

UNIVERSIDAD

U. M. S. M.

AÑO I

No. 2

LIMA, 16. DE OCTUBRE DE 1931

PROFESORES Y METODOS

En la intensa renovación académica en que ha entrado la Universidad de San Marcos, bajo la dirección del espíritu culto y dinámico de su Rector, estamos llegando a los dos puntos culminantes de toda reforma educativa superior: formación del profesorado, métodos de enseñanza.

En los cuadros que constituyen el Colegio Universitario, la Escuela de Altos Estudios, las Escuelas Profesionales, los Institutos, se han articulado en forma científica todas las materias que pueden y deben ser objeto de la enseñanza y de la investigación universitaria. Está ya estructurada la nueva Universidad. No podemos contentarnos sin embargo, con presentar el cuadro de lo que en la Universidad debe enseñarse. Necesitamos saber ahora, *quién* va a enseñar y *cómo* se va a enseñar. La selección del profesorado y la metodología, son los dos problemas más graves en toda reforma pedagógica. Y prestos a elegir entre las dos grandes cuestiones, no cabe dudar que mayor importancia corresponde a la primera. No hay método malo con un buen maestro.

No es posible abordar aquí, dentro de los estrechos límites de esta página, el problema de la formación del profesorado. Hay ya formulada una notable ponencia del Rectorado, que lo contempla bajo todos sus aspectos. Del acierto de su solución depende el porvenir de la Universidad. Limitémonos, por ahora, a algunas observaciones aisladas sobre los métodos de enseñanza.

Se advierte hoy en la Universidad una vigorosa reacción contra el sistema de la lección magistral. Es claro que nadie puede sostener el discurso del profesor como método exclusivo de enseñanza. Pero es también evidente, que en muchos casos y tratándose de cursos de ciencias jurídicas y sociales, la lección magistral de un profesor, que expone con claridad y precisión, que sabe dar a sus palabras y aún a su gesto, el vigor y el calor comunicativo indispensable, que enuncia y pone de relieve varias veces y en términos diferentes las ideas esenciales y los principios generales, que los vivifica en seguida con ejemplos, hipótesis y casos concretos, consigue resultados que nadie puede discutir. La lección magistral dictada en esta forma, mantiene viva la atención de los alumnos y por la influencia incalculable de la palabra y del gesto, grava la verdad en los espíritus con rasgos penetrantes y duraderos. La exposición fría, mecánica, sin emoción y sin matices, de un profesor mediocre que se limita a repetir un texto o un manual, no es la lección magistral.

No quiere decir esto que pretendamos sostener que el alumno debe quedar reducido a un rol absolutamente pasivo durante todo el curso. Aquí radica precisamente el exceso del sistema, lo que ha provocado su descrédito. Después de exponer y de desarrollar un tema, el profesor debe entrar en comunicación directa con sus alumnos. La obligación de hacer un resumen, escrito y oral, de una serie de lecciones, es un ejercicio útil, que sin requerir mayores investigaciones por parte de la gran masa del alumnado, que no puede dedicarse a ellas, pone a prueba la capacidad del alumno, sus dotes de atención, sus aptitudes para captar las ideas básicas, ejercitándolo en el difícil trabajo de síntesis.

En seguida, es indispensable que el alumno exponga, a su vez, en forma de breves conferencias objetadas por sus propios compañeros, desarrollando las ideas esenciales. Estas conferencias contribuyen a desenvolver la facilidad de expresión, la precisión y la energía del pensamiento, el hábito de hablar y responder con seguridad.

El complemento de este método de enseñanza para la gran masa de estudiantes, debe ser naturalmente el seminario de investigación. La institución de los seminarios, ejerce una influencia preponderante en la disciplina intelectual y moral de una fracción destacada de la juventud universitaria. Crea hábitos de reflexión, de discernimiento y de independencia científica; enseña el difícil arte de manejar fuentes y métodos y fomenta el patronato entre maestros y alumnos, creando una comunidad constante entre los unos y los otros, que trasciende más allá de los límites del claustro.

Pero, al seminario solo pueden acudir grupos muy selectos de estudiantes. La gran mayoría no tiene aptitudes para la investigación. Aplicar los métodos del seminario a la gran masa del estudiantado, sería ir a un fracaso seguro.

Conservemos y perfeccionemos la lección magistral, como método general de enseñanza en nuestra Universidad. Complementémoslo con los ejercicios prácticos, según los cursos, con las conferencias, con las conversaciones familiares entre profesores y alumnos y reservemos el seminario para los alumnos con vocación especial para la ciencia y la investigación.

El curso magistral, dictado por profesores eminentes, constituye todavía el prestigio y el orgullo de las grandes universidades.

C A R L O S G A R C I A G A S T A Ñ E T A

Publicado por el Departamento de Extensión Cultural de la Universidad Mayor de San Marcos Precio: 20 Cts.

Aparece este segundo número de UNIVERSIDAD cuando la lucha política en el país asume caracteres de tremenda agudeza. Si, teóricamente, San Marcos es una institución apartada totalmente de la política, ello se debe a que entre nosotros, política no es todavía la ciencia dignificada y profunda que sirve para el gobierno de los pueblos, de suerte que la Universidad no puede cooperar a su dilucidamiento con aportes científicos, toda vez que ciencia y política son aquí, si no términos opuestos, al menos lejanos el uno del otro.

Habría necesidad de que, así como una reforma saludable y progresiva sacude el organismo universitario, un movimiento de reforma trascendental y enaltecedor guiara otra reforma política, fundamental en el Perú. Parejas reformas harían posible la intervención principista de la Universidad, destinada a esclarecer los problemas básicos tales como el de la Economía, la Sociedad, la Constitución del Estado, la Educación, etc., por medio de sus organismos especializados. En un debate de doctrina, nada impediría que la Universidad enunciara su criterio, desapasionado e impersonal, con respecto a los problemas en sí, de las cuestiones en su esencia, aparte de alusiones a los hombres del instante.

La realidad nos indica que el personalismo aun pervive en la política, y que los principios difícilmente se abren paso en el ambiente peruano, de manera que pronunciarse en un sentido científico y objetivo corre el riesgo de ser interpretado como la adhesión partidista de un instituto a un personaje, no obstante que la ciencia carece de nexos de tal naturaleza. La suspicacia criolla, alerta siempre para obstaculizar y torcer el rumbo de toda obra de renovación, se complacería, como ya lo ha insinuado varias veces, en hallar una opinión parcializada, banderizada, sectaria, en la simple postulación de un principio científico y la enunciación de una solución realista, objetiva, firme y meditada. De ahí, el marginalizamiento forzado—pero absurdo en sí—de la Universidad en esta hora. Una Universidad peruanista, actual, profundamente comprometida de su misión social, debiera intervenir con su voz adoctrinadora. Pero, hay que salvar la reforma en marcha, la cual sería objeto de ataques mañosos, llenos de pasión, aunque la voz de la ciencia fuese tan imparcial y alta que impusiera su significado a todos. UNIVERSIDAD se cree obligada a esta excusa al país. Su marginalizamiento no es alegre y táctico. Es una dolorosa imposición de la realidad. Una concesión ineludible a nuestra falta de ejercicio cívico y de principios profunda y elevadamente políticos.

Era la noche? Imposible el olvido, si aún tus
(miradas

están ancladas en mis ojos.

Qué dulces barquitas tus miradas!

Como son de finas, de elásticas, de sensibles!

Que lastre de humanidad y ternura aportaban
(a los puertos

perdidos de mis ojos!

Qué sinfonía de emociones para que en los
(lejanos barrios no

me olvidara de tí!

Para que viajando sobre las pampas de los
(años y los años

segara soles y auroras con qué alfombrar de
(cercaña las distancias!

Mesa con fiesta familiar...

La amplia cabellera de la noche tendida so-
(bre los ojos

eléctricos de la ciudad, erizada, crucificada de
(voces

luminosas como para que no me fuera nunca.
Aún se mecen tus palabras en mi memoria.

Mesa de fiesta para el bar que exhibía ma-
(drugadas en las

vidrieras de tus sonrisas.

nos vimos llegar y también partir; sabe
(Dios hasta

qué incógnito límite de tiempo, hasta sabe
(Dios qué barriada

de vecindad futura...

nicanor de la fuente

POEMA — Y — NOTA

(De "El infierno perdido")

5) La semilla en la ceniza

Angustia sin edad de alguien quemándose entre tus cabellos

Hay demasiado trópico en la nieve de la colina almohada de tu seno

Mañana que me den un alba de limón de perfil livida

Ya sabré la última curva de tu geometría de espumas

Entonces creceré hasta esa rígida soledad que se afila los gritos

Contra un paisaje irrespirable de fábricas

Qué mensaje seremos yo y ese pájaro sin voz y sin atmósfera

Ahorcados de color en el alambre sobre el árido río de la vía

Qué amarilla palabra mortal para qué gozo prohibido

De alguien de pie en el humo del pecado llamándonos para morir

Semáforo a la boca del túnel antes de la catástrofe

Alguien sí por completo en edad y sin soñar del mar sin sueño

Como esos camarotes sin ventanas que sólo han oído hablar de él a las olas

Como el hijo nonato sólo nos sabe por la roja marea de la madre

Y nosotros a El por lo que de El nos preguntamos

Apaga tu vigilia y bébeme de llama triangular de tu incendio

Alarga en chimenea tus cúpulas sin empleo y sea humo su leche

Este otoño serán cúbicas todas las frutas y en claroscuro

Y yo no estaré presente a la cuadratura de tus ojos

Y mañana habrá otra vez escaleras con un ángel en cada estación

Y qué haré para recordar el baile de mis serpientes capicúas

G I L B E R T O O W E N

Valéry y el Nuevo Espiritu

Paul Valéry personifica uno de los aspectos más interesantes de lo que se ha dado en llamar el "nuevo espíritu". El sentimiento de lo fugitivo, que opone al concepto tradicional de una realidad permanente, afirma su posición frente a la vida. Bajo el cambio incesante de las cosas y de los estados, el espíritu, infinitamente libre y espontáneo, es por el movimiento y por el ritmo el árbitro único de la creencia y del arte. El espíritu es forma y contenido de la vida, y se basta a sí mismo. La realidad es un accidente. Obra como determinante. Invita a conocer. Sólo en el espíritu, que es arte y objeto de arte, es posible crear. El Sócrates del *Eupalinos en l'Architecte* se lamenta de haber perdido en conocer y conocerse el tiempo que pudo emplear en construir un mundo.

Hay que distinguir entre *hombre* y *espíritu*. Por *lo hombre* participamos de la naturaleza y somos objeto; por *lo espíritu* somos esencia y sentimiento puro. Para alcanzar la verdadera realidad es necesario algo más que conocer: ignorar. "Es preciso, dice el Sócrates de Valéry, elegir entre ser un hombre o un espíritu. El hombre no puede obrar sino porque puede ignorar y contentarse con una pequeña parte de ese conocimiento que es su especial orgullo".

Esta infinita espontaneidad del espíritu, eterna en el cambio y reversible en el ser y en el tiempo, se resuelve en una unidad absoluta. *L'ame de la danse* nos invita a pensar en el valor representativo de las cosas y la unidad esencial del todo. Sócrates, Fedro y Eryximaco, después de un banquete, asisten a la danza de Athiké. La conversación gira en torno de las ideas de la verdad y de la mentira. Se sostiene que ambas tienden al mismo fin: la cura del espíritu. "Buscamos en lo que es un remedio para lo que no es. Lo real y la ilusión nos solicitan. El alma en definitiva no tiene otro recurso que lo verdadero, que es su arma, y la mentira, su armadura".

¿En qué cosa reside la verdad de esta danza que ejecuta Athiké? ¿Qué hay de esencial en ella? ¿La materia o el movimiento? ¿La pasión o la idea? ¿Será lo que es o sólo lo que parece? "—¡Oh, amigos míos, qué es verdaderamente la danza?, pregunta Sócrates. —¿No es lo que vemos?, responde Eryximaco. —¿No es el movimiento interior de las pasiones?, dice Fedro. Pero Sócrates, queriendo conciliar ambas opiniones, afirma que es un *acto puro*: "el acto de las metamorfosis".

Hecho incontaminado de conciencia, el acto puro halla su fin y su valor en sí mismo, ignorante de todo origen y de todo destino posterior. Cuando el movimiento crea su forma, el acto comienza. El acto puro, individual, profundo es sólo una tonalidad que *canta*, que matiza, indeterminada e incorpórea. "Lo real dice Valéry en *Eupalinos*, es esta canción y este color que nosotros tomamos erróneamente por detalles y accidentes, y que es toda la realidad".

La única determinación del espíritu es el tiempo. Y el tiempo, irreversible en lo mayor, deja de ser en lo pasado. De ahí la insuficiencia en la historia. En su últi-

mo libro, *Regards sur le monde actuel* (1931), compara el arte de los historiadores al de las echadoras de cartas. Este es todavía, para Valéry, menos audaz que el del historiador, porque sus predicciones demandan una confrontación muy próxima, mientras que "el pasado, mudo e indefenso, tiene para el que lo pinta la indulgencia del muerto hacia el médico que le hubiera levantado una estatua".

En la unidad esencial del espíritu funda Valéry sus ideas sobre la mancomunidad indisoluble de la ciencia y del arte. La función creadora es una, y solidarios los procesos de elaboración científica y artística. Ambos derivan de una misma acomodación del espíritu. En uno y otro trabajo son sólo transformaciones sometidas a determinadas circunstancias. Podrán diferir los resultados, pero la historia de una obra de ciencia y la de una obra de arte son idénticas. Aún más, esta similitud es visible en la iluminación y repercusión de sus efectos.

Los diálogos del *Eupalinos en l'Architecte* son variaciones sobre el mismo tema. En todo hombre de ciencia hay un artista. Basta observar cómo organiza y disciplina sus facultades creadoras y cómo maneja sus postulados y utiliza sus conclusiones. El espíritu del sabio es tan libre y espontáneo como el del artista en la persecución de la verdad. El conocimiento podrá impersonalizarse, pero antes que la verdad se haya cristalizado en ciencia, el artista ha dirigido al sabio. El proceso de intuición es idéntico en ambos, y en este trabajo será siempre imposible saber dónde termina el uno y comienza el otro. Porque hay una ciencia de las abstracciones y de las fórmulas, pero no una ciencia de la producción de la ciencia. "Como dos flechas que partieran del mismo arco, la ciencia y el arte nacen impulsados por el azar inteligente del mismo brazo para perderse en la búsqueda de lejanos horizontes".

Si el arte es libertad, el grado de indeterminación señala la jerarquía de las artes. En estos mismos diálogos, Valéry sostiene que la arquitectura es el arte por excelencia, porque satisface la espontaneidad más amplia. En ella el artista se independiza casi absolutamente de la naturaleza, y busca el máximo de espontaneidad en el ritmo. El arte que sigue inmediatamente a la arquitectura es la música, que trasfunde en el sonido la vida incontaminada. "La arquitectura y la música encierran al hombre en el hombre. Elevan el alma al tono

A L B E R T O J. U R E T A

HISTORIA DE LA GUERRA DEL GUANO
Por Jacinto López

De Laisne & Rossbor New.

York 1931. Tomo I: Causas y Orígenes de la Guerra. LA Guerra Naval.

El escritor venezolano Jacinto López ha publicado este libro, muy bien documentado y clasificado, incluyendo testimonios oficiales y particulares de todos los bandos. Si bien en sus juicios el autor es favorable al Perú. Es una obra de consulta indispensable sobre esa guerra "el acontecimiento más grande, más grave y más trascendental que ha ocurrido en América después de la Independencia" según el autor dice.

creador. Imponer a la piedra, comunicar al aire formas inteligibles, no pedir sino muy poca cosa a los objetos naturales, he ahí lo que es común a las dos artes. ¿Y producir, al contrario, objetos esencialmente humanos, usar de medios sensibles, que no sean traspunto de las cosas sensibles y dobles de los seres conocidos, dar figura a las leyes o deducir de las leyes sus figuras, no es igualmente la realidad de una y otra?"

Su poesía pura es un corolario del principio del arte como *acto puro* del espíritu. Hay para el autor de *Jeune Parque* una poesía independiente de toda realidad objetiva, que tiende a disociar el arte de la naturaleza, a librar a la idea del roce material. Según Valéry, el contacto del pensamiento con las cosas contamina a la poesía de prosaísmo.

Su *poesía pura* es la expresión de lo informe, de lo embrionario: revelación del alma en la secreta y misteriosa virtualidad del germen. En el verso de Valéry se siente a cada instante la gestación de un espíritu que pugna por realizarse, el trabajo del poeta para vencer la fuerza que aprisiona la piedra de su claustro interior.

Su actitud favorita es la espera. El azar gobierna su poesía. Todo su trabajo tiende a provocar. Acecha lo que *va a venir*. Valéry es un pescador de imágenes. "Ella — la poesía, — dice en *Aurora*, se escucha temblar, y a veces mi labio parece coger su estremecimiento".

En el ritmo — que en el verso de Valéry es contenido y forma — está el secreto de toda esta poesía, en que la palabra despojada de todo valor conceptual, tiene un prestigio mágico. Las voces en su poema guardan afinidades misteriosas, concordancias sutiles que pasan inadvertidas para el oído poco experimentado.

El simbolista, discípulo de Mallarmé, ha evolucionado hacia un arte todavía más hermético. Ya no se interesa en la expresión de una realidad inefable. El mundo no tiene cabida en su poesía como naturaleza ni como enigma. Lo concibe como un drama del espíritu en su afán de evasión. *Narciso* es el poema que mejor revela la preocupación de Valéry: el hombre que se contempla a sí mismo. Drama fatal, porque es ineludible, que lo condena a la tragedia de tener que consumirse eternamente en su propia cárcel. El hombre no puede salvar el muro que lo encierra, y cuando cree evadirse tropieza con la visión de su propia imagen que lo mata. La poesía es para Valéry la expresión de este afán de liberación desesperada e imposible.

IMPORTANTE

Todas las obras comentadas en esta revista, así como el mejor surtido de libros nuevos y revistas, lo encontrará Ud. en la

LIBRERIA E IMPRENTA CENTRAL
S. A.

Baquijano 758/64. Lima Cercovado 403
Servicio de Novedades literarias i científicas en todos los correos de Europa

Si llegaba, certeza de soledad, el rubio momento de la insistencia, cuando punzan las manos sobre el golpe de la resolución. Percatábase la sangre de las dos muchachas — Tebia, Rosalía, — del mismo dolor, del mismo nervio o de la misma sangre, ante aquella insistencia vegetal que en el bosque, como tuego, suavemente fluía. Eran el ojo tranquilo Tebia y Rosalía y pensaban su desesperación y deseo todas las cosas que ellas miraban.

El juego asomaba encima de sus pieles. Permanecían en el tondo de la figura del juego, plegadas al ser. En el tondo del agua, duríamos. Si no hubiera agua en el momento que agrieta el amor, rasa planicie sería la angustia de uno, sedienta. Que existencia seríamos si halláramos la luz de pronto, y bien lejos el caracol del agua. Entre el ojo peñascal, aridez obediente ¡qué muertos estaríamos! Pero somos expertos de mejor júbilo, y somos orates de tormenta y somos orates de agonía inesperable, insuperable, que gira incansablemente de la vida a la vida. Yo lo pensaba así cuando asistía al misterioso juego, al juego recóndito. Y nadie puede pensar que las cosas pasen de otra manera bajo el cielo del tiempo. Mas el juego empieza así:

Rosalía cogía sus manos y deshaciéndose de ellas pendías a todos los árboles como si la piel de las manos de Rosalía cundieran en condicionalidad absoluta o ellas mismas lo fueran, albas prisioneras, palomas de eternidad entregada en tiempo que de extraño nos hace volver a nacer, blancas purificaciones en la blanca brevedad de melancolía del hombre, si el polvo las torciera de árbol a árbol pozos vacíos seríamos y voces de existencia exhausta, Tebia comprobando sus manos bien sumidas en la tierra perdurable, tapando o su temblor de fondo o tal vez su pulso vocal.

El juego consistía en la unión de las manos sin linderos de Rosalía y Tebia. Búsqueda de la rosa de seguridad. Espacio. Espacio. Espacio. A tiempo. A tiempo. ¿Por qué existe candoroso saltimbanqui que une ausente, invisible, inmaterial, nuestras dos miradas?

Tebia y Rosalía empezaron, rasgadas de silencio, la búsqueda. Punza la aguja resolutiva en este momento de sociedad inicial. Duerme el corazón y el hombre es un sueño más en el sueño del hombre. Ahora — suberbia, alba — torna la presencia del hombre, retorna. La presencia triste que rasga el ardoroso ojo de la pasión cuando gime en el aire, apasionadamente, el otro aire.

CARLOS CUETO

SUSCRIBASE A LA "ASOCIACION DE CONCIERTOS" SI QUIERE USAR EDIFICIO DE LAS GRANDES FACILIDADES QUE ELLA OFRECE PARA ESCUCHAR A NUESTROS MEJORES MUSICOS Y A GRANDES CONCERTISTAS EXTRANJEROS.

INFORMES EN: Edificio Belén, Departamento No. 4. Teléfono 11329

Casa Brandes—René Fort—Castellano y Cía.— Casa Columbia y Casa Brunswick

Yo tengo un amigo alemán, Frederick Copenhaver, muy buena persona, pero de la cual siempre huyo. Frederick cree haber nacido en Mannheim para desarrollar temas filosóficos en otras ciudades, especialmente en Nueva York. Su fuerte son las clasificaciones. Para Frederick lo que no está clasificado no existe.

Hace algún tiempo me obsequió un libro suyo: "De la Clasificación en la Ciencia". Apenas pude terminar la dedicatoria. Previendo de mi parte falta de preparación, profundidad y método, Frederick había hecho, por medio de la dedicatoria, un resumen de las principales teorías sobre nomenclatura. Recuerdo estas palabras: "Las clasificaciones son para la lógica lo que las notas son para la música; supongamos, por ejemplo, en la serie ordenada de los metales, el cloro, el bromo, el yodo, etc., etc."

Luego, y esto es ya más reciente, encontré a Frederick tomando apuntes en una esquina de la Quinta Avenida. Quise evitarlo, pero Frederick me vió. Tuve que estrecharle la mano y darle una palmada en el hombro.

—Mira — me dijo con toda conciencia — las faltas de cálculo para los grandes matemáticos equivalen a las faltas de ortografía para los grandes escritores, no tienen la menor importancia... La equivalencia también se manifiesta si el matemático y el escritor son indios, solamente, en este caso, esas faltas tienen una importancia capital. Ahora, si el matemático y el escritor...

—Oye, Frederick, me están esperando en el Mac Alpin, me vas a perdonar, tengo que irme... Y me fui sin volver la cara.

Ahora acabo de estar con Frederick, debe estar resentido conmigo, me encontraba en el "Subway" cuando de pronto entró mi amigo de Mannheim. Gordo, rubio y sonrosado, me pareció un niño que quería jugar.

—Estoy estudiando una nueva clasificación en las artes — me dijo —; las clasifico según el grado de aproximación entre la forma de la materia que las constituye y la realidad...

No comprendí.

Frederick continuó diciendo:

—El arte es la expresión de la vida en la materia. La vida es la esencia de la realidad, ella se traduce por sí sola en movimiento y aparece en el tiempo y en el espacio. Ahora, el arte, que expresa esa vida, esa realidad íntima, se vale de la materia para traducirla también en movimiento y representarla en el tiempo y en el espacio. La representación será ficticia y el movimiento ilusorio, porque la materia no vive, pero la expresión de la vida quedará en ella. Esa expresión coincidiría con la vida misma si las formas de la materia que la expresan coincidieran, en todos sus puntos, con la realidad... La materia de la escultura, por ejemplo, la piedra, coincide en sus formas en un punto capital con la realidad: en la extensión. Las tres dimensiones de la escultura son las tres dimensiones de lo real. El arte y la vida, son iguales en el espacio... Cuantos más puntos de coincidencia se produzcan en este orden, el arte y la vida estarán más próximos. El milagro del arte será mayor si las formas de la materia que lo constituyen presentan menos puntos de contacto, menos coincidencias

con la realidad. Si vamos a los extremos en esta clasificación constataremos dos hechos:

1. — No hay ningún punto de contacto, ninguna coincidencia entre la forma de la materia y la realidad. Es decir, no hay realidad. En este caso el arte no se realiza, el concepto artístico queda intangible y puro como la idea.

2. — Las formas de la materia y la realidad coinciden completamente, el contacto es total. El arte, en este caso, ya no tiene lugar, el milagro de expresar la vida en la materia, fuera de la realidad, ya no existe. Aquí todo es real. Es la vida misma. Son obras de la naturaleza y no del espíritu. Un hijo no será nunca una obra de arte...

—Ahora, entre estos dos extremos expuestos, está la escala de clasificación. Todavía no he llegado a completarla. Me parece sin embargo que debo principiar por la pintura y acabar por el teatro. Creo que la pintura es la más espiritual de las artes por no tener sino la "luz", como único punto de contacto, como sola coincidencia entre la materia que lo constituye (el color) y la realidad. El teatro, por el contrario, expresa la vida valiéndose de la vida misma, del elemento viviente. Los puntos de contacto, las coincidencias, entre las formas de la materia empleada por ese arte y la realidad son numerosísimas...

Me sentía mareado. La gente salía y entraba al "Subway", los trenes se cruzaban como flechas, las estaciones aparecían una tras otra.

—¡Maldita la hora en que tomé el "Subway"! — murmuré mientras miraba a Frederick quien, como un angelito, se preparaba para proseguir su vuelo ideológico interrumpido por una oscilación de la luz del carro que ocupábamos.

—¿En qué estación te bajas? — le pregunté.

—¿Y tú? — me respondió Frederick ingeniosamente.

Quise decirle "en la próxima", pero después pensé en que Frederick me acompañaría y que en la calle me volvería loco.

—En la "145" — le contesté seguro de que él se bajaría antes.

—Ah, muy bien — exclamó Frederick satisfecho como una criatura —; tengo tiempo para explicarte la clasificación que hago ahora del teatro... Empleo el mismo orden de ideas — continuó Frederick invitándome a tomar asiento en un lugar que acababa de desocuparse.

—El teatro es el último arte de mi clasificación por las razones que te he expuesto. Expresa la vida como las demás artes, pero la expresa tal como es la vida y para ello emplea la materia que representa la vida misma. Tres factores constituyen la vida: la célula, el medio ambiente y la relación armónica (reacciones químicas que deben existir entre la célula y el medio ambiente — si la célula no corresponde al medio ambiente, o viceversa, la vida se extingue). Luego esos factores se hacen más complejos; es el animal, la naturaleza y el instinto. Después viene el hombre, el mundo y la inteligencia, y por último, aparece el actor, los telones y el libreto. Es el teatro, el arte. Los tres factores que constituyen la vida le sirven al hombre como ma-

La Exposición Escolar

La exposición de los niños de las escuelas primarias tiene resonancia espiritual inmensa. Los pequeños artistas en materiales dispares, a veces burdos, han logrado con tan pobres medios cuajar la vida: rostros bien contruados, o deformados, decoración en madera, paisajes, pasteles, acuarelas todas estas manifestaciones han golpeado nuestra sensibilidad con fuerza para preguntarnos qué hemos hecho por ellos.

Exposición matinal llamaría yo a esta de los niños; exposición de flores puras, de flores vivas coloreadas de alma. La vida murmurando en la sensibilidad incipiente, la luz saliendo de las tinieblas en expresiones simples y complejas, tiernas y humanas, la vida vista con ojos nuevos, todo envuelto en una riqueza interior en plena ascensión. Pinturas maravillosas, libres, destinadas a darnos las imágenes de las cosas, sin el tamiz depurativo de la autocritica, que marchita las formas sugeridas por el subconsciente: formas buenas como el pan, sin el peso muerto de prejuicios académicos: es el alma de los niños que miran la vida de un modo transparente y es también el alma precoz de los niños japoneses que han dado a sus retratos alcance, profundidad, desdoblamiento, levantando el tono fuera de los límites aurales de la infancia.

Esta exposición de los niños está escrita en un lenguaje que hay que saber comprender; cuando uno adivina, se sienten mover los dibujos mal contruados; hay entre los dibujos uno, el de una muchacha, en esquema, pero palpitante; ya con luz de espíritu que alumbrá las más altas cimas del recuerdo y de la sensibilidad y las acuarelas logradas con el color líquido en transparencia, aguas claras en las q' caen colores q' no las enturbian, tan claras q' nos parece ver el lecho del fondo. Paisajes al pastel de árboles rígidos de los q' están excluidos el movimiento sordo de las estaciones fecundas, pero, en los que la vida campestre tiene un misterioso sentido interior en sus colores de sombra. Árboles que se inclinan de un solo movimiento a la brisa; son árboles que nos dan la sensación del viento que pasa en las tardes tristes de otoños tropicales; son árboles de hojas tupidas que dejan pasar la luz tamizada.

Artistas incipientes, los niños nos han dado los frutos de sus almas, frutos animados de la vida de sus seres, sanos e hinchados de jugos como un producto de la tierra y del cielo.

CARMEN SACO

—En el caso de Shakespeare estos tres factores parecen ser iguales en su intensidad y variedad prodigiosa, la expresión de la vida.

—¡¡ "145 station"!! — gritó el conductor del "subway".

Allí mismo, desesperado, con la precipitación de un loco, me despedí de Frederick, quien, resuelto a seguirme, pero infructuosamente, se debatía entre el tumulto exclamado: ¡Espérame, espérame... en Shakespeare, X es superior a Y!

HECTOR VELARDE BERGMAN

5 universidad.



INDIA HUANCA - xilografía

Julia Codesido.

terial para expresar esa vida misma. De allí que la obra de teatro no dependa únicamente del artista que la ha concebido, sino del artista que la interpreta, del actor. Uno de los factores siendo la materia viviente no hay posibilidad de determinarla y definirla como lo exige la voluntad creadora. Ahora veamos cómo se clasifica el teatro. Tenemos el hombre, el mundo y la inteligencia, que podemos llamar X, Y y Z. Estos tres factores, naturalmente variables, constituyen la vida como ya lo hemos dicho. Podemos, por consiguiente, determinar esta ecuación:

$X + Y + Z = V$, vida.

Reemplacemos los tres factores variables por sus equivalentes en el teatro, el actor y los telones ("mise en scene") y el libreto (expresión de la palabra en general) y llamémoslos X', Y', Z'. Tendremos en este caso:

$X' + Y' + Z' = V$.

—Ahora bien, si uno de estos factores disminuye, los otros aumentan para que la suma sea siempre constante. Si la suma no llega a ser igual a V, la obra de teatro es mala. Si uno de los factores se anula, como en el caso del cinematógrafo en que Z' igual cero, la palabra, que desaparece, será reemplazada por la acción y la "mise en scene" para que la suma se verifique. De allí la cantidad de gestos y la variedad de cuadros en el teatro del silencio. En el teatro griego, el telón, la "mise en scene", desaparecía, Z' igual a cero, entonces era la

expresión de la palabra la que compensaba la ecuación y que iba hasta el comentario hecho por los coros.

Tomando este principio, la clasificación del teatro puede ser hecha según el factor predominante en la ecuación citada.

Denominemos por acción, telón y expresión los tres factores X', Y' y Z'.

El teatro será de acción si X' es superior a la suma de Y' más Z'.

De telón si Y' es superior a la suma de X' más Z'.

De expresión si Z' es superior a la suma de X' más Y'.

El gráfico siguiente hará más clara esta clasificación:

Teatro de acción:

X' superior Y' más Z'
Grand Guignol.
Drama policial.
Etc.

Teatro de telón:

Y' superior X' más Z'
Comedia de magia.
Teatro simbólico.
Etc.

Teatro de expresión:

Z' superior X' más Y'
Teatro de tesis.
Ibsen, Brieux.
Etc.

ELIMINACION IMAGINARIA DE LA HORIZONTAL

Estudiando el valor de la horizontal y de la vertical, y la importancia que ellas tienen como parte integrante de la formación de seres y cosas, hemos llegado a aceptar que la línea horizontal sería la que menos falta pudiera hacer y vamos a intentar su eliminación, imaginariamente, no sólo en la materia, sino como parte de la teoría de los planos en las superficies y en el espacio.

De la vertical sería imposible prescindir. La vertical existió siempre. En ella parece que estuviera simbolizado el bien, lo perfecto, el equilibrio absoluto, la razón, desde antes, mucho antes, que Newton descubriera la verticalidad o gravedad de los cuerpos en el espacio.

La horizontal, sugerencia voluptuosa de ciertas ideas y cosas, podría estar reemplazada por líneas y planos inclinados que formarían en su encuentro con las verticales, ángulos agudos y obtusos y por líneas curvas que ablandarían la consistencia material de las formas.

Contemplemos el asunto relacionado con la materia viva.

Examinando la importancia de la horizontal en la belleza humana, tendríamos que convenir en que el establecimiento del equilibrio de formas y partes de su todo no podría relacionarse o compensarse, si la eximiéramos de las razones que hay para exigir la horizontalidad en la disposición de sus miembros y facciones.

Al descomponer el cuerpo humano en una disposición tal de sus partes que dos de sus miembros no guardarán una correspondencia de horizontalidad, los ojos, las mejillas, los hombros, tamaño de brazos y piernas no podrían estar al mismo nivel; cosa absurda e inaceptable en su justa apreciación estética. La horizontal, no podría, pues, estar separada del cuerpo humano.

Y, entonces, ¿dónde podría faltar la horizontal? En todo lo que fuera hecho por el hombre que la reemplazaría por curvas, ángulos y planos inclinados dando a las formas un aspecto de inquietante inestabilidad.

Ningún plano que correspondiera a la posición vertical podría ser un paralelogramo rectangular, sino un trapecio o un paralelogramo irregular de ángulos agudos y obtusos en birregular correspondencia, aunque éstos fueran de graduaciones diversas en su correspondiente oposición.

Y el plano, así construido, no podría tener tampoco una inclinación regular de norte a sur, sino también de este a oeste.

Seguramente se abusaría de las formas circulares, pues toda tendencia a la horizontalidad estaría librada, simplemente, con la leve inclinación de los planos circulares.

Los pisos inclinados de un edificio no harían correr o resbalar lo que sobre ellos se colocara, como en un navío mal estibado, pues todo tendría una forma y reposaría dentro de la gravedad que exigirían las normas de los planos de reposo oblicuos.

Los techos se harían inclinados como se hacen en las construcciones aparentes a climas distintos al nuestro.

Los cuadros que aparecieran en los muros tendrían que ser y estar entre molduras que formarían paralelogramos asimétricos; ninguno de sus lados o términos tendría, desde luego, posición horizontal.

Como nada reposaría en planos horizontales, las bases de todas las casas estarían hechas en declive que armonizaría con el todo inclinado.

Un vaso, por ejemplo, tendría sus bordes y su base paralelamente oblicuos.

¿Y cómo se lograría la posición del reposo ab-

De manera sencilla: en una cavidad curva e inclinada.

El cuarto donde estuviera ese lecho, reposaría sobre el piso inclinado, a que antes nos hemos referido, y los muebles que hubiera en la habitación tendrían las bases inclinadas bajo un techo, como hemos dicho, también inclinado.

Y todo sería posible, siempre que fuera aceptado el paralelismo que es la posición única y obligada en que pueden reposar o relacionarse los objetos y seres, siempre que para nada reposaran en planos horizontales.

La vertical, eje matriz de las formas normales de todas las cosas, no podría, de ningún modo, eliminarse.

La vertical es la verdad gravitativa que mantiene a los seres y a las cosas erguidos a la vida.

Vertical es también el apoyo del espíritu sobre todo valor moral por obtener. Y, vertical es la esencia, por mínima que sea, de aquello en que apoyamos la razón de nuestra existencia.

Aquello en el campo anímico; ahora en el campo constructivo de lo material, la vertical es imprescindible, pues a base de ella, existe y reposa la materia formada por todo lo que es.

ANTONINO ESPINOSA SALDAÑA

universidad, paisaje e historia

En la Universidad concluye ya la floración de la epidermis 1930. Epidermis por ventura y no raigambre, porque ese es el sino de la juventud. Lo arraigado carece de prestancia beligerante, de eficacia, en tanto epidermis significa actitud, sensibilidad, sentido de adaptación. La epidermis 1930 corresponde al clima 1930. Es interesante constatar un nuevo plano integral, cuajado de distancia, ubicado con armonía de conjunto en el paisaje de la Universidad. 1930 es una distancia y una altura — en lejanía un color — distintos de los otros planos universitarios.

Sin atrevimiento calificador cabe apuntar el clima, el color de mestizaje. La Universidad se ha tornado *chola*, reflejo de mar en la ceja andina, corbata sobre poncho. Ese mestizaje de todos los tiempos de San Marcos, que solo incidentalmente había logrado antes realizaciones individuales — en paisaje ageno — de su ansia de trascender, ha hallado por fin su emoción y su actitud. Por eso el color 1930 tendrá de matices la etapa permanente — raigambre — de la Universidad.

El mestizo es la superación del criollo. Este, blanco o pardo, costeño o serrano, fué caudillo o feudatario. El criollo entronizó en la cultura manidas fórmulas únicas de cómoda captación y de inverosímil permanencia, esterilizando su rebeldía y convirtiéndola en airada demencia inútil. Acaparó, no con propósito de efectiva dirección, sino como tipo de vulgar absorbentismo, la administración de conocer, lo grande, en veces, permanecer en tal condición por solo el mérito de su unicidad. Síntesis: brillantez aparente y pereza o impotencia espiritual. El mestizo no aporta novedad étnica, pero sí anhelada posibilidad vital.

JORGE FERNANDEZ STOLL

fuga del ángulo recto

Por esto suponemos que la vida material no se alteraría sustancialmente si prescindieramos de la horizontal, haciendo resaltar la importancia de la vertical.

¿Qué ventaja tendría todo aquello?

Ninguna verdaderamente práctica.

Sólo se me antoja una, que sería inapreciable.

Tendríamos la conciencia ambiente de nuestra inestabilidad, en este mundo. Tendríamos la certeza, materialmente expuesta, de que todo tiende a avanzar, que a nada le es dable detenerse. Y la estabilidad equilibrada, lograda en máximo extremo por la morbosa horizontalidad sensualista, no tendría para nosotros ninguna importancia.

Surgiría en lo más íntimo de nuestra conciencia un menor apego a la vida y no podría olvidarse que la vida es un momento transitorio... un pase obligado a otra vida cuya estabilidad es toda la razón de su existencia.

Tendría, también, el gran valor poético de lo que no dura, valor que hoy tiene, pero a cuya realidad no se resigna la voluntad del hombre, ni en el momento en que la muerte lucha por conducirlo hacia el espacio misterioso.

El sentido económico-social del mestizaje desplaza con suficiencia, sin dejar claros, el sentido histórico, literario o filosófico de la academia vieja. Al concepto de casta — giro ínfimo — ha sustituido el de clase, función integral. 1930 ha condensado así un clima que posibilita la reintegración de la actividad universitaria y la renovación de epidermis caducas.

En esta crisis de renovación y de integración la Universidad ha filmado toda la realidad vernácula. La ontogenia de la universidad nueva ha reproducido con celeridad cineástica la filogenia — muestrario de taras, anecdótico sorprendente y vergonzoso — del Perú. Al mismo tiempo ha ofrecido un plano de ensayo donde terapéuticas mestizas han sido, por vez primera, eficaces.

(Pero si bien 1930 como actitud representa epidermis, la Reforma significa afianzamiento modular. La revolución se ha polarizado entre el aspecto positivo y el negativo de la justicia. Ha rechazado lo inútil y lo dañino y ha recuperado o traído lo necesario. Y esta justicia viene desde hondura sin tradición y sin historia, mas con insospechada vitalidad de realización. Al colocarse en este plano de nueva concepción de la función vital, la revolución universitaria ha hecho historia, con técnica propia, mestiza, sin compromiso con un pasado que no le pertenece.

La Reforma—realidad auténtica con mayúscula por derecho propio—se vierte así por los plúmbeos cauces retorcidos, enderezándolos de esfuerzo, y resulta como posibilidad, un clima genuino; como actitud, epidermis sin resistencia a constante renovación y como color en el paisaje a distancia, historia en marcha.

FRAGMENTOS

Del capítulo "La Escultura en México en el México Antiguo", en un libro de Francisco Ortiz Monasterio, próximo a publicarse.



Tomemos como ejemplo los trabajos en madera procedentes de la época prehispánica y nos daremos cuenta de que su estudio, muy a pesar de su capital importancia e innegable belleza, es casi nulo hasta ahora. Bien es cierto que la poca atención que a tales manifestaciones artísticas se ha dado no es sólo culpa nuestra, pues tampoco es grande la que a ellas dedicaron los cronistas de la Conquista y sus inmediatos sucesores, quienes, de haberlo hecho, hubieran facilitado mucho los actuales trabajos de investigación.

Las principales razones de que a materia de tal importancia tan poca atención se haya dispensado son, quizás, el hecho de que la casi totalidad de los objetos de madera de la época precortesiana ha desaparecido, a causa de su frágil contextura y el que los pocos aun existentes se encuentran repartidos en diversos museos de Europa y América, no logrando reunirse en alguno de ellos el número suficiente de piezas para poder llevar a cabo un estudio más o menos completo.

Por otra parte, casi toda nuestra atención se ha ido hacia el florecimiento escultórico durante la dominación española, pues de la Colonia si tenemos suficientes trabajos en madera que demuestran la capacidad y sentimiento artísticos de los artesanos indígenas. Forzosamente tenemos

que aceptar que tal capacidad y sentimiento fueron herencia de sus padres, no siendo concebible que, en tan corto tiempo, la dirección y enseñanza españolas les hubieran llevado a tal perfección, si ellos no hubieran traído consigo, como legado de su raza, un profundo concepto de este arte y una marcada inclinación a él.

Tal era el peso de las tradiciones artísticas cuando Cortés y los suyos llegaron a México, que en todas las artes podemos mirar, durante los tres siglos de la Colonia, al artesano indígena influenciando grandemente los estilos importados de Europa y así observamos que el churrigueresco nuestro se diferencia del original, adquiriendo en detalle, ya que no en los lineamientos generales, características propias muy marcadas, que lo embellecen aún más, llegando a ser un estilo que puede considerarse como tipo.

Ahora bien, desde cierto punto de vista es natural que a nosotros, quienes estamos estéticamente educados según normas, cánones, gustos, escuelas y estilos europeos, la labor artística indígena durante la Colonia nos seduzca más que la realizada durante los tiempos prehispánicos, pues la primera está mucho más cerca de nuestro tipo estético. Amén de que vemos con ojos europeos, desconocemos casi por completo el ambiente indígena puro, requisito indispensable para suscitar plenamente la emoción ante las obras de arte aborígenes.

Ante todo y como medida indispensable, tenemos que abdicar de muchos prejuicios

que nos abruman y después penetrar, por medio del estudio y la observación, en esos laberintos encantados de la vida indígena, sin que esto signifique inútiles y absurdas exageraciones.

Cuando miramos un ATLATL (1) exquisitamente labrado, no sólo con motivos decorativos sino con símbolos reveladores, no podemos menos que imaginar a un temerario y soñador guerrero lanzando su dardo con precisión matemática y al pasar nuestra vista sobre los ahora para siempre mudos TEPONAZTLIS (2) y HUEHUETLS (3) parecemos oírlos acompañando las danzas rituales frente al gran TEOCALLI (4) levantado para honra del todopoderoso y cruel HUITZILOPOCHTLI (5), destacando la ceremonia, feria de color y movimiento, sobre el magnífico fondo azul y blanco del Popocatepetl y el Ixtlacihuatl; o nos parece percibir el monótono y seco sonido de los huehuetls animando a quienes buscaban matar o morir en esas feroces pero inevitables luchas.

Los escasos ídolos y máscaras que aun existen nos hablan de las inquietudes de esa supersticiosa raza y de sus originales y trágicos conceptos de la vida y, por último, cuando miramos el pulido disco enmascarado en dorado círculo esculpido (6), evocamos a éste rodeando la incitante y virginal imagen de una joven azteca de palpitantes y bronceas carnes, al arreglar su tocado frente a la negra y brillante superficie de obsidiana.

FRANCISCO ORTIZ MONASTERIO

poema sin paraguas

Aserrín, todo aserrín,
sesos, frente, entrañas, corazón,
todo de aserrín.

Desmenuzar las horas y sus migajas
esparcidas por el plato sin asperezas
del mantel que cubre los galgos y la mesa.

Los cepillos muestran sus deseos
de limpieza y suavidad de cuerpo.

Pero no llegan los que deben traer
las servilletas, el rosario, la amada
y la cortesía de la manzana.

¿Por qué su demora,
cuando yo alzo mi alma
a las esferas impalpables,
a la brisa de la luna,
al desfile de duendes,
interminable,
en camisas largas,
con mi cuerpo muerto?

el marinero ausente

Anoche el puerto se robó un marinero.

Un marinero harto de su barca gris,
de su gorra de espumas,
de su blusa de mar.

Para su mal de días oxidados
se emborrachó de olvidos.

En la casa del sexo
jugó a la baraja de una vida sin porqué:

Y tejió, con su sangre
la última novedad

La barca partió a la aurora,
sus palos florecidos de nubes rosas.

El Profesor Navarro Monzó y "La Crítica"

Debemos una palabra especial al curso de conferencias que el señor Julio Navarro Monzó, crítico de arte de "La Nación" de Buenos Aires y conferenciante de la YMCA, sustentó en la General de San Carlos.

Cierto sector de crítica periodística ha aprovechado el hecho de que Navarro Monzó perteneciera a determinado credo, para flanquear a San Marcos con ataques insidiosos y desprovistos de fundamento. Nos limitamos a remitir al lector desapasionado comprensivo y honesto, a nuestra nómina de conferenciantes, en la que figuran personajes del más variado—y hasta opuesto—matiz intelectual. Los temas han sido y son igualmente variados. Los criterios divergentes. Lo único que exigimos en el DEC es honradez en la exposición, firmeza en el criterio, autenticidad en la observación, hondura en el estudio. Y ya es bastante. De ahí que nos sintamos satisfechos de haber contribuido, con las conferencias de Navarro Monzó igual que con otras de índole semejante, a despertar la inquietud por los temas religiosos, tan descuidados en nuestro país, a extremo tal que como se ha constatado en nuestro número anterior, la lectura de libros de tal orientación sólo alcanza al 0,015 por ciento en la Biblioteca Nacional de Lima.

emilio westphalen

a. d. v e g a

DE "MITOLOGIA"

Va a caer por el agujero de las paredes en riza paraca y humedad. Van a caer los ciempios más antiguos. Cree en su forma, en su acento y está en la costa de su delirio agitando banderas. En grito y en potencia. Le separa el cielo la línea de aire que no puede ver.

Un día no se ve ni se palpa porque no tiene ojos ni manos. Un día sus manos se le fueron volando y los ojos saltaron tras de ellas. Un día no existe. Si existe. Sus cabellos le atan al mundo. ¡De qué piedras oscuras asoman de pronto sus ojos! ¡de qué piedras frías! Existe. No existe. Existe. No existe. No ha existido nunca. Nada sabés. Cuando un ángel asesina a los niños dormidos y el grito de la madre se aprieta a los brazos. El no tuvo nunca carne ni ojos. ¡Incendiar la casa! ¡Huír, huír! La madre va a correr de espanto por el bosque y va a querer ser árbol. Entonces es el mundo que grita por su boca de gigante, y el ratón, y la sierpe y la hermana sencilla como un ramo de nardos.

Arde su cielo. Arde su aire en una plenitud de himno, flexible, animadísimo. Lo que él llama su autenticismo. Asciende a la cima más alta de su pensamiento y todos los siglos no son sino afluentes que van a él, a su psiquis, a su inteligencia. En su pecho velludo se refugia la noche y en sus brazos y piernas tatuados todos los crepúsculos.

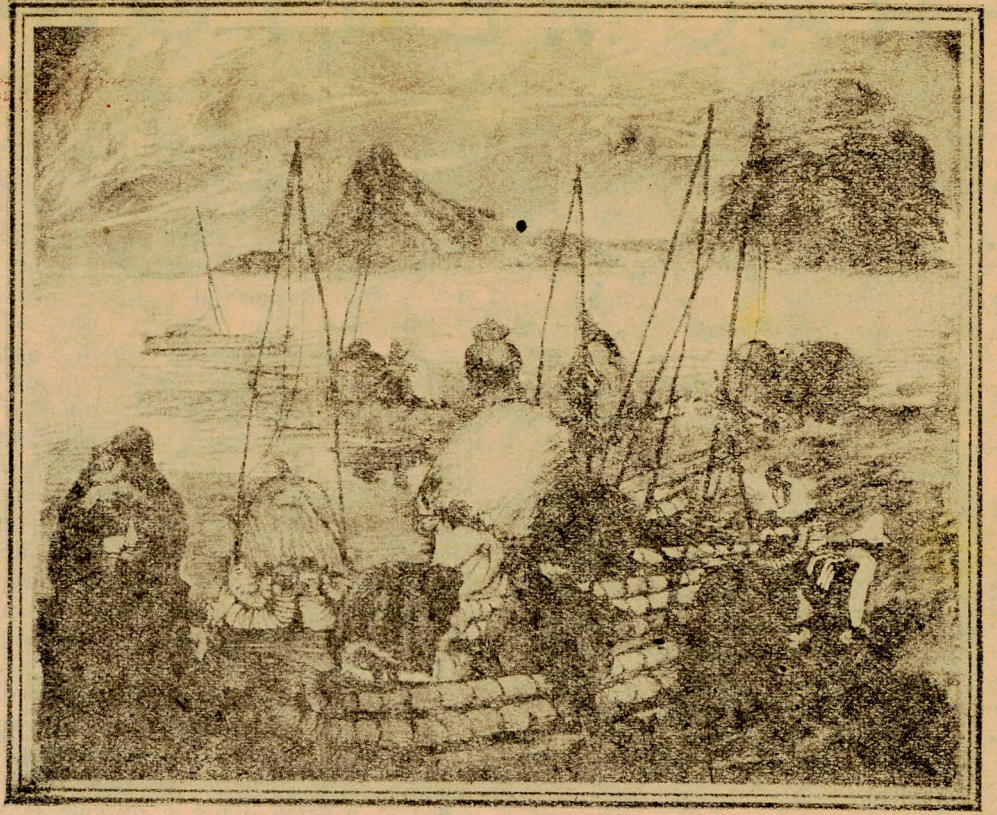
Ahora está frente al silencio, frente a la soledad, frente a sí mismo. Quiere morir. Nó. Quiere nacer otra vez. Tampoco. No limitar ninguna zona. Evadirse a los ojos de Dios, NO SER. Y su cabeza, su cuerpo todo es un pulpo de enormes tentáculos aferrados al mundo, a la vida, mundo y vida que le dan angustia para que trague.

ENRIQUE PEÑA

El D. E. C. y los diarios

Las actividades del Instituto de Extensión Cultural de la Universidad Mayor de San Marcos tienen un servicio especial para enterar al público de su desarrollo o de las alteraciones que pudieran sufrir. Pero la pobreza en que se debate la Universidad hace imposible una mayor propaganda para tener informados a cuantos se interesen por la auténtica obra de cultura que estamos realizando. De allí que para llenar estos vacíos necesitemos de la información periodística que se nos ha cerrado con sólo una excepción honrosa, por lo que tiene de comprensión y desinterés.

Diarios que dedican páginas enteras a enterarnos de cuestiones sin importancia referentes a nuestro batiburrillo político o nos hacen saber, en tono muy serio, de la fecundidad de una puerca en una lejana provincia, silencian nuestras actividades, silencio que no lamentamos en función nuestra, sino en función del público que tiene el derecho de exigir que no se le tenga ausente de ninguna información de verdadero interés. Igual cosa pasa con los críticos de arte,—también con algunas distinguidas excepciones,—que no han sabido cumplir ni siquiera con un elemento: deber periodístico: informar, y se han dado el lujo de ignorar las Exposiciones de José Sabogal, de Julia Codesido; los Conciertos de Mercedes Padrosa, Ruiz Díaz, Sánchez Málaga, Cabral, Laghi y otros.



PAISAJE COLLA[®] - oleo

Jorge Vinatea Reynoso

Notas: Europa

Dos semanas mudas. En Europa parece que no pasa nada. Hay una conjura de calma aparente y de silencio. Pero, en el paupérrimo noticiario un tono sordo, opaco: explosiones comunistas, cuartelazos fascistas, marchas de hambrientos, sin significado inmediato, sin importancia excesiva, pero que imponen un máximo esfuerzo de expectación al observador.

Una sola anécdota en la información cablegráfica: Chaplin ha ido a ver los toros de la España tan temida. A un repórter le ha dicho que filmará una corrida, y a otro le ha negado tal cosa. El bastón de Chaplin tiene, sin embargo, tanto sentido estético como la muleta de un Polmonte.

El doctor Pfeiffer, cuatro generales y doce aristócratas se sublevaron contra el gobierno social-cristiano de Austria, intentando establecer el fascio. El movimiento ha fracasado con huídas espectaculares, frases célebres y pocas balas. Pero, el dilema se aclara cada vez más rotundamente.

El fascio ha perdido otra batalla. Mussolini no ha podido dominar la astuta y segura diplomacia vaticana. Los niños fascistas, desde el último y definitivo acuerdo entre el Estado y la Iglesia italianos serán tan católicos como fascistas. La camisa negra tiene, pues, un nuevo significado.

El partido laborista inglés, que fué llevado al poder por Macdonald y Snowden—el ferrocarril que se parece a Voltaire—se va tornando partido revolucionario al desconocer a sus líderes y organizar la oposición al Gobierno que le ha sido arrebatado por la coalición conservadora-liberal. El gravísimo problema económico de Gran Bretaña, pavoroso después del desastre de la es. terlina, no parece solucionarse con la promesa un tanto mesiánica de los ministro coaligados de que la vieja Albión triunfará de todas maneras, pues a los desocupados cuyo subsidio ha sido suspendido, no será posible convencerles de que la nación está representada por el vacilante Ban-

co de Inglaterra. Es casi seguro que el proletariado crea más bien que Inglaterra es hoy un Estado de trabajadores y no de accionistas.

Ghandi, sus cabras y sus admiradoras de pies desnudos, han llegado a Londres para asistir a la Conferencia de Mesa Redonda, reunida para modificar el status hindú. En la primera sesión se ha contentado con guardar silencio. En las próximas hará fracasar la conferencia o demostrará cuán poco sentido tiene la expresión "los dominios británicos". Y si la India obtiene su demanda mínima—autonomía económica—en el futuro el nombre británico sólo convendría a algunas cosas y personas genuinas de Inglaterra.

Marcelino Domingo está construyendo España sobre la base de 5,000 escuelas nuevas, tantas como la monarquía pudo crear en 25 años, mientras Azaña prosigue implacable la destrucción del viejo ejército y Soriano obtiene que la nación precise a don Alfonso de Borbón a responder por todos los delitos cometidos contra aquella. En tanto, los sindicalistas manifiestan su anhelo neoespañolista con huelgas cada veinticuatro horas, y los comunistas contemplan atentamente este formidable esfuerzo de las viejas tácticas socialistas. Todo diagnóstico de la situación española es, por ahora, imposible, por más que pueda adelantarse el fracaso definitivo del gobierno en la solución de la cuestión social y el ovido de los planes de nacionalización y distribución del latifundio.

Ha fracasado el intento de los centristas de habla alemana para confundir en uno los estados austriaco y alemán. La táctica del zollverein alarmó en demasía al partido de derecha cerrada que gobierna Francia, y Briand, cuyo plan de unión paneuropea comenzaba a realizarse en beneficio de Alemania, llevó el litigio a la Corte de Justicia de La Haya. Por un solo voto, Francia ha logrado impedir la unión aduanera germánica y, como de costumbre, Alemania ha silenciado su protesta y ha comenzado otra vez.

DEC información quincenal

mirando a la luna

Las actividades del Departamento de Extensión Cultural, en el segundo semestre se han iniciado el miércoles 19 de agosto y se continúan con el mismo éxito, a pesar de que las vacaciones alejaron al público de nuestras diarias actuaciones. En esta segunda etapa, además de las dificultades consiguientes a la vastedad de nuestros propósitos, hemos tenido que luchar contra una serie de inconvenientes debidos en parte, a nuestro ya candente clima político y principalmente a que San Marcos ha iniciado su Reforma Académica. Salvando la crisis económica cuya gravedad es inútil remarcar, está en marcha la obra que se impulsó revolucionariamente. Normalizada en forma definitiva la vida institucional de la U. M. S. M., esperamos cumplir más rápida e intensivamente nuestro programa de trabajo, que supone una labor de largo tiempo. Para esta realización contamos con la amplia y comprensiva colaboración de intelectuales y artistas y el aplauso de quienes miran con ojos limpios de prejuicios y saben juzgar con serenidad y desinterés.

El siguiente es el cuadro de las actuaciones realizadas por el DEC., iniciando el segundo semestre:

conferencias

AGOSTO

- 19.—J. Navarro Monzó: Los místicos de la Reforma.
- 20.—Sr. E. Flórez: La evolución política en Chile.
Sr. Francisco J. Barros: Palabras.
- 21.—Sr. J. Navarro Monzó: Jacobo Boheme.
- 24.—Sr. J. Navarro Monzó: Benito Espinoza.
- 26.—Sr. J. Navarro Monzó: Kant.
- 28.—Sr. J. Navarro Monzó: Pascal y Rousseau.
- 29.—Sr. José Díez Conseco: Como son ellos.—Matices de la vida de algunos escritores peruanos.
- 31.—Sr. J. Navarro Monzó: El romanticismo alemán.

SETIEMBRE

- 10.—Sr. A. Espinosa Saldaña: Valor estético del arte decorativo pre-colombino.
- 2.—Sr. J. Navarro Monzó: Fichte, Schelling y Hegel.
- 4.—J. Navarro Monzó: Schopenhauer y Nietzsche.
- 5.—Dr. C. A. Velásquez: El Arte Nuevo y el Psico análisis.
- 7.—Sr. J. Navarro Monzó: La izquierda hegeliana y la reacción kantiana.
- 8.—Dr. Jorge Basadre: Perú, problema y posibilidad.
- 9.—Sr. J. Navarro Monzó: La teología de Wiese y la Metafísica de Lotze.
- 10.—Sr. Carlos Raygada: La evolución de la caricatura.
- 12.—Sr. F. Ortiz Monasterio: La casa del estudiante indígena en Méjico.
- 14.—Sr. J. Navarro Monzó: El pragmatismo.

conciertos

- Agosto 23.—Virgilio Laghi acompañado al piano por María Jesús Felices. Obras de diversos autores extranjeros y peruanos.
- Agosto 30.—Carlos Sánchez Málaga: Obras de autores extranjeros y peruanos.
- Setiembre 13.—Mercedes Padrosa y Héctor Cabral: Autores europeos clásicos y modernos.

exposiciones

- Setiembre 15.—Julia Codesido (Pintura).

No puede causar extrañeza que los intereses egoistas que el amplio y generoso movimiento de reforma universitaria ha excitado o anulado pugnen por obstaculizar la obra en marcha y pretendan oponerse a su realización. El intento es demasiado humano, para que necesite ser explicado. Pero el procedimiento que utilizan, esforzándose en deformar una realidad perfectamente caricada en la conciencia pública, causaría hilaridad, sino produjese consternación por su insignificancia, y por la absoluta incompreensión de los detractores, que en vez de mirar a San Marcos, parecen hablar mirando a la luna.

El sentido de la reforma, que está alcanzado ya en lo que ella tiene de esencial, ha implicado la modelación de una nueva Universidad; la creación de un nuevo espíritu, acorde con las necesidades de la época en que vivimos, que transforme una vieja fábrica de profesionalismo, que servía de reducto a un fátuo caciquismo intelectual, en un amplio hogar de cultura, capaz de aprehender las palpaciones de la vida actual y de infundir la capacidad y la fé que requiere la solución de sus problemas. Esta es la obra y el triunfo de una década de lucha, con que las nuevas generaciones estudiantiles han impreso su huella perdurable de esfuerzo, de idealismo y de sacrificio. A ellas deben San Marcos y el país la realidad de esta auténtica transformación.

La obra sigue su marcha serena y firme, porque ha logrado concitar la actividad convergente de los Maestros, cuyo mejor elogio puede sintetizarse en afirmar que

la evolución de la sonata y del concierto

En el curso de los meses próximos, octubre, noviembre y diciembre, el prof. Virgilio Laghi, inteligente y entusiasta colaborador nuestro, ofrecerá una serie de conciertos en los que al interés de escucharle, se ha de unir la calidad misma de los programas que obedecen a un plan que pedíamos llamar didáctico-artístico. Se propone Laghi hacer una exposición interpretativa de la evolución de la sonata y el concierto desde el 1600 hasta nuestros días. Para esto distingue cinco periodos: antiguo, clásico, romántico, moderno y actual; en el curso de esta exposición podremos escuchar, siguiendo su interesante evolución, obras de Vivaldi, Bach, Handel, Mozart, Beethoven, Viotti, Mendelssohn, Schubert, Schuman, Brahms, Bloch, Franck, Debussy, Aekron, Bela Bartoch, Nin, Falla.

Virgilio Laghi, que une a su fino espíritu artístico, un gran temperamento y depurada técnica, estudia con entusiasmo y cuidado la mejor realización de su plan. Oportunamente haremos conocer los programas y los nombres de quienes, con la palabra o en la orquesta coadyuvan a su simpático empeño.

han comprendido su misión y que van demostrando poseer la capacidad y el fervor que ella demanda para ser cumplida.

La primera etapa de esta renovación ha sido totalmente vencida por el fervor estudiantil y se muestra a todas las miradas en el impulso y en la vitalidad, antes desconocidas en San Marcos, que han encendido de entusiasmo y de esperanza, sus viejos claustros ateridos en la ineptitud y en la inacción.

La segunda etapa, que implica, entre otras, la realización de las reformas pedagógicas, depende de la acción solidaria de profesores y estudiantes. Y precisa decirlo hoy, que el concurso de los Maestros es tan completo, dentro de las posibilidades de nuestro ambiente económico y cultural, que permite asegurar el cumplimiento de las mas optimistas expectativas.

La una, que traduce el sentido espiritual de la reforma, fué lograda con ímpetu, con un esfuerzo beligerante, que trascendió los claustros y que ha conseguido perfilarse claramente en la conciencia pública. La segunda, que constituye la etapa pedagógica, se lleva a cabo en un ambiente ya tranquilizado, de cooperación esperanzada y consciente y, por lo mismo y a la vez, entusiasta y sereno. Ella es un hecho que no busca reclame ni requiere comentarios; pero que es fácil constatar a todo el que no tenga sobre las pupilas la catarata de una bastarda ambición fracasada o de una habitual ineptitud para comprender.

Esta obra ha concluido con el parasitismo universitario. Ha eliminado las infatuadas nulidades, que hicieron de la Cátedra un pedestal de vanidad y egoísmo. Ha saneado el Claustro de ese viejo mal criollo que se llama "el acomodo". Ha cortado definitivamente el camino a los ineptos presuntuosos y a las ambiciones sin honestidad y sin auténtica solvencia intelectual.

Por eso resulta explicable la colusión de tales elementos para intentar el desprestigio de la Universidad. Pero su afán es inútil. San Marcos no necesita defenderse, porque la obra que ha realizado ya, en los cortos meses de su vida renovada, es su mejor escudo.

El Departamento de Extensión Cultural se vé en la necesidad de decir estas palabras, no de defensa, sino de esclarecimiento y de constatación, porque los detractores de la Universidad comprueban estar tan lejos de conocerla y comprenderla, que confunden lastimosamente el amplio panorama de San Marcos y la gran tarea creadora que cumple, con la labor que compete y realiza este departamento, que es solamente uno de los numerosos institutos considerados en su nueva organización; instituto cuyas actividades están subordinadas a un programa que ha sido difundido con toda amplitud y que viene realizándose gradualmente, con éxito que se traduce en la simpatía creciente y en el aplauso sin reservas del público.

ESQUEMA DEL CUENTO RUSO

Al lado de la novela, el teatro, el cine de renovación, el cuento asume en la Rusia actual su propia expresión configuradora. Se insiste poco, lamentablemente, en su precisa significación. Confabula a ello el error de considerarlo desprovisto de fisonomía estética y de un débil cariz revolucionario. En ambos casos, el prejuicio campea por sobre la neta constatación. Eludir su actualización implica el absurdo de aceptar para sí una visión incompleta, mutilada casi, de esa enorme realidad que es Rusia. Sustraer a nuestra impresión, que debe ser total, la breve, sincera palpación de su masa.

Hay algo que por su peculiaridad escapa a la garra del novelista más avezado. Es, precisamente, ese estertor corto aunque intenso de la aldea y de la estepa. Ese rápido, fugaz, acontecimiento del taller y de la fábrica. Esas tragedias plenamente tejidas y destejidas de un amañecer a un ocaso, cuya notable perspectiva emocional o pasional sólo es necesario espumar con agudo sentido del instante. Casos evidentes, en los que el cuento reafirma una vigencia vigorosa y útil.

Por contraste, el cuento occidental de hoy carece de sustancialidad. Su lugar adecuado, los magazines imperialistas o las doradas antologías burguesas. Contra ello, justamente, insurge el cuentista ruso. Insiste reciamente en esta difícil modalidad literaria y logra peñar al cuento de interés social, de noble y humana rebeldía, de auténtico espíritu de porvenir.

No olvidemos que el cuento, aún para Chaucer y Boccaccio, significó la manera artística de zaherir vicios y costumbres adocenadas y proponer una sociedad mejor. En Rusia, representó esto y mucho más. Su abolengo se confunde con los más altos propósitos. Su accesibilidad—perfil popular connatural al género—movió a los grandes precursores a limitar, sin constreñir, la fuerza de su inspiración, cultivando briosamente el cuento con hondura y con belleza, ahito de crítica implacable, de efectiva beligerancia.

Aproximemos discretamente nuestra sensibilidad a esta propia manera de encarar el Cosmos. El cuento ruso jamás carece del dolor universal, de poderosa simpatía humana. Concita la emoción completa. Se le debe enfrentar con valentía, aunque con cierto dejo de amargor. Sus esencias trasponen la quieta delectación, el suave y dulce sentir estéticamente. Como la novela eslava, unánime al mero placer de gustar de la belleza, hondas y trágicas sacudidas anímicas. La sensación se logra en el hito de la febrilidad, en el preciso adentramiento frenético. Configura nuevas y extrañas expresiones de vida. Vida dura, críspola, atormentada.

Dije propia manera de encarar el Cosmos. Convendría fijar la validez del aserto. El cuento ruso, en primer término, rezuma la plenitud del paisaje. Paisaje abierto, de estupor. El paisaje ruso—vale decir lo esplendente de la Naturaleza arrinconada—se arma y se deshace a cada genuina solicitud artística. Su fuerte plasticidad permite esa lujuria de imágenes, esa perspicuidad del detalle, sin perder en nada la percepción primigenia, verista, de cálida justeza. Vibra a cada talla, a cada degustación sincera. La manera alquitarada obvia en su aprehensión. Es necesario sólo verlo con esos ojos de adentro que, desgraciadamente, no todos poseemos. En él, todo lo noble y salvaje imaginables. Modelarlo, verterlo íntegramente en las páginas apretadas de un relato, es recoger en sí la vida misma, que le adhiere como un pólipo. Escenario bruñido, cabal, que a una viril instancia—plenamente instintiva, soberbiamente irracional—derrama a chorros lí-

pidos la plenitud universal del contraste puro. La representación onírica, infantil, teñida de rosa de los "Cuentos de un soñador" de Dunsany, jamás podría suscitarse. El paisaje es nítido, vibrátil, sin deliquiosos.

Un análisis mesurado ofrenda agudas constataciones. El cuentista ruso, por de pronto, forja su biografía en actividades heteróclitas. Saltimbanqui, vago, corredor de bolsa, agente revolucionario, tal la estela de oficios que con rara uniformidad desempeña, antes de iniciar su 'carrera literaria'. El 'fakir' Wsevolod Ivanov, es ejemplario. Panait Istrati resulta, a su lado, un sedentario casi. Tiene, pues, la vida del autor un rol primario en la producción. Su agitación, su riqueza de panoramas, su típica manera de desafiar al mundo, condicionan esa admirable identificación, inmersión a menudo, que se advierte en sus relatos. De aquí, precisamente, la ausencia del falaz imaginismo que desborda en los cuentos occidentales. La vida se plasma muy cerca del autor o confundida con él. Cada cuento es jirón de palpante realidad. No el cómodo retrato, sino la vida íntegra capilarizada por la energía de un temperamento. Novedad, singularidad, como complementos lógicos. Nada puede sustituir a esta diáfana y sobria postura artística. Los juegos de fantasía, las aventuras truculentas, las contradicciones desdorasas, de imposible verificación. Imaginería aflora en veces para integrar o vigorizar un episodio. Cuando no para diseñar rotundamente una valiosa exornación. Nunca para desfigurarlo.

La ternura dimana de la misma donosa placidez del ambiente. Fiereza, crueldad, resignación, felonía, observaciones constantes, son dolorosos conflictos anímicos que ensombrecen el sencillo vivir de los hombres de la estepa. El fervor revolucionario que exulta el cuentista ruso, la heroicidad cotidiana, el triste jadeo proletario, son

p o e m a

el capitán

a media noche da órdenes

para que se agiten las campanas

i saltan mostacillas de inquietud

en los ojos de los marineros rubios

las mariposas negras de los tuyos

revolotean medrosas

sobre el pánico rebozante del barco

i todo yo soi un rosal agrio

a donde llegan tus miradas.

e n r i q u e p e ñ a

muchas veces retazos de autobiografía. La sangre cálida que salpica en un relato, el combate fragoroso, el hambre, son de una expresión austera. El cuentista, generalmente, resuelve en sí mismo el problema de la búsqueda de un autor.

No hay, en puridad, disección del conjunto, desbrozo premeditado. El escalpelo no es instrumento usual en el cuentista ruso. En el cuento no ruso, si se permite la expresión, el personaje es arrinconado, sustraído, rato en rato, para consumir el efecto, cuando lo mismo no acontece con personajes determinados. El asunto del relato resiente en su unidad, resulta es más, mistificado, mezquino. En el cuento ruso esta contingencia es desconocida. Determinan su perfección la técnica del escritor, su opulencia síquica, la calidad del material estético. La sístoles y la diástoles de toda producción cumplen ordenada, rítmicamente su proceso.

No todos los jóvenes cuentistas rusos logran plasmar, a la fecha, la nueva, definitiva emoción revolucionaria. Numerosos cuentos saben todavía, inconfundiblemente, a literatura pre-soviética. Semejan tardíos brotes de las ardientes inyectivas de Gogol, Turgueniev, Andreiev y Dosztoiewsky. Aún tratándose de escritores netamente revolucionarios, Ognief, Fedin, Savitsch, etc., cuya obra palmariamente está al servicio de la gran causa, el fenómeno se precisa. La Rusia mística, soñadora, terrible, la Rusia "enigma de Europa", llena de sentido vital, parece latir por última vez, con fuerza retrospectiva en algunos de sus cuentos. Empero no la Rusia prominente, cortesana, sino la otra, la Rusia estepa, toda verde, de la brisna y el trineo.

El mujic grimoso, traicionero, febril en sus pasiones como la canícula, el samovar, los *kulaks* con su ceño y su látigo temibles, la argolla, el caballo y la covacha apuran, ciertamente, sus postreras convulsiones en esos relatos. Notable contraste entre los cuentos de Fedin y "Las Ciudades y los Años"; de "El Año Desnudo" y "El Volga Desemboca en el Mar Caspio", de Piliak, con sus relatos; entre "El Tren Blindado" y "Campesinos y Bandidos", de Ivanov. El literato ruso contiene el aliento, baja la mano de la frente enardecida, acesante contrae sus finos labios, entreaire sus ojos claros y profundos y lanza hacia atrás, como liberándose del áspero clima de la Revolución, una vaga mirada de nerviosas evocaciones. La Gran Rusia, indudablemente, recibe una piadosa extremaunción.

Las mujeres 'célibes', en cambio—Lidia Seifullina, Larissa Reissner, Vera Inber, Alejandra Kollontay—asumen en su literatura una resuelta actitud de negación al pasado. Ahogan, estimuladas por el ejemplo fecundo de la Gran Embajadora, ese resabio de sentimentalismo burgués, que acabamos de puntualizar. (Gladkov, Scholochov, por su fidelidad a la temática revolucionaria, resultan un tanto "femeninos"). Sus cuentos, como sus hijos, son para la Revolución. Se han entregado a ella con toda su pasión fogosa y la U. R. S. S. tiene en ella las antorchas más fúlgidas.

El cuento, de toda suerte, sirve plena, sinceramente, a la Revolución. Unas veces, transformando esa sustancia vital que la novela y el cine dejan torpes en su rauda evolución. Otras, recreando tipos y situaciones insospechadas. Y el cuentista, en su esfera, brinda los frutos de su genio a los fines de una cultura y una humanidad socialistas.

CARLOS MARTINEZ HAGUE

romance de fuga

(Neo, romance del cholo).

Leve, la soledad rondaba:
luz, romero y ave-maría.
Entre el río y la plaza:
alba con estrella pía.

Sobre bayo corcel ligero,
cabestro de plata fina;
con balas de pedrería,
al hombro su carabina,
así se iba un cholo guía
de Baños a Sillapata.

Ay, en su pecho sonoro
aromada pena se cernía.
Gallos, redonda serenata
con guitarra en agonía;
aire tierno, suspiros:
el corazón se le moría.

Luna de copas, ya vacía,
tragos, cantos y tiros,
paisaje de la vaquería,
sol de la quebrada honda,
que, yéndose no se iría.

Ya entre dos caminos
—venas de la lejanía—
se fué por el dorado
como el amor que tenía.

Leve, la soledad rondaba,
romero y ave-maría;
que en medio día, fugado,
la Mariacha, qué diría?

Ay, en su pecho sonoro
lágrima que se cernía!

josé varallanos

PEDAGOGIA NUEVA

Especial interés dedica la Biblioteca de la Universidad a esta sección. En lo que respecta a pedagogía universitaria, aparte de una serie de libros y leyes sobre reforma universitaria latinoamericana, se ha recibido importantes contribuciones sobre Universidades extranjeras. Libros como "Modern Universities" por A. Flexner, la más reciente exposición y crítica que se ha publicado sobre las Universidades yanquis, inglesas y alemanas, "From a modern University" por Arthur Smithells, "The way out..." (Meaning and purpose of adult education) y otros son una interesante contribución. También se ha recibido planes de estudio y reglamentos de organización de gran parte de las Universidades de Estados Unidos. Así mismo hay abundante y reciente información sobre las Universidades alemanas, sobre su funcionamiento. En lo que respecta a métodos de enseñanza, la Biblioteca puede proporcionar informaciones sobre las más importantes escuelas: el plan Dalton, el método Decroly, el método Cousinet etc, y sobre los ensayos más avanzados como el de las "repúblicas juveniles".

EL FACTOR SOCIAL EN LA

NOVELA AMERICANA

Fragmentos de una conferencia

La novela en sí tiene importancia en cualquier literatura. Se definió como el relato de sucesos ficticios pero se ha renovado un viejo criterio que a mi juicio hoy define a la novela como lo que trata de cosas nuevas. Maurras se refiere a ella en términos que pueden servirnos de lema "nosotros pedimos a la novela un universo que reemplace al que vivimos".

La novela corresponde dentro de la Literatura a la política dentro de la vida social, y por consiguiente compendia todos los elementos literarios y mucha parte de los elementos sociales. En América la evolución de la novela puede servir para trazar un ensayo de lo que es América: personaje romántico con todos sus atributos: la petulancia juvenil y cierta nostalgia pasadista hasta hace pocos años. Pasadismo y petulancia, notas características de la producción intelectual y de gran parte de nuestra historia republicana, dos senderos que corresponden exactamente a una mentalidad romántica.

América surge así en la Literatura con su característica nota lírica. Líricos son de preferencia los óvenes porque carecen de vastedad de conocimientos a cambio de profundidad de sentimiento; y el lirismo es un sentimiento perdido que cultiva lo hondo sin detenerse en lo superficial, que equivale al pretexto y la polémica de la vida política. Profundidad de intuición característico de América, lirismo que desemboca en el poema: América joven, personaje romántico.

La novela exige otras condiciones: no es necesario que el hombre esté maduro, sino que el pueblo esté maduro; la novela solo surge cuando esa madurez se ha plasmado, ha creado y almacenado conocimientos, sentimientos, visiones. Sin ser superficial, aparece la novela como un estadio superior del lirismo.

En América nos falta el compás novelesco que podría hallarse sólo en escritores de hace poco tiempo y América empieza a encontrar eso al correr de los años. Estamos en el momento en que la novela surge a su vida ciudadana, cuando adquiere sus atributos de personaje beligerante.

Pero se tropieza con un grave inconveniente; se ha conocido poco lo actual. Las grandes novelas adquieren difusión porque enfocan una cuestión actual. En América no ha habido actualismo, sino alusionismo, se ha confundido la actualidad con la alusión. Mientras que de la actualidad se desprenden los grandes sistemas, de la alusión sólo se desprenden pasiones menudas.

América abre sus brazos a todas las orientaciones del mundo ahora que comienza a darse cuenta de su actualidad. La novela aparece ligada a todos los fenómenos sociales. En el Perú la novela la constituyen aisladamente una o dos novelas: "Aves sin Nidos" de Clorinda Mato de Thurner en

donde aparece la acentuación honda de la nacionalidad. Después viene la floración de novelas típicas, regionales, de Valdelomar, López Albújar, Reyna, Canseco, Falcón.

Se ha atribuido en gran parte la crisis de la novela americana a dos causas; Novela colonial: 1). Disposición por la que se prohibía traer libros; 2). Prohibición de estudiar la realidad americana. Si se impedía la llegada de libros, esto no evitaba tener imaginación, y tan es así que en la época de la conquista en cada hombre que vivía su soledad la fantasía dirigía los actos de la vida, pero al hombre americano que no sentía las tragedias íntimas le faltaba la emoción del suelo. Este hombre vivía extravertido, como un atalaya, un vigía, sin tener tiempo de detenerse a leer lo que tenía adentro. Y así se explica por qué en una época de descubrimiento no revelan algo de emoción: la emoción estaba vedada.

Hay otras condiciones que se refieren a la vida social. El hombre socialmente era un hombre trunco: solo se preocupaba de andar y descubrir los países para buscar árboles de donde sacar leña o minas de donde sacar oro. Les faltaba sentido crítico y la crítica es un estado previo, indispensable de la novela.—La novela sustituye en Rusia a la cátedra, a la tribuna, al periódico, fué la puerta de escape, la vía por la cual el espíritu adormecido podía expresar sus emociones. De allí su contenido social. La novela actual es a la literatura lo que la política es a la vida social.

La novela inglesa toma las costumbres, refleja una serie de aspiraciones del medio. Aún en la novela pura, es imposible separar la influencia de los personajes del medio en que vive el propio novelista. Por fuerza la novela cuando expresa las emociones del momento, pertenece a lo social.

En América por esa falta de crítica seria, por esa alusión y falta de actualidad la novela ha vivido a base del argumento que carece de importancia y que por eso se califica de subliteratura. La novela que encarna un momento domina de un modo secundario el argumento, le interesa la categoría. La novela americana ha tomado el argumento como cuestión primordial, ha habido un espejismo que en la novela se ha reflejado en el culto de lo secundario. En toda novela cuando se cultiva el argumento por sobre todas las cosas y se crea un personaje, el lector se enamora de él y entonces el autor crea un tipo que perdura. En la novela americana no hay personaje porque se ha aludido a lo anecdótico; la mayor parte han sido personajes pintorescos. Solo se salvan Rosas, Pancho, Villa, Lincoln, Sandino, González Prada, Sarmiento y unos cuantos más. No se ha estudiado, pues la vida, ni la novela. Se ha olvidado que lo esencial no es la anécdota sino la categoría y que lo pintoresco tiene también categoría.

L U I S A L B E R T O S A N C H E Z

papeles de la calma

Secreto: los recuerdos se identifican en la atmósfera ausencia y el enrarecimiento a límite de *smoking*, de sonrisa, de miel y de danza no altera la venida, tan dulce, de lo constatado. Pero el posible destino, su distancia, emociona de muy otro vagar, otro paso, otro tiempo. Lady Ricknor dejaba de los días inauditas presencias de trébol sobre páginas ya olvidadas del todo. Su cautela era una viva espiral que hacía la peana urgente de la gracia como un suspiro pintado a destiempo. Allí se invalidaba lo futuro como tropel de altanería recién alzado al que des-templa un frágil vuelo de palomas.

1

La posesión de la noche es alargadísima para las luciérnagas ambiciosas como la aparición de los comedores iluminados de frase y sobremesas, tan lánguidos. Pero se sabe la longitud de las palabras, de las determinadas por el duelo, la burla, la dulcedumbre, el reclinamiento. Al lado del cuerpo la frase levanta un guión, se columpia y restañía su beso como un cancionero. Laxa y vibra las piernas, el ocio, el hálito, y nada. El agrio retorno del hombre dice su desconsuelo que amaga saltonamente a la tranquila desesperación. Aquí se recuerda que André Bretón hacía la desesperación de un olvido. Lo demás deja de recordarse y la desesperación se hunde de nuevo como un barco seguro.

2

Cualquier cosa olvidada colorea mil horas con su imágen inaprehensible. Lady Ricknor es la única dama del mundo que posee el recuerdo del olvido. El canto a ningún color o el acorde olvidado. Hay que insistir en la tristeza del hombre que siega las luces de los crucifijos, que ríe y anda, que se levanta de la piel con el antiguo cansancio de la especie en los rieles del ansia, sólitos. La concordancia punteada, como un desglosamiento: los niños en lucha sobre las arpas cecijuntas. No hay de qué el ocio, la sesteada oscilante. Oscila el viaje en un solo pie y en una sola mano. Viaje a Malabar, redondeada costa donde el sueño de algas y corales sale del agua y camina apresurado a contemplar la inmersa prisa de las perlas desde el cantil recién con música. Los pasos se aligan hasta el doble y el doblez de los atlas acerca los demarcados cuadros que designan y demacran las oscuras vidas. Lady Ricknor, *née* Butterfly, aunque parezca mentira, y no tiene oriente para su sombra de lechos castos, de muchos, de verdes, madurando desde el edredón hasta la feble llegada del tacto.

3

La ciudad es una algarabía debajo de las cuencas a las que el párpado descubre el peso de los adioses sobre el girar del aceleramiento. La mayor velocidad detenida en la sangre como la dinamita en los caramelos de la princesa y el árbol japonés traído en el arca con rótulos soleados. El color blanco de las de anoche rosas, Lady Ricknor, ola y espuma encima de las cornisas y los rizos de un automóvil bajo su pasajera. Y esas

palabras se vuelven del revés si el film retrocede, y si se vuelve del revés el beso retorna a su labio, el ardor a su frío y el gesto se deshace hasta la circunspección. País rectilíneo. Adiós palabras horribles que no se enseñan a los niños. Este es el léxico del instinto afuera de la piel para sí sólo. El agua viene agigantada para el casi verdad desplegamiento del jardín lacustre que cabe en un ojo y sin su música desconectando los acordes en el acercamiento en el que empieza a decir el músculo su tristeza y a mirar la carrera como un cariño. Se levanta la uña y existe el apunte de una ignota vida que no es blanca en la verdad sino cuando no es cierto. Se hace la desconfianza de

los niños, Tinker desanda su sueño como film y acaba su juguete en un velado amor de Lady Ricknor, de broma, tersísimamente, a modo de verso. Milady constata la perfecta calma de la que es mutación, paso sin rastro, delecteo. Calma. Se sabe que no va a las citas, que no cabe antes del profundo calor, que levanta una cabellera y apostata su espera, que sus dientes se mellan por los lados del tacto intocable de las madrugadas insólitas. Ella gusta del jardín japonés que sólo se deslíe en agua clara. Yéndose el color, la blanquecinidad vegetal, acuática, propicia al miraje velado, móvil, fluvial. De allí, nada. Una palabra más grande que el reposo.

JOSE ALVARADO SANCHEZ

NUESTRA HISTORIA Y SU ESQUEMA

Hasta ahora la Historia del Perú ha sido considerada como un todo, continuo, ininterrumpido, que partiendo de un punto que se toma como origen, avanza hasta nuestros días. Y así como nuestros cronistas tuvieron un criterio presentista, nuestros modernos historiadores han tenido un concepto pasadista de la Historia. Han hurgado el pasado con un afán de erudición exhaustiva, sólo porque era pasado y no porque servía para explicar y resolver el presente. De otro lado, muchos de nuestros historiadores, unos le han dado importancia al factor político y otros al biográfico o anecdótico; pero, ni la política, ni la biografía, ni la anécdota constituyen, propiamente, el complejo histórico. La historia no es ni puede ser la simple sucesión de fenómenos aislados. Estos carecerían de sentido si se les desvinculara de los sistemas económico-sociales a que pertenecen. Sólo considerándolos dentro de ellos es como podemos observar su afinidad, su dependencia, sus relaciones.

Hasta ahora nuestros historiadores han seguido el croquis preestablecido: Incanato, Conquista, Virreinato y República, como si el hecho histórico fuera uno y continuo. Pero ya es tiempo que la historia en el Perú deje ese criterio arcaico.

Al sistema colectivista del preincanato e incanato, sucedió el sistema individualista, que, en su forma feudal, fué traído por los conquistadores, afianzado en la colonia y prolongado a nuestros primeros años de vida independiente; viniendo más tarde la forma capitalista, con la que en realidad quedamos estructurados republicánamente. Nuestros primeros años independientes fueron, por consiguiente, prolongación del Virreinato en el fondo, con una modificación aparente en la forma. Y como toda realidad en transición, la realidad peruana tuvo en lo político, como fenómeno característico, el caudillaje. La mera jura de la independencia no nos dió por lo tanto, ni pudo darnos, estructura republicana. Esta solo la obtuvimos a la aparición de la plutocracia guanera. Y así, los hechos históricos de la conquista, el Virreinato y nuestros primeros años republicanos, no son por consiguiente sino diversos aspectos de un mismo sistema: el sistema individualista en su forma feudal. Y si hasta ahora se les ha estudiado separadamente, siguiendo una clasificación política y desvinculándolos de sus nexos vitales, es tiempo de enfocarlos desde su verdadero punto de vista. Por otro lado, si hasta hoy hemos considerado como de capital im-

portancia, sólo el factor político, el biográfico o anecdótico, tal como está estructurada la civilización actual, es necesario e imprescindible darle importancia al elemento económico-social. Un nuevo esquema de la Historia del Perú, sería por consiguiente:

SISTEMA:

Colectivista:

- Colectivismo puro o no deformado:* Desde la aparición de la agricultura en el Perú hasta la Confederación Tribal de Tiahuanaco.
- Colectivismo en transición:* Desde la caída de la Confederación de Tiahuanaco hasta la caída del Inkario.

SISTEMA:

Individualista:

- Forma: Feudal:*
- Iniciación del feudalismo o feudalismo autónomo:* Desde el descubrimiento hasta comenzar el Virreinato.
 - Feudalismo colonial:* Del Virreinato a la batalla de Ayacucho.
 - Feudalismo independiente:* De la batalla de Ayacucho a la aparición de la plutocracia del guano. (1824-44).
- Forma: Capitalista o propiamente republicana:*
- Formación de un incipiente capitalismo nacional:* De 1842 a 1869.
 - Capitalismo extranjero:*
 - Hegemonía del capital inglés:* De 1849 a post guerra. Con una laguna de capitalismo francés (Dreyffus).
 - Hegemonía del capital americano:* De post guerra a 1931.

No se crea que se trata de una simple clasificación económica. Los términos: feudal, colectivista, etc., los he empleado, como el conjunto, como la correlación de los fenómenos económicos, políticos, sociales, artísticos y religiosos que caracterizan a cada uno de dichos sistemas.

Por último, un moderno historiador debe mirar nuestro pasado histórico sólo como un medio para comprender y resolver la realidad presente. Así el estudio de nuestras comunidades indígenas desde la primitiva forma ayllal hasta aquella en la que actualmente están plasmadas, debe servirnos para valorar la supervivencia del cian colectivista, pese a las deformaciones a que le ha querido someter nuestra organización individualista.

Este es el camino que deben seguir los historiadores que quieran acompañarse al ritmo de su tiempo.

E M I L I O B A R R E T O

DUELO ENTRE DOS literaturas

El proceso literario capitalista no logra, por más que lo deseen sus ponzones y capataces, eludir los germenos de decadencia que le suben, desde hace muchos años, del bajo cuerpo social en que él se apoya. Esto quiere decir que las contradicciones congénitas, crecientes y mortales en que se debate la economía capitalista, circulan igualmente por el acto burgués, engendrando su debacencia. Esto quiere decir, asimismo, que la resistencia de aquellos caciques intelectuales para no dejar morir esta literatura, es vana e inútil, ya que estamos ante un hecho determinado, en un plano rigurosamente objetivo nada menos que por fuerzas y formas de base de la producción económica, muy distantes y extrañas a los intereses sectarios, profesionales e individuales del escritor. La literatura capitalista no hace, pues, más que reflejar—sin poderlo evitar, repito,—la lenta y dura agonía de la sociedad de que procede.

¿Cuáles son los más saltantes signos de decadencia de la literatura burguesa? Estos signos se han evidenciado harto ya, para insistir sobre ellos. Todos pueden, no obstante, filiarse por un trazo común: el agotamiento de contenido social de las palabras. El verbo está vacío. Sigue de una aguda e incurable consunción social. Nadie dice a nadie nada. La relación articulada del hombre con los hombres, se halla interrumpida. El vocablo del individuo para la colectividad, se ha quedado trunco y aplastado en la boca individual. Estamos mudos, en medio de nuestra verbosidad incomprendible. Es la confusión de las lenguas, proveniente del individualismo exacerbado que está en la base de la economía y política burguesas. El interés individual desenfundado—ser el más rico, el más feliz, ser el dictador de un país o el rey del petróleo,—lo ha colmado de egoísmo todos

hasta las palabras. El vocablo se ahoga de individualismo. La palabra—forma de relación social la más humana entre todas—ha perdido así toda su esencia y atributos colectivos.

Tácitamente, en la cotidiana convivencia, todos sentimos y nos damos cuenta de este drama social de confusión. Nadie comprende a nadie. El interés del uno habla un lenguaje que el interés del otro ignora y no entiende. ¿Cómo van a entenderse nunca el patrono y el asalariado? ¿Cómo van a entenderse el comprador y el vendedor, el gobernado y el gobernante, el pobre y el rico? Todos también nos damos cuenta de que esta confusión de lenguas no es, no puede ser, cosa permanente y que debe acabar cuanto antes. Sabemos que para que ella acabe no hace falta sino una clave común: la justicia, la gran aclaradora, la gran coordinadora de intereses.

Entretanto, el escritor burgués sigue construyendo sus obras con los intereses y egoísmos particulares a la clase social de que él procede y para la cual escribe. ¿Qué hay en estas obras? ¿Qué expresan? ¿Qué dicen en ellas los hombres? ¿Cuál es en ellas el contenido social de las palabras? En los temas y tendencias de la literatura burguesa no hay más que egoísmo y desde luego, sólo los egoístas se placen en hacerla y en leerla. La obra de significado burgués o escrita por un burgués, no gusta sino al lector burgués. Cuando otra clase de hombre—un obrero, un campesino y hasta un burgués liberado de su vértebra clasista—pone los ojos en la literatura burguesa, los vuelve con frialdad o repugnancia. El juego

de intereses de que se nutre semejante literatura, habla, ciertamente, un idioma diversos y extraño a los intereses comunes y generales de la humanidad. Las palabras aparecen ahí incomprensibles e inexpressivas. Los vocablos fé, amor, libertad, bien, pasión, verdad, dolor, esfuerzo, armonía, trabajo, dicha, justicia, yacen vacíos o llenos de ideas y sentimientos distintos a los que tales palabras enuncian. Hasta los vocablos vida, dios e historia son equívocos o huecos. La vaciedad y la impostura dominan en el tema, la textura y el sentido de la obra. Aquel lector rehuye entonces o boicotea esta literatura. Tal ocurre, señaladamente, con los lectores proletarios respecto de la mayoría de autores y obras capitalistas.

¿Qué sobreviene entonces?

De la misma manera que el proletario va cobrando rápidamente el primer puesto en la organización y dirección del proceso económico mundial, así también, va él creándose una conciencia de clase universal y, con esta, una propia sensibilidad, capaz de crear y consumir una literatura suya, es decir, proletaria. Esta nueva literatura está naciendo y desarrollándose en una proporción correlativa y paralela — en extensión y hondura — a la población obrera internacional y a su grado de conciencia clasista. Y como esta población abraza hoy las nueve décimas partes de la humanidad y como, de otro lado, la conciencia proletaria gana en estos momentos casi la mitad de los trabajadores del mundo, resulta que la literatura obrera está dominando casi por entero la producción intelectual mundial.

¿Cuáles son los más saltantes signos de la surgente literatura proletaria? El signo más importante está en que ella devuelve a las palabras su contenido social universal, llenándolas de un substratum colectivo nuevo, más exuberante y más puro y dotándolas de una expresión y una elocuencia más diáfanas y humanas. El obrero, al revés del patrono, aspira al entendimiento social de todos, a la cabal comprensión de seres e intereses. Su literatura habla, por eso, un lenguaje que quiere ser común a todos los hombres. A la confusión de lenguas del mundo capitalista, quiere el trabajador sustituir el esperanto de la coordinación y justicia sociales, la lengua de las lenguas. ¿Logrará la literatura proletaria este renacimiento y esta depuración del verbo, forma suprema ésta y la más fecunda del instinto de la solidaridad de los hombres?

Sí. Lo logrará. Ya lo está logrando. No exageramos tal vez al afirmar que la producción literaria obrera de hoy, contiene ya valores artísticos y humanos superiores, en muchos respectos, a los de la producción burguesa. Digo producción obrera, englobando en esta denominación a todas las obras en que dominan, de una u otra manera, el espíritu y los intereses proletarios: por el tema, por su textura psicológica o por la sensibilidad del escritor. Así es como figuran dentro de la literatura proletaria autores de diversa procedencia clasista, tales como Upton Sinclair, Gladkov, Selvinsky, Kirchen, Parternak, O'Flaherty y otros, pero cuyas obras están, sin embargo, selladas por una interpretación sincera y definida del mundo de los trabajadores.

En suma, todas estas consideraciones a este respecto, la atención y respeto que la literatura proletaria despierta en los mejores escritores burgueses, atención y respeto que se traducen por la frecuencia con que tratan — aunque sólo episódicamente — en su reciente producción, de la vida, las luchas y derroteros revolucionarios de las masas trabajadoras. Esta actitud revela dos cosas: unas veces, el snobismo, propio de las inteligencias bizantinas, y, otras, la inestabilidad y vacilaciones características de una ideología moribunda.

En suma, todas estas consideraciones atestiguan, de un lado, el advenimiento y la ofensiva arrolladora de la literatura proletaria y, de otro lado, la derrota y desbandada de la literatura capitalista.

La encrucijada de la historia está, como se ve, zanjada en este terreno.

CESAR VALLEJO

Notas: América

Nuestro pequeño mundo americano visto en la información cablegráfica, parece antinómico del mundo europeo. Mientras allá la gigantesca máquina social marcha lentamente, sin la confiada seguridad de antes, y dejando escapar chirridos que denuncian la descomposición interior, en América hemos asistido a una serie casi ininterrumpida de estallidos revolucionarios, síntoma y efecto del desorden político y del incurable malestar económico. Lo que en Europa es crispamiento silencioso, en América ha sido convulsión violenta.

En el Norte, Sandino lucha brava y empecinadamente. Olaya Herrera consolida un régimen liberal anunciando que salvará la crisis económica. A su lado, el general Gómez vuelve al Palacio de Gobierno. Más cerca de nosotros, en el Ecuador, se suceden serias transformaciones políticas y junto con ellas una revolución estudiantil que no cesa.

En Cuba el general Machado ha decapitado una revolución; el término se ajusta exactamente a la realidad: Machado antes de vencer en las batallas supo capturar a los jefes rebeldes. Pero, la crisis política y social continúa inalterable y espera una solución que no está precisamente en la pródiga isla.

En Argentina y Brasil, los gobiernos de facto que controlan el poder y que llegaron a él portando las banderas de reivindicaciones liberales y democráticas, luchan con métodos dictatoriales para consolidar y vencer las reacciones que han aparecido con frecuencia. La masa, el pueblo organizado políticamente, espera una solución en las ánforas electorales, solución que han planteado los partidos que en aquellos países se disputan tradicionalmente el gobierno. Por debajo de la refriega partidista siguen su proceso fenómenos más fundamentales. La arquitectura económica de aquellos sufre las consecuencias de la crisis del capitalismo mundial, con las variantes que imponen el medio: nada soluciona el lanzamiento de sacos de café, al mar o las pomposas promesas de responsabilidad y reajuste.

En Chile, después de la ruidosa caída de Ibáñez, caída acompañada por un jubiloso y excepcional estremecimiento popular, se han sucedido los acontecimientos más interesantes del continente. La armada, orgullosa y llena de prestigio, atacada en sus intereses económicos, ha reaccionado violentamente. Seguida en su rebeldía por otros sectores militares y atraída por el partido comunista de Chile, hizo pasar momentos graves de zozobra a la burguesía chilena; ésta, organizada rápidamente y el gobierno que descató la aviación militar, han dominado la revolución y entregado a los vencidos a un tribunal militar. Penas de muerte y prisiones son el resultado inmediato. Al poco tiempo nos llega la noticia de la intranquilidad de la armada inglesa, intranquilidad lindante con la insubordinación. Parece que la sombra del acorazado Potemkin vaga por mares e océanos.

De una visión aviónica a través de América parece que sólo pudiera recogerse, de un lado dos términos: reajuste y consolidación, y de otro: revolución y protesta.

PROXIMAMENTE APARECERA LA

REVISTA DE ARTE

"PRESENTE"

QUE DIRIJE

CARLOS RAYGADA

COMPRELA EN LAS LIBRERIAS Y
PUESTOS DE VENTA DE PERIODICOS.

POEMA DEL CANTE JONDO

por Federico García Lorca,
CIAP. Madrid, 1931.

García Lorca, el del "Romancero Gitano" reúne en este libro, poemas un tanto antiguos, pero todos dentro de la misma tesitura en que es maestro el poeta. Desde Góngora acá, ningún poeta español sintió la sensualidad del vocablo como García Lorca. Zorrilla tuvo el sentido del sonido —insinuación orquestal— pero no del vocablo cabrioleante y deportivo. La metáfora deportiva de Rafael Alberti es la palabra deportiva en García Lorca, y el mediotono misterioso en Pedro Salinas. Alegres, luminosas, claras, pintorescas, castañueleras estampas de Sevilla. "Poema del Cante Jondo" auténtico. Cante Jondo de verdad. Ya es mucho.

La producción de Abril ha adquirido por primera vez el volumen de libro. Hoy la formalidad del libro poco significa. Su desdén por él es tanto como el que siente por los burgueses. Hasta antes desglosó su obra en la accesibilidad de la revista. Mas agilidad. Mayor penetrabilidad. Hoy reúne una serie de *relatos contemporáneos* en un tono breve, con la cordialidad de la revista. La solemnidad del libro como tal, le repugna un tanto. La portada de Maruja Mallo contribuye a impresionarnos así.

Nacido en Sudamérica, nos advierte Abril en la nota autobiográfica. Completa así su total desasimiento por lo que él compendia en el vocablo *burgués*, síntesis de todo lo antiestético, de todo lo decadente y corrupto. Medidas asépticas preventivas recomienda para el uso de esa literatura suya. Pertenece a los años de su sueño surrealista: "todos los vicios psicológicos de mi clase". Una nueva auscultación le ha hecho sentir la pureza de su nuevo nacimiento. Ha nacido revolucionario. Abril actualmente viaja a Rusia. Colabora en revistas proletarias. Dirige la Sección hispanoamericana de FRONT. Su presencia en las filas de los intelectuales comunistas en Europa, es definitiva.

Más que la nota de anuncio de un libro, en este caso nos toca insistir en la persona. Ello nos acerca más a la ubicación total del valor que significa Abril. El libro — en este caso Hollywood — es mero aspecto de su proceso vital.

Este libro viene a ser algo así como la literaturización de "The Golden Rush", de Chaplín. Cendrars, que tiene humor cinematográfico, enfoca con vivo estilo un episodio semejante. Como siempre Cendrars trata de deslumbrar al lector con su *viajerismo*. Sin embargo, aquí hay cierto ritmo de descanso. Cendrars, oteador de exotismos, en "Anthologie Nègre", en "Dan Yack", "Poemas elásticos", etc., nos brinda páginas buidas y apasionantes sobre un tema chaplinesco de folletín, que halla, gracias a él, a Cendrars, categoría estética.

EL ORO,

por Blaise Cendrars.
Ed. Dédalo, Madrid, 1931.

LA REPUBLICA COOPERATIVA

Por Ernesto Poisson.
(Traducción de B. Cebrián Gay.
Editorial Cervantes, Barcelona,
1931.

Poisson lleva a cabo aquí un estudio de la cuestión social. Marxistamente afirma que "la historia de la sociedad está hecha de la historia de las clases sociales", y que toda "transformación social es un progreso económico". Pretende Poisson, dentro de tal postulado, organizar una república cooperativa como medida de solucionar la crisis social. Es una forma de evolucionismo con la que pretende contrarrestar la revolución social y remediar los desequilibrios del capitalismo. Poisson enuncia así su tesis: "Hemos pretendido enseñar que esta sociedad económica, que hemos denominado la República Cooperativa, no es más que la expansión total del movimiento cooperativo de consumo, tal cual existe hoy con sus bases naturales. Se presenta como una solución probable de la cuestión social, y la lleva consigo..." Un libro interesante y de actualidad.

No se trata de un libro nuevo en el mundo; pero, sí, de un libro nuevo en el Perú. Aquí, donde todavía hablan los textos de que la biografía es un género histórico, hace falta conocer un libro tan esclarecedor, en el que se pasa revista a la historia de la biografía, destacando su aspecto esencialmente literario de hoy día. Dice Dunn: "Biography, as a kind of literary history, has followed the course of history in general, and it is only in modern times that strict scientific methods have been applied to historical composition". Por eso, comentando la "Life of St. Columba", escrita entre 690 y 700 D. J. C., por Adamnan, santo e historiador irlandés, comenta típicamente: "The work is not at all chiefly biographical, nor is it largely historical; it is hagiology". De ahí la lógica conclusión de Dunn después de estudiar la biografía en la época victoriana: "in short, it (la biografía) is destined to be, far more than it has been in the past, a work of art". En lo cual está de perfecto acuerdo con André Maurois, que afirmó lo propio en su libro "Aspects de la Biographie", tan necesario hoy.

ENGLISH BIOGRAPHY,
by Waldo H. Dunn.
London, 1916.

EVARISTO CARRIEGO,
por Jorge Luis Borges.
Ed. Gleizer. Buenos Aires, 19

Y ya que se trata de biografías, ésta de Carriego, el notable poeta de la intimidad del suburbio bonaerense, el Coppeé entrerriano, hecha por Jorge Luis Borges, es un desencanto. Borges ha preferido incursionar en divagaciones, a presentarnos al hombre o al poeta. Y lo peor es que sus divagaciones, son repetición de otras, y hasta hay un capítulo sacado de "El Idioma de los argentinos". Carriego es tema para mucho. Da ganas de haber vivido en Argentina para tirar una nueva biografía de Carriego, y darle vida, en vez de quitarle muerte y vida como ha hecho Borges. Lástima de poeta argentino, rumbando ya hacia la delincuencia y la floritura ñoña.

LOS KARAMAZOV,
por Fedor Dostoyewsky.
Ed. Cervantes, 1931.

Primera traducción directa del ruso. Aunque una más en el número de las hechas en castellano. La vigencia de Dostoyewsky está evidenciada en ello. Nunca es innecesaria una nueva edición de Dostoyewski. Todo el evangelio ruso contenido en esta novela ejemplar. Viene precedida de un prólogo de síntesis de referencia, escrito por Juan Chabás. Palabras sobre los "Hermanos Karamazov" son excedentes. Anotemos simplemente el síntoma: toda nueva edición de Dostoyewski obedece a su actualidad incomparable.

**EL VOLGA DESEMBOCA
EN EL MAR CASPIO,**
por Boris Pilniak.
Ed. Hoy, 1931.

La novela del plan Quinquenal. El reajuste económico, junto al espiritual, en la Rusia Soviética. Paralelamente a la construcción del Monolito, que va a desviar el cauce tradicional del Volga, las conciencias, ya aquietadas de los jóvenes comunistas, conquistan su conformación animica nueva, plena en frescura, contra el entramamiento que le oponen los residuos humanos del régimen burgués destruido. Alguna vez sufrió Pilniak extrañamiento de Rusia o su reaccionarismo. Hoy, espontáneamente, realiza la epopeya del plan de los cinco años. No basta el reajuste en las relaciones económicas. También lo precisaban las relaciones entre los hombres y entre los sexos. Pilniak, conjuntamente, nos describe cómo se estructura este último, dentro del nuevo orden de cosas.

JOSE BUSCA SU LIBERTAD,
por Hermann Kesten.
Ed. Hoy, 1931.

El contraste, la pugna de dos generaciones. La generación que hizo la guerra o que nada hizo contra ella, degenerada y anulada, es incapaz de comprender los anhelos angustiados de la generación que ninguna complicidad tiene con el pasado. El afán de búsqueda de su "manera", constituye la tragedia del adolescente que es José, en ese medio, el de sus padres, ya muy osificados y ligados a él, para que perciban el conflicto tremendo del hijo. La libertad que busca José, en buena cuenta, no significa tal libertad. Pero es más. Es la íntima "necesidad" de un mundo distinto.

EL AMOR DE JUANA NEY,
por Elías Erenbourg.
Ed. Hoy, 1931.

Cualquiera puede ser la anécdota. En este caso son las relaciones afectivas de un descendiente de burgueses, al servicio de la revolución social, y la hija de unos burgueses franceses. Más trivial no puede ser la trama. Mas, en Erenbourg, el gran neurótico, las ocurrencias son lo de menor importancia. RAMON describió alguna vez cómo conoció en París a Erenbourg. El gran misántropo que era, se transformó, ante la revolución en Rusia, su tierra que le había segregado. Desde entonces Erenbourg tiene una fe, y sus ataques, un objetivo: el régimen capitalista. Por eso, cada novela suya, nos parece fragmento de su gran mensaje.

**EL NACIMIENTO DE NUESTRA
FUERZA,**

por Víctor Serge.
Ed. Hoy, 1931.

La novela de un gran revolucionario como es este comunista belga, ex-colaborador activo en la obra de los Soviets, hoy agitador heroico al servicio del proletariado mundial. Novela en que se prescinde de toda preocupación individualista atomizante, a pesar de ser en buena parte autobiográfica, relata hechos de proletarios, soldados de la revolución social. El grupo, la masa, sustituye al "personaje" de la novela tradicional. Es una anécdota del revolucionario, que bien puede ser la de todo agitador: vidas con un fervor, vidas de sacrificio, que concluyen en la prisión o que son truncadas por el asesinato legal.

**TRABALENGUAS SOBRE
ESPAÑA,**

por E. Giménez Caballero.
Madrid, CIAP., 1931.

Giménez Caballero es el escritor español más turista y más ególatra del momento. La persecución de originalidad conspira contra la solidez que desea aparentar y contra la agilidad que cuidadosamente entrena. Hay cierto afán esperantista, medievalista, de demostrar universalidad de conocimiento. Acaso más valiera intensidad a cambio de extensión. Se llama "Trabalenguas" este libro, no porque traba la lengua, sino porque hacina cinco lenguas en una guía de España. Guía para turista, dice E. G. C., pero en realidad para turista literario. Comienza en el color de España y acaba con la biografía del autor. Interesante sin duda. Casi necesario porque es índice de un sector de una Generación. Es el aporte del Ganimet de La Gaceta Literaria. Pero, empieza dando a Barrés mayor beligerancia que a Costa ante los del 98.—De los cinco idiomas en que está el libro, el menos inteligible es el castellano. Los más claros el alemán y el inglés.—(Volvemos a acordarnos del Kraussismo y del 98. Caída de imperio colonial, caída de monarquía, Europeizar España, hispanizar Europa. La ley del péndulo tiene ironías inobjectables).

FRONT

(Revista de arte y ciencias sociales) En tres idiomas — francés, inglés, alemán— FRONT logra su propósito.

Norman Macleod, de Estados Unidos, Sonja Prins, de Europa, Masaki Ikeda, del Japón, y Xavier Abril de Hispanoamérica, editan esta revista de síntesis de la inquietud revolucionaria en el mundo. Frente al tipo de revista puramente especulativa, FRONT acoge toda manifestación esteticista que entrañe un aporte en la tarea de la ecumenización revolucionaria, pero en el plano de la más alta calidad intelectual. El factor económica es el aspecto primario. Se cuencia necesaria de él, el aspecto cultural de toda realidad revolucionaria. Es esto último lo que capta FRONT. En tres idiomas — francés, inglés, alemán— FRONT logra su propósito. Excepcional interés tiene la presencia de Abril en la sección hispanoamericana. En el No. 4 publica una nota sobre Mariátegui por el propio Abril y reproduce su ensayo "Man and Myth". Aparece además una carta sobre el Perú de E. A. von Westphalen, la traducción de un fragmento de un relato de Martín Adán inédito en castellano y tres poemas de Abril.

Los compositores nuevos de América, obedeciendo al impulso de una sensibilidad, de un sentido acorde con la época, han encontrado en su música aborígen la fuente de donde extraer elementos necesarios para crear estilos y escuelas propias, en contraposición con aquellos que, en gran parte, no ven por delante sino la llamada *música universal*, aquella que ha llegado ya al máximo de su evolución.

La música desde un punto de vista creativo no puede ser universal; sobre todo para los que creemos que la música es la cristalización de una raza, el reflejo del espíritu de un pueblo, el producto de una cultura.

La música étnica, si tiene valor artístico, puede ser gustada universalmente. Ejemplos: Rusia, España, Checoslovaquia, Noruega, etc., es decir, Moussorgsky, Falla, Smetana, Grieg, por no citar otros. Es así como una música nacional se universaliza, en el sentido de posesión y no de creación.

En el Perú el *folk-song* es abundante; lo comprueba la respetable cantidad de melodías captadas por el peruano Alomía Robles, primero, y por los franceses esposos D'Harcourt, después, a más de innumerables recopiladores de menor fama. Esta labor arqueológica ha terminado: no hay más que hacer en tal sentido. Y felicitémoslos de ello. Ya no tiene valor alardear con muestras de una mina que no se explota y que hace medio siglo se le contempla orgullosamente.

La música incaica, aparte su gran valor y sus elementos magníficos como materia prima, no es la única como se cree, que tiene entre manos el compositor peruano. Hay otra, la música "chola", expresión más genuina, producto psicológico de la mezcla racial básica de la población peruana: lo quechua y lo colonial. Esta es la música más infiltrada en el espíritu peruano. La que se toma, generalmente, como música "incaica". Su carácter tiene marcadas diferencias rítmicas.

El *yaraví*, canto de amor y de dolor, es un aire típicamente triste, de movimientos lentos. La alegría se manifiesta en la *marinera* y las *pampeñas* zapateadas, sobre todo en la primera, llena de ritmos sensuales y envolventes. Tiene derivados con leves modificaciones rítmicas como la *vesbalosa* y el *tondero*, que se usan particularmente en el norte. En estos bailes, de modo singular en el *tondero*, se percibe marcada influencia negra. Pero la estructura melódica de todos ellos y la de muchos *huaynos*, *mulisas*, *agua'e nie-*

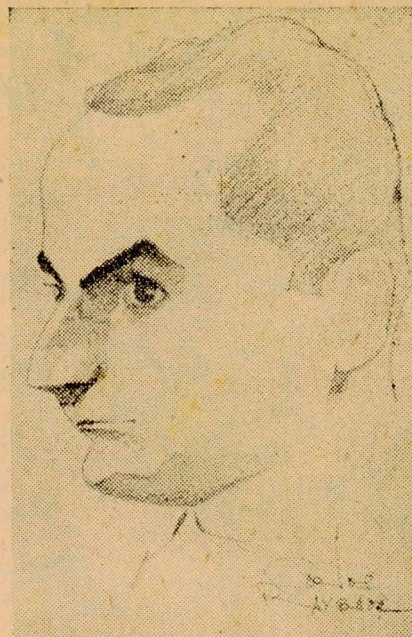
ves, *kcachampas*, etc., tiene su origen en el *yaraví*, cuya creación se atribuye al poeta Meigar, héroe de las primeras guerras de la independencia. A su vez, el *yaraví* tendría su ascendencia en el *harawi* de los incas, en proporcionada fusión con el colorido de la música española importada en la colonia.

Toda esta música está basada en la escala diatónica menor antigua. Sus características principales, de colorido inconfundible, son las alteraciones ascendentes del tercero y sexto grados, pasajera la primera y la segunda generalmente estable.

El sentido armónico que acompaña a estos cantos populares, es deducido del ambiente de la sierra y la montaña; por ejemplo, de los *huaynos* y *kcachampas* con sus instrumentos típicos, queñas y charangos. Y de costa y chacras, en los *ya-avies* y *pampeñas*, con las queñas y guitarras. Se usan, además, otros instrumentos primitivos y el arpa, pero la limitación de estas notas no nos permite hacer un inventario.

Hasta hoy la labor de los compositores en el Perú es escasa y discordante. Algunas se han encerrado en el marco de la pentatonía. Otros piensan en la música universal. Y hay, finalmente, quienes explotan en el extranjero los aires típicos, bastardizándolos y aplicándolos comercialmente a otros fines sin cuidarse de la moral artística. Entre los músicos serios que se preocupan en formar un arte, una escuela peruana, merecen mencionarse Luis Dunker Lavalle, prematuramente desaparecido, Alomía Robles, Manuel Aguirre, Roberto Carpio y Pablo Chávez Aguilar. El viejo maestro Valle Riestra, muerto hace seis años, vivió en su ópera "Ollanta", los motivos folklóricos culminando en un *yaraví* (un dúo) muy popular; pero no se preocupó mayormente en la formación de una escuela o tendencia regionalista. Otros músicos de indudable talento, como Alfonso de Silva, por ejemplo, realizan su obra en otro terreno, con otra orientación estética. También debemos nombrar a Polar, Bracesso, Quiqueta, Devernui y Mejía, algunos de los cuales han logrado aciertos inspirándose en el tesoro temático que nos legaron nuestros antecesores. Pero a nuestro sentir han sido Dunker Lavalle, en el pasado, y Roberto Carpio, en la actualidad, quienes mejor han enfocado el problema musical "cholo", de gran importancia para el desenvolvimiento de la escuela musical peruana.

J
O
R
G
E
B
A
S
A
D
R
E



Apunte de C. Raygada.

En viaje a E. U. invitado por el Instituto Carnegie.

SOBRE CHAPLIN

Otra presentación de Charlot, triste la indumentaria, ingenua la actitud, en el escenario complejo del mundo moderno, en víspera de una gran transformación que el artista presente, anuncia, aproxima.

La cultura de occidente—si todavía puede ser válida esta generalización—en trance agónico, en período de búsqueda y confusión, se renueva ya con su propia agonía, y más aún, se estremera con la vida que llega. Nueva vida que enviará inexorablemente al museo todo lo que hay de superficial y aparatoso en el pensamiento y en el arte. Sobre todo en el arte. Lo vemos, por ejemplo, en el cinema. (Sólo a través de libros y revistas conocemos el cinema ruso, su técnica y orientación, su contenido social, su valor polémico y su valor humano. A pesar de esto, nos arriesgamos a decir que el cinema de Chaplin pertenece por completo a este ciclo de transformación que se inicia en el arte y en la vida. El cinema de Chaplin tiene un valor poético puramente subjetivo, pero también un valor social y estético pre-revolucionario.

Estas palabras suenan de extraño modo a causa del contraste profundo entre la apreciación corriente de lo estético, es decir, la que asigna a los valores estéticos una importancia exclusiva, y el criterio verdaderamente nuevo que entiende el arte sólo como expresión y crítica de lo social, y la actualidad y modernidad como cualidades de lo que brota en cada momento en forma de eflorescencia, de balbuceo. Actualidad y modernidad son virtudes de la genuina poesía, de aquella que nosotros vemos nacer, y no de las pseudo creaciones que presentan con ropaje de "último estilo" estados, conflictos y afirmaciones espirituales pertenecientes a una experiencia vital ya por completo superada.

En "Luces de la ciudad" hay, por una parte, la nota lírica, lo natural y espontáneo en el hombre. El vagabundo: un personaje cuya vida es perfecta, un personaje que llega al límite de lo humano. Y por otra parte hay la nota crítica, la contraposición entre lo personal y lo social, la tragedia de nuestro tiempo, lo sarcástico-satírico a manera de reacción contra la mentira burguesa.

Esta es la nota de nuevo romanticismo, que llega simultáneamente a la novela, a la poesía y al cinema; reveladora de un desacuerdo más hondo que el de los románticos. Se trata de un romanticismo con signo positivo. Y ello explica que la teoría del arte por el arte haya sido arrinconada por inservible.

ELIAS TOVAR VELARDE

CARLOS SANCHEZ MALAGA

LIBRERIA PERUANA

DOMINGO MIRANDA

Filipinas No. 546

Sucursal: Noviciado No. 904 (frente a la Facultad de Letras).

Testut.—Compendio de Anatomía (edición de 1931).

Strasburger.—Tratado de Botánica.

Treadwell.—Química analítica 2 tomos.

Saz.—Química Analítica, 2 tomos.

Smith Kendall.—Química General.

Watson.—Curso de Física.

Watson.—Prácticas de Física.

Murani.—Física 2 tomos.

TODA CLASE DE OBRAS CIENTIFICAS EN GENERAL, TEXTOS ESCOLARES Y UTILES DE ESCRITORIO.—PRECIOS BAJOS.

Selecto surtido de obras en Francés, en Inglés y en Castellano sobre ARTES Y OFICIOS, LITERATURA, JURISPRUDENCIA, MEDICINA, FILOSOFIA Y CIENCIAS ANEXAS.

MAPAS Y CUADROS MURALES PARA ENSEÑANZA INTUITIVA de Lección de Cosas, de Historia Universal, de Historia del Perú, de Geografía, de Antialcoholismo y de Ciencias Físicas y Naturales.

TODO CUANTO UD. NECESITE LO ENCONTRARA SIEMPRE, Y A LOS MEJORES PRECIOS EN LA

LIBRERIA ROSAY Hnos.

CALLE DE LA MERCED No. 632 y 634

LIMA

Teléfono 33620—Apartado 1309