hombre de nuestro tiempo tocábale dar el postrer adiós a la casona de la higuera. Difícil hubiera sido hacerlo mejor que Eduardo Martín Pastor en "La Vieja Casa de Pizarro", bella y enjudiosa síntesis de la vida peruana girando en torno de ese personaje sin voz pero todo recuerdos.

Martín nos ha dado un libro de historia, pero con un sentido especial. No es el relato circunstanciado y preciso que apiña fechas apuntaladas en citas, con frialdad de albañil que sobrepone ladrillos. No es, tampoco, la historia de un personaje patrio que se mueve, por frivolidad del autor y por deseo de mostrar erudición respecto a algo que se desconoce, en escenario pseudoreal. "La vieja Casa de Pizarro" es historia bien digerida, expresada, con voz poética de evocación, más por un literato que por un científico. Es materia pétreo exornada por artista. Verdad entrañable y cierta, dicha con voz de conseja y fino acento.

La veracidad histórica y el relato subyugante no son de admirar para quien conoce ensayos anteriores de Eduardo Martín Pastor, y sabe del cariño elegante con que ese autor evoca y recuerda el romántico pasado de nuestra Capital, cuando se da en conversación, mientras muestra iglesias y monumentos a perua-

nos y extranjeros que se confían a su exquisita calidad de cicerone. Pero en cambio resulta agradablemente extraño que Martín Pastor haya logrado expresarse en un castellano rico y bello, que no siendo anticuado sabe a cronicón o romance del más florido estilo. Nuestra generación —y precisa volver a ella pues estamos tratando de Martín— tiene que acusarse de haber roto el brillante prestigio de purista que tuvo hasta hace poco el intelectual peruano. No creo que esto se haya hecho adrede. Ha influido en ello, indudablemente, la pésima enseñanza del idioma patrio recibida en colegios donde algunos de los maestros son extranjeros, o en otros centros docentes donde los profesores de Castellano, mal rentados, o son "turistas" —es decir, recorren los colegios en rápido viaje, cuya premura se explica por la necesidad de compensar, mediante el aumento de números de horas de clase, la pequeñez del sueldo percibido—, o son turistas, decía, o son humanistas, pues lo mismo enseñan Gramática que Psicología o Álgebra. Como después, en la Universidad y en las Escuelas Especiales, no se logra construir el edificio del lenguaje sobre las débiles bases que el joven trae del colegio, resulta que la mayor parte de nosotros, escritores jóvenes, no sabemos escribir en correcto castellano.

En verdad, la crisis escolar y universitaria no es la única causante de este desmadejado y pobre expresarse del intelectual que cuenta menos de cuarenta años. Las malas traducciones de literatura extranjera, la necesidad de estudiar otras lenguas, el descuido vergonzoso con que se editan los periódicos y revistas y mil otros factores, contribuyen a agravar el mal. Además, se oye decir que nuestra vitalidad es mayor que la de la generación que nos precedió, y que la fuerza de la exposición vale hoy más que el purismo idiomático. Hay joven escritor que ha expresado y —confieso haber estado de acuerdo con él en ese momento, de lo cual hago acto de arrepentimiento— que ya pasó la época de la Gramática y los clásicos y que estamos haciendo un nuevo idioma, para formar el cual debemos darnos sin reglas ni preceptos, espontáneamente, como crecen las fuerzas naturales.

Martín Pastor, con Benvenuto, José Diez Canseco y Martín Adán son casos excepcionales entre nosotros, en lo que respecta a la forma de expresión. Hay en el libro del primero la rica musicalidad del castellano bien escrito y la clara sencillez del que sabe decir las cosas con un léxico amplio y preciso. Sin rebuscamiento idiomático, Martín Pastor ha sabido utilizar el maravilloso instrumento de la lengua materna, en una forma que debiera servirnos de ejemplo. Por eso ha dado un libro de alta calidad.

Fernando ROMERO.

JOHN GASSNER. — Un Decenio del Drama Americano. — Washington, 1940.

Con la publicación de este cuaderno de crítica literaria, la Oficina de Cooperación Intelectual de la Unión Panamericana, inicia una interesante labor. En unas palabras liminares Concha Romero James, explica el sentido de esta serie de *Puntos de Vista* cuya aparición mimeografiada se ha iniciado con el ensayo de John Gassner. "El propósito que nos anima al elegir estos ensayos —dice ella— no es otro que el de contribuir a que se conozca más allá de las fronteras lingüísticas el pensamiento actual americano del norte y del sur". Esta consideración gana en importancia ahora que, en momentos de crisis en Europa, se con-

sidera a América como llamada a jugar un rol providencial. Toda acción y toda decisión debe descansar en *el conocimiento*, y esta es la escuela donde debemos prepararnos para afrontar los futuros acontecimientos.

De la lectura de las páginas de "Un Decenio del Drama Americano" se llega a la conclusión de que el ambiente propicio a su desenvolvimiento ha sido el de una intensa preocupación sociológica. El autor recuerda una significativa frase del crítico estadounidense John Mason Brown que calificó el período de 1930-39 como el de "los gordos años de las vacas flacas". En la época de crisis económica y desocupación, se producen en el campo del teatro, dos problemas de diverso orden pero que marchan paralelos, y sin dificultad se puede afirmar que se completan. La quiebra financiera trae como consecuencia el paro de autores y actores (esto es lo que Gassner llama el aspecto *físico* del problema); pero al mismo tiempo estas contrariedades estimulan la emoción creadora de los intelectuales y hacen surgir un drama de mayor trascendencia humana e intensa preocupación social.

Por eso, sobre los escombros de los valores en el vacío, surgió una literatura de mayor contenido crítico. Gassner tiene que realizar un notable esfuerzo de síntesis para hacernos la reseña de ella. La forma de trabajo teatral en los Estados Unidos es muy diversa a la que nosotros estamos acostumbrados. Allí no es corriente el tipo de compañía de teatro estable, que representa sucesivamente varias obras. La Compañía se crea para poner en escena una sola, que si tiene éxito enriquecerá al empresario, y si la suerte le es adversa lo conducirá al fracaso, o simplemente le permitirá reembolsarse los gastos. Es lógico, pues, que la bancarrota repercutiera agudamente en esta organización, pero al mismo tiempo provocara la aparición de sociedades gremiales para la ayuda de los actores desocupados, que ofrecieron al público un teatro de otra modalidad.

La "New Theatre League" publica una importante revista "New Theatre". Por el año de 1933 se produce el movimiento conocido con el nombre de "League of Workers Theatres" que agrupó una corriente originariamente de izquierda. Esta asociación vuelve a tomar su nombre primitivo y trabaja eficazmente hasta 1937. Dos años antes se había instituido para contrarrestar el desempleo el "Federal Theatre" cuya vida sólo duró hasta el año 1939, en que fué suprimido por razones políticas. La idea aunque no llegó a concretarse en formas definitivas, era interesante, pues incluía Teatro Negro, Teatro del Niño, etc. En síntesis, la lectura de estas páginas se llega a la conclusión de que no constituyen un simple inventario, sino un esfuerzo lleno de visión del panorama social norteamericano.

L. F. X.

ANTONIO AITA. — *Analecta*. — Ed. Pecse. — Buenos Aires, 1940.

Una nueva etapa que agregar al continuo peregrinaje que ha tiempo iniciara el Sr. Antonio Aita, escritor y crítico argentino, es esta que le ha tocado realizar en nuestro país. Grata y útil es la misión que lo ha llevado por el viejo mundo y grata y útil es igualmente la que lo trae al Perú: Pregonero desinteresado de la cultura argentina en sus conferencias, en las que la claridad y el estilo campean dejando paso a la idea que demarca, al adjetivo que precisa y localiza a los hombres y a la obra, Antonio Aita quiere también demostrar objetivamente

el nivel de la cultura de su patria. Porta para ello el caudal bibliográfico de las prensas argentinas y luego de exponerlo a las miradas del público —como ha sucedido en Sar Marcos— quedan a la orden de estudiantes y maestros en los anaqueles de las bibliotecas de las facultades.

Misión oficial es cierto, respaldada y auspiciada por el Gobierno Federal, pero generosa y útil, reconfortante y realmente amiga.

Pero Antonio Aita no es solamente el enlace de la Argentina y el Perú en este momento concreto de su vida inquieta. El, es autor de varios libros de interés que signan ya la geografía cultural del país rioplatense; ha ya tiempo escribió "Algunos aspectos de la Literatura Argentina", luego "Literatura y Realidad Argentina" llegando más tarde a "Cuatro Ensayos" después de dar algunos otros y obtener la versión de algunos de ellos al italiano y al francés.

En 1940, aparece "Analecta" aportando a la Crítica las sensatas observaciones del escritor argentino, libro que se divide en cinco partes o parcelas dedicadas a Keyserling, a Máximo Bontempelli, a Salvador de Madariaga, a William Faulkner y la última dedicada a Apuntes sobre Poesía.

Aita —creo haberlo dicho ya— tiene una claridad de estilo muy concisa, su pensamiento dicurre por un amplio cauce dejando el matiz de su crítica sin ningún fundamento que la obstruya o disimule. Al entregarnos el retrato del autor de "Meditaciones Sudamericanas", es preciso; conocedor de la obra de este filósofo contemporáneo va señalando principios, analogías y diferencias con toda sinceridad haciendo un fuerte y ajustado paralelo entre el filósofo de Darmsdtat y José Ortega y Gasset el hoy declinante autor español. Al tratar de Bontempelli, hace un señalado diagrama del autor italiano; lo revela con ánimo jubiloso sin que esto opaque la verdad crítica de su palabra hacia la obra de su comentado; igualmente sabe asegurar para Salvador Madariaga el valor casi impercibido de su obra cuya validez destaca sobre todo cuando la toma desde el lado tan humano que ella encierra. "Es —dice— el primer español que ha querido retribuir, con su espontánea dedicación en el estudio de la obra de estos ingenios (se refiere a los realizados sobre Shelley, Chaucer, Wordsworth) el fervor con que ha sido estudiada la literatura española", en Inglaterra. Cierra el libro que comentamos un escorzo sobre la obra de William Faulkner quien con Sinclair Lewis, Dreiser y Sheerwood comparten el territorio de la novela norteamericana, dejando ya para las páginas finales de "Analecta" sus apuntes sobre poesía en el que el análisis crítico comprende las personalidades de la poesía de nuestros días como Valery, Supervielle, Rilke, Juan Ramón Jiménez, Hussymans y otros que tanta exquisitez y hondura han sabido transponer a las páginas de sus libros.

J. A. H.

JUAN GUZMAN CRUCHAGA. — *Aventura* (poemas). — San Salvador, 1940.

La última página del libro "Aventura" de Juan Guzmán Cruchaga presenta al lector los títulos de algunas de sus obras publicadas. Esa página afirma el puro proceso de la intimidad del poeta. Poesía, poesía sólo; es decir: fervor de espíritu, aspiración a lo infinito. Como de Darío decía Eugenio D'Ors, él también deja que el tiempo le corra en viajes y trabajos, en misiones delicadas, en símbolos y anécdotas, pero en verdad es un niño silencioso —así le recordamos

en nuestro fugaz encuentro— que no quiere saber de la vida “sino el chorro claro de poesía que a él le brota de los labios”.

Hermosos títulos los de su obra —Agua de Cielo, La Mirada Inmóvil, Guittarra de la Ausencia— que nos hacen pensar, nuevamente, en la glosa —sabiduría y juego— de D'Ors sobre los títulos en los artistas modernos. Ellos son muchas veces, el santo y seña para penetrar en los más ocultos recintos; en esa sala obscura donde medita el rey tagórico o a aquélla a la que nos condujo la parábola de Rodó.

Pero la poesía de Guzmán Cruchaga nos lleva a una clara insula, a una atmósfera de radiantes lirios que rodea “un anillo de silencio y defiende un arco de distancia”. Ved al poeta dueño ya de un paisaje de la más sugestiva transparencia. Los signos en su ruta —de su interior aventura— han sido los mismos de los líricos inefables desde Ossian hasta Rilke o Stefan George: la soledad, el silencio, la lluvia, el mar, la noche y con ellos las aves y las flores.

Matizadora de esta poesía de Guzmán Cruchaga es una sutil gracia que alienta en toda ella. Estamos lejos del “pathos” angustiado de Neruda. Sabe el poeta —por ¡quién sabe qué modo!— transfigurar su desasosiego y nos ofrece una poesía vagamente melancólica, limpia de sombras y a la que llega, repetimos, la gracia, en un vuelo silencioso, a imperar sobre todos sus secretos.

Pensamos en un diminuto teatro infantil donde los personajes se llaman: el agua dormida, el chino del caquemono, el gran señor embozado en su capa de jacintos y Ultra Vehi, el príncipe que nos dicen su ternura en un paisaje de golondrinas y luciérnagas.

Pequeño universo mágico, claridad colorida que decoran la paloma y la rosa, el ángel y la espuma y que reclama de nuestro asombro la pureza del corazón del poeta.

Enrique PEÑA.

ENRIQUE BARBOZA. — *La Psicología del Artista*. — Lima, 1940.

Enrique Barboza, catedrático de Filosofía de la Universidad de San Marcos ha dado a la publicidad la versión de su conferencia pronunciada en la “Asociación de Artistas Aficionados”. Inicialmente se percibe en la lectura de estas páginas el impulso emocional que gana a al autor al enfocar el problema del artista. Pretende defenderse con una leve ironía al comienzo de su charla “me veo en la necesidad ineludible de implorar a los dioses que me presten su poderoso auxilio, iluminando mi entendimiento con razones directas y esclarecidas”, pero inmediatamente se ve embargado por la sugestión del maravilloso mundo del arte.

Para determinar la ubicación del artista dentro del mundo espiritual, Barboza reflexiona sobre los tres conceptos esenciales: *Forma, expresión e impresión*. Un movimiento de afuera adentro: impresión; un movimiento de adentro afuera: expresión; y por último lo orgánico y estructurado (sin que esto quiera decir estático) constituido por la forma. La perfección es un bello horizonte, al cual todo ser tiende, pero raras veces llega a poseer. Aquí cabría la frase bíblica “muchos son los llamados y pocos los escogidos”. En algunos seres prevalece la impresión; en otros la expresión, y hay un cierto grupo en los que se acentúa el momento de la forma donde los dos momentos anteriores se completan y equi-

libran armoniosamente. Son los espíritus clásicos, y en ellos el oscuro proceso de la formación artística alcanza su culminación.

La posición del artista es, sin embargo, excepcional en el mundo: *sui generis*. "El sueño del artista es semejante al sueño, pero no es el sueño; la locura del artista es semejante a la locura, pero no es la locura; el éxtasis del artista es semejante al éxtasis, pero no es el éxtasis". Aquí Barboza nos describe el cuadro psicológico, pero sólo aplicable al artista "idealista" si cabe la redundancia. Hay que reclamarle, por los artistas que sueñan —o si se quiere mejor, que duermen— que poseen alguna tara mental, o que padecen de inhibiciones comunes a todos los hombres, y que es de esta condición de donde extraen precisamente su impulso creador.

Enrique Barboza propugna una solución intermedia en los casos en que se origine un conflicto entre la vocación artística y las sollicitaciones de la vida. "Lo que debe desearse en todo caso, no es que triunfe la vocación; sino que la ocupación escogida no sea incompatible con la vocación". Frecuentemente se piensa que la actividad científica está lejos de hermanarse con la estética, y sin embargo, esto es verdaderamente un *pre*-juicio sin criterio de verdad. Goethe y Leonardo demuestran cómo la universalidad científica descansa sobre las grandes intuiciones estéticas de la naturaleza, en la búsqueda de una armonía superior.

El artista frente a la sociedad también es sometido a diversas consideraciones. Mejor hubiera sido emplear el término "sociabilidad". Este es un problema de complejidades sutiles. Hasta cabría la división entre los artistas sociales y los insociables, aunque en términos generales, el artista por su condición de atormentado, es poco social. Además posee un medio para ponerse en contacto con la sociedad, prescindiendo de su persona física, a través del libro, el cuadro o la sonata. Allí se encuentra lo esencial de su yo, lo que le interesa hacer llegar a la multitud.

En su conferencia, apunta Enrique Barboza, interesantes observaciones para *fixar* al artista eternamente cambiante; pero él sabe que es un problema felizmente no resuelto, y en esencia irresoluble, que asegura la promisoría inmortalidad del arte en esta época en que todo muere.

L. F. X.

ANTOLOGIA DE LA MODERNA POESIA VENEZOLANA. — Biblioteca Venezolana de Cultura. — Caracas, 1940.

Ha de mirarse con sincera complacencia la aparición de obras que cumplen con un deber misional y en este caso tan necesario como urgente está la aparición de las llamadas antologías, ya sean individuales o colectivas, en cuanto al tiempo o época, etc.; y que dan una cabal idea del autor o momento que ellas han encerrado.

Venezuela viene desde hace tiempo centralizando el dinamismo de su cultura en varios grupos cuyo valor y discreción está demás comentar; su juventud, su amplio deseo de vinculación y de exportar su material cultural los hace cada día más sensibles y apreciables en el resto del continente. Uno de ellos pilota la revista Viernes que ya hemos comentado en estas páginas. Otro la Revista Nacional de Cultura y en manos de uno de sus componentes ha estado la selección y compilación de esta antología; nos referimos a Otto D'Sola, él no sólo

contribuye con el ardiente fervor de su obra propia, sino que ha llevado a la estampa esta práctica y difícil tarea de seleccionador. Labor repetimos, difícil, honesta y de ponderación porque al trasladar a las páginas de un libro antológico el poema o el verso de un poeta, ha menester gusto esclarecido, proba imparcialidad y lo que es más aún lealtad consigo mismo. Porque es tiempo ya que las antologías sean el legítimo regazo de los merecimientos y valores de una generación, grupo o individuo; no la guía más o menos extensa y repoblada de hombres y voces; no el certamen ni el concurso más o menos señalador del paso por los líricos terrenos de un versificador o portalira; sino por el contrario ha de procurarse que sea la selecta mansión, el legítimo hogar de los poetas que han alcanzado el merecimiento de tal nominación.

Este ha de haber sido el espíritu que ha llevado a Otto D'Sola a emprender esta selección y compilación de poetas venezolanos y que ya en el prólogo del destacado literato Mariano Picón Salas se demarcan las circunscripciones literarias y poéticas de los sesenta años de longitud (1880-1940) que abarca esta obra que ocupa dos tomos impresos por la Biblioteca de Cultura Venezolana, repartición administrativa del Estado.

Picón Salas señala cómo desde la figura simbólica e inicial de Pérez Bonalde deviene, como para descorrerse como una larga cinta, todo el panorama cultural de Venezuela, con sus influencias favorables y nefastas, corrientes, coaliciones y grupos. Es una captación bien tomada y relatada con un espíritu didáctico, muy necesario en este caso, y que deja al lector llegar hasta los poetas de nuestros días. Picón Salas al finalizar su prólogo hace una especie de síntesis muy bien lograda que llama él "categoría de valores" y que divide el amplio lapso de sesenta años de poesía nacional en siete cuadros que él tan singularmente propicia y que aclaran si es posible aún más, su panorama.

Por todas estas razones podemos decir que esta "Antología de la Moderna Poesía Venezolana", es un trabajo de feliz realización y de cuidadoso esmero, que ayuda sin duda alguna a captar todo el acervo cultural de la época que ella encierra.

J. A. H.

AUGUSTO TAMAYO VARGAS. — *Perú en Trance de Novela*. — Lima, 1940.

Con una indiscutible vocación para el ensayo, Augusto Tamayo ha abordado el problema de la novela en su libro "Perú en Trance de Novela". Debemos hacer votos porque no abandone su idea de continuar con el tema en libros posteriores, porque parafraseando el título que gusta emplear, verdaderamente la Historia de la Literatura Peruana está *en trance de crítica*, y son muy útiles estas explicaciones de su sentido.

Siguiéndole los pasos a la Generación Romántica aparece Mercedes Cabello de Carbonera en nuestra literatura; junto a ella se destaca por contraste, como esos lienzos de los pintores impresionistas. Tiene mucho de novedad, en esos momentos, su positivismo, que mezcla con tonos naturalmente realistas y con evidentes arranques líricos. Tanto ella como Clorinda Matto de Turner definen vigorosos talentos femeninos, en los que no hay que apreciar el ornamento formal de una prosa bastante descuidada, sino el valor de *la idea*. Mujeres con ideas y no únicamente con sentimientos son una agradable sorpresa en nuestro mundo

intelectual. Ellas no sienten especial predilección ni por los dulces versos en que se diluyeron los románticos, ni tampoco por sus fáciles y encantadores triunfos de escenario. La novela —entidad un poco mitológica en nuestras letras— se corporeiza en sus manos y, lo que es verdaderamente importante, con un sentido de panfleto y crítica social. Por eso hay que recordarlas con verdadero respeto.

Augusto Tamayo divide su libro en las siguientes zonas de trabajo: Un capítulo inicial que se puede calificar de exposición del ambiente donde surge —o in-surge— el manifiesto intelectual de *la Cabello*. A continuación, tres capítulos destinados a determinar el trayecto que significó la vida de la novelista. Luego la exposición crítica y argumental de sus diferentes obras. Al llegar aquí se produce un paréntesis con la inserción de dos apartes —que causan la impresión de haber sido escritos en época más reciente— referentes a la ubicación y evolución de la novela en general. Y por último recobrando la línea propia del ensayo, un balance del contenido literario de Mercedes Cabello de Carbonera.

A Tamayo le agrada citar y avalorar las literarias frases de Ventura García Calderón respecto a nuestra realidad en general, y a Mercedes Cabello en particular. Transcribe párrafos íntegros brillantes de aciertos estilísticos de García Calderón, como aquellos de "Ninguna novela más extravagante que la Historia Literaria de América..." "Después de ser el sueño de cien poetas, un soñador inventa un continente como un poema. Y la primera página es roja: la crueldad de una conquista incaica, etc., etc...", que dan la impresión de magníficos caramelos de lujo, que se diluyen en su propia dulzura al ser saboreados, pero con muy poco contenido crítico en su interior.

Felizmente el propio Tamayo supera esta actitud y trata de encontrar más sólidas raíces a su crítica. Consilia un criterio *literario* en la apreciación, con discretos atisbos *sicológicos*, contestando implícitamente a aquellos que se exaltan puerilmente, y sostienen que la interpretación sicológica no pertenece al campo literario. Sería interesante que Tamayo continuara con este camino abierto de la novela, tan importante por sus estrechas vinculaciones con el proceso de la política peruana. Y porque es importante, también, acabar con la crítica de compromiso o de apellido, para tener una visión más aproximada de la fisonomía literaria del Perú.

L. F. X.

AURELIO MIRO QUESADA S. — *Artes y Oficios del Perú*. — Ed. Lumen. — Lima, 1940.

Una nueva gira, pero esta vez retrospectiva y ya no por las rutas viales del Perú, sino por las rutas de la historia colonial es la que efectúa Aurelio Miró Quesada Sosa en la conferencia que titula *Artes y Oficios del Perú* y que ahora nos entrega en forma de elegante folleto.

Miró Quesada Sosa, ha sentido siempre un afecto por lo peruano; sus recorridos de extremo a extremo del país —a lo largo y a lo ancho— son prueba irrefutable de su amor y de su afecto por el Perú. Hoy en una de esas treguas, en una de esas "pascanas" lo diremos usando una palabra indígena, se ha propuesto un nuevo viaje retrospectivo por las sendas del antiguo coloniaje; en él se encuentra con artistas, talladores y herreros y de su conversación interesante

nos hace testigos. Recorre en estas páginas los siglos XVI, XVII y XVIII en los que florecieron las mejores obras de los artistas peninsulares y mestizos y junto con ellos nos relata las distintas edificaciones y obras que nos legaron.

Todos los elementos y motivos son presentados con garantía histórica en esta conferencia, que trae también, al mismo tiempo el grato recuerdo de las campanas coloniales con sus nombres propios y la descripción de portadas, rejas y coros. Es la compilación de aquellos tranquilos días virreynales que a través del tiempo sólo podemos ver en algunos edificios que van quedando y que sólo una charla animada como la de Miró Quesada de vez en cuando nos los revelan.

Incluido a este folleto vienen un índice de artistas y obreros de la época y veinticuatro fotografías que nos ayudan a conocer la valiosa herencia artística que hoy forma nuestro orgulloso patrimonio.

J. A. H.

VICENTE GERVASI. — *Bosque Doliente*. — Caracas, 1940.

La producción poética en nuestros días lleva sobre la prosística un ventajoso saldo, lamentablemente un ventajoso saldo sólo de cantidad y este es un fenómeno que se puede apreciar en todo el continente. La profusión con que aparecen los libros de versos no tiene límites. Sus autores incondicionalmente someten sus versos a las prensas y luego los difunden.

Si al llegar ellos a manos juiciosas, recibieran el veredicto consciente de la crítica sana, posiblemente tendríamos un pronto amainamiento de ese caudal versificatorio. Se procedería a una automática contención y quedaría garantida así la aparición del Poeta de verso verdadero y esclarecida poesía. Pero fatalmente no habido ni hay determinación para hacerlo.

El caso de Vicente Gervasi, es el caso de los poetas de limpia prosapia; no pienso ni preciso elogiarlo; sus merecimientos poéticos son ya de tal valía que quien lea "*Bosque Doliente*" — Caracas, 1940— tendrá la justificación de mis palabras. El pertenece a un destacado grupo de Poetas que están haciendo a Venezuela: Villalobos, D'Sola, Olivares, Venegas, etc.; pertenece pues, a la generación llamada del 35. Ya algún crítico ha dicho de él que "con su poesía escrita casi siempre en tiempo pasado, este poeta transmite con acento personal su evocación panteísta y un plácido mundo de sueños realizados". Y es realmente lo más justo que se puede decir del poeta de "*Bosque Doliente*". Su voz —agregaría yo— es real y fuerte y tiene una clara imagen del mundo que lo rodea. En este libro que tratamos, está identificado su espíritu con la naturaleza y con un amor inhallado. Siempre está en la búsqueda de algo anhelado que aún no encuentra y ello le da lugar a vivir angustiosamente, en una vida más tensa de lirismo e impetuosa de vida interior:

"... andar con un libro abierto entre las manos
purificando nuestras frentes en las arpas
que más allá de las aves se rinden melodiosas".

Sus elementos poéticos son aves, músicas, fuentes todo ese equipo de virtudes naturales que impresionan y hacen vibrar una fuente sensible:

"Desvaneces tu vida en desiertos jardines inmóviles
lejos de los aires jugando en las colinas
pero eres hermosa y tu tristeza tiene algo de mármoles antiguos",

y hay a trasluz de los versos de Gervasi, un hálito de los Salmos tan puros y tan sublimes en imágenes.

A la nitidez de esta voz poética de Gervasi hay que agregar la hermosura sana de sus visiones a ratos milenarias y llenas siempre de una plenitud severa. Por ello está por encima de tanta voz hueca y pasajera de los poetas que se pierden en los campos ajenos a su vocación y sensibilidad y esto, es lo que quisimos hacer resaltar, desde los comienzos de estas líneas.

J. A. H.

REINER MARÍA RILKE. — *Poemas de la pobreza y de la muerte*. — Hipocampo. — La Plata, Argentina.

"Hipocampo", grupo de poesía y arte de la ciudad de La Plata, acaba de entregar su primer "Cuaderno de Cenit", y este, está dedicado a la versión castellana de "Poemas de la Pobreza y de la Muerte", de aquel cantor de lenes palabras que aseguraba que "la pobreza es una gran luz interior".

Reiner María Rilke es un hondísimo poeta que comparte con Stefan George la gravidez y profundidad de la poesía germana, él preconizaba el suave aroma y resignado concepto de la muerte propia; por eso su remansada y tranquila poesía no surge del fondo sino que está en él agitada, mejor diremos arrullada por una intensa emoción de muerte consubstanciada de pobreza; dos de sus signos predilectos, dos cabos de la misma cuerda; esta documentación de tanta ley de dolor ha sido vertida al castellano por Marcos Fingerit, uno de los entusiastas sostenedores del grupo "Hipocampo" y de la fenecida Fábula.

Traducir un verso es como conservar su espíritu con otra vestimenta y observar con cuidadoso ahínco que no pierda su sentido interior ese íntimo misterio que lo anima desde que nació en el recinto lírico del poeta, su genitor. Por eso cuando sucede lo contrario muchos versos se han marchitado, se han desvalorizado en la pluma del traductor; fatalmente, esto es lo más común. Para dar la versión a la lengua ajena del poeta es preciso también, conocer al poeta mismo —es decir su obra— su derrotero poético, su virtud y quien sabe si hasta su miseria humana. La versión de Fingerit no cae dentro de los caracteres negativos de la traducción; ella está ajustada al ideario de Rilke, a su *lento impetu interior*, a su línea estética que hace conservar ese nivel de lirismo que lame con tortura, toda la gama de la tristeza y de la muerte, gama que no es tempestad sino mandamiento aparente, movimiento subinterno vencido sólo por la intensa pasión del poeta:

"La casa del pobre es como un tabernáculo
donde el eterno se trueca en alimento,
luego regresa dulcemente a sí mismo hacia la noche
en un vasto círculo,
y poco a poco entra en sí mismo, pleno de sonoridades de lento
apagarse.
La casa del pobre es como un tabernáculo".

"Hipocampo" abre así su serie de "Cenit"; porque sabemos y sentimos como ellos la verdad del desinterés y la amplia caricia de hacer conocer valores humanos por medio del libro, es que les deseamos desde estas páginas todo el parabien del buen agurio.

J. A. H.

UNIVERSIDAD. — Santa Fe. — Junio de 1940.

La Universidad Nacional del Litoral es una de las más modernas y ágiles de la República Argentina. Sus renovadas y amplias perspectivas culturales se reflejan con singular prestancia en las páginas de su revista, órgano de los diferentes sectores de sus actividades. Así "Universidad" es una publicación que acusa su raíz cultural en su categoría y en la visión orgánica de sus preocupaciones científicas. Después de haber publicado un interesante volumen dedicado al *redescubrimiento* de Sarmiento en el 2º semestre del año pasado, ahora acaba de editar en tres partes, el Homenaje al 50º aniversario de la Universidad de Santa Fe y 20º de la Universidad Nacional del Litoral.

Podría temerse que, dado el motivo específico del Homenaje — el volumen de "Universidad" estuviera circunscrito a motivos exclusivamente relacionados con el desenvolvimiento de ese centro de estudios; pero no sucede tal cosa. Con inteligencia y sagacidad se ha armonizado el interés local del aniversario con las preocupaciones universales de los estudiosos, y es aquí donde reside la razón de su distribución en tres partes de acuerdo con los diversos temas.

El primer volumen, por ejemplo, trata del desenvolvimiento de la Universidad. Artículos de Josué Gollán, Antonio Sagarna, Alcides Greca, Gabriel del Mazo, etc., absuelven diferentes puntos relacionados con el eterno binomio de maestro y estudiante. Luego hay una sección documental en que se da cabida a las diferentes leyes y debates que constituyeron la misma gestación de la Universidad. Si al azar cogemos otro de los volúmenes comprobaremos un contenido muy diferente. Anotamos "Rubén Darío y América", por Carlos María Onetti; "Radiografía Sicológica de Facundo", por Raúl A. Orgaz; "Primer Lineamiento de una Ontología Concreta", por Angel Vasallo, y diversos artículos de interés americano.

Para los que nos dedicamos con mayor o menor felicidad a la tarea de la enseñanza, cobra positivo interés un ensayo de interpretación de "Examinadores y Examinados" del profesor Alcides Greca. Como Greca es examinador según se desprende de sus propias declaraciones, tiene que hacer un esfuerzo inhibitorio, para, en esa forma, situarse en una zona neutra que se nos imagina muy semejante a un *limbo* pedagógico, de quien no ha pecado, pero tampoco tiene derecho a ver a Dios. Estas palabras, sin embargo, no encierran ninguna ironía contra el análisis de Alcides Greca. Todo lo contrario: sin hipérbole se puede afirmar que no sólo hay conocimiento, sino también modernidad en la exposición de los diversos casos. Su ensayo está dividido en los siguientes capítulos: 1º la tarea de examinar; 2º clasificación de los examinados; 3º los examinadores; y 4º clasificación de los examinadores. Con gran sentido humorístico el autor describe los diversos aspectos y, sin hacerlo notar, su crítica es constructiva y serena.

"Universidad" cumple con responder al título que preside sus páginas y es ágil sin necesidad de dejar de ser académica.

L. F. X.

REVISTA DEL MAR PACIFICO. — Quito. — Noviembre de 1940.

Un grupo joven de la intelectualidad ecuatoriana ha vertebrado esta revista cuyo primer número acusa un vigoroso sentido de modernidad. La modernidad de "Revista del Mar Pacífico" no se reduce únicamente a su presentación formal novedosa y que la emparenta con "Romance" de Méjico, sino también a una intensa preocupación por los problemas extraliterarios de nuestro tiempo. La dirige con categoría estética Jorge Reyes, y la anima con su dinamismo y sensibilidad Augusto Sacotto Arias, el joven poeta autor de "Sismo". En el 1er. número hay que anotar un muy sutil artículo de David García Baca sobre el filosofar; "Sentimiento del Barranquismo en el Ecuador" por José Alfredo Llerena; una antología de Nicolás Jiménez; poemas de Altolaquirre, Alberti, Xavier Abril y Carrera Andrade, todos de alta expresión lírica; y diversas anotaciones sobre artes plásticas.

GARCILASO. — Lima. — Noviembre de 1940.

La Asociación Nacional de Escritores, Artistas e Intelectuales del Perú hace la presentación de su pensamiento a través de las páginas de esta nueva revista respaldada por un numeroso y solvente grupo de redacción. Su número inicial correspondiente a octubre fué expresión del homenaje que la Asociación tributó al gran poeta peruano César Vallejo; en el segundo número, que ahora reseñamos, se registran artículos de interés, y se publican muestras de diversos pintores peruanos contemporáneos. Cabe al joven crítico peruano Alberto Tauro el mérito de, con su infatigable labor, haber logrado el valor de esta nueva revista peruana. El sumario, en síntesis, es el siguiente: Víctor Llona "La Cultura en el Destierro"; Luis F. Xammar "Lo Romántico y lo Antiromántico en el Perfil de Palma"; César Falcón "César Vallejo, Poeta de la Raza"; Hugo Pesce "Número y Pensamiento"; José Flores Araoz "Apunte sobre la pintura en la América del siglo XVI"; José Ortiz Reyes "El Niño que se Llevó el Campo en los Ojos"; Carmen Saco "El Drama de Nuestro Tiempo en el Genio de Diego de Rivera", etc.

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

876

UNMSM - BC
UDC

