

LETRAS



ORGANO DE LA FACULTAD DE LETRAS Y
CIENCIAS HUMANAS DE LA UNIVERSIDAD
NACIONAL MAYOR DE SAN MARCOS

AÑO XXXVIII • 1º Y 2º SEMESTRES 1966

76

77

FACULTAD DE LETRAS Y CIENCIAS HUMANAS
UNIVERSIDAD NACIONAL MAYOR DE SAN MARCOS

Decano: AUGUSTO TAMAYO VARGAS

REVISTA LETRAS



Director: ESTUARDO NUÑEZ

Secretario de Redacción: Marco Gutiérrez

Biblioteca de Letras
«Jorge Puccinelli Converso»

LETRAS

Organo de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas

Año XXXVIII - 1º y 2º Semestres, 1966.



Lima, Perú — Números 76 — 77

Sumario:

- LETRAS Y CIENCIAS HUMANAS, FACULTAD DECA-
NA DEL CONTINENTE 7
Carlos Daniel Valcárcel
- LA MUERTE DE DARIO Y EL MODERNISMO EN
EL PERU 15
Augusto Tamayo Vargas
- SITUACION SOCIAL DE LA POESIA DE RUBEN
DARIO 44
Washington Delgado
- LA IMAGINERIA ORIENTAL EXOTISTA DE RUBEN
DARIO 60
Estuardo Núñez
- RUBEN DARIO, MATERIA Y QUINTA ESENCIA 69
José Alvarado Sánchez
- RAFAELA CONTRERAS DE DARIO 79
Emilia Romero de Valle
- LAS DESCRIPCIONES GEOGRAFICAS DE INDIAS Y
UN PRIMER DICCIONARIO DE AMERICANISMOS 89
Miguel A. Ugarte Chamorro
- LA POESIA TRADICIONAL Y EL YARAUI 103
Antonio Cornejo Polar
- EL TEATRO EN AREQUIPA DURANTE EL CONFLIC-
TO CON ESPAÑA (1864 - 1866) 126
Guillermo Ugarte Chamorro

- LOS "DIALOGOS MAXIMOS" DE VALDELOMAR 138
Estuardo Núñez
- "DIALOGOS MAXIMOS" 141
Abraham Valdelomar
- UNAMUNO Y CROCE 175
Gaetano Foresta
- EL CONCEPTO DEMOCRATICO DE LA LITERATURA
ESPAÑOLA 189
J. A. Doerig
- LA MODERNA INTELIGENCIA BRASILEÑA 202
Leandro Tocantins
- ASPECTOS DE LA POESIA ISRAELI CONTEMPO-
RANEA 227
Moshé Lazar

NOTAS Y COMENTARIOS

- DOS POETAS AREQUIPEÑOS DE AYER 244
Augusto Tamayo Vargas
- UNA ANTOLOGIA DE LA POESIA PERUANA 255
Antonio Cornejo Polar
- EL MARAVILLOSO MUNDO DE CORCUERA 261
Dora Bazán
- RADIOTEATRO, SUB-GENERO LITERARIO 278
Rosa Boldori
- LOS 30 AÑOS DE TEATRO DE GUILLERMO
UGARTE CHAMORRO 283

ACTIVIDADES DEL CLAUSTRO 290

NOTAS BIOGRAFICAS: 309

Dora Bazán, Enrique Zuleta Alvarez, Marco Gutiérrez, Gustavo Vergara Arias, César Franco, Antonio Cornejo Polar, Luis Hernán Ramírez, Julio Ortega, Winston Orrillo, Antonio Cisneros.

REVISTA DE REVISTAS 352

La Facultad de Letras y Ciencias Humanas ha conmemorado en 1966 el Centenario Republicano de su reorganización. Este aniversario se ha celebrado a lo largo de todo el año con diversas actividades académico-culturales y con un plan de publicaciones todavía en marcha. La Facultad más antigua de la más antigua universidad del continente celebra esta fecha de renovación —15 de marzo de 1866— que señaló un nuevo rumbo, cuando se incorporó a ella el Colegio de San Carlos y se establecieron las bases de la nueva estructura facultativa.

Docentes y alumnos, conjuntamente, han celebrado esta efeméride con el ánimo de exaltar los permanentes valores que ha cultivado y difundido nuestra Facultad en el curso de su historia. Efectivamente, la Facultad de Letras y Ciencias Humanas es un tradicional y a la vez moderno centro de estudios que proporciona una completa formación humanística. Por un lado mantiene el interés en la investigación literaria, histórica y filosófica y, por otro, encauza a la juventud en nuevas profesiones dentro de la amplia perspectiva de las ciencias humanas, acordes con las inquietudes y exigencias de la época actual.

Biblioteca de Letras
«Jorge Tucínelli Convergencia»



Biblioteca de Letras
«Jorge Puccinelli Converso»

LETRAS solicita canje con revistas similares.
Dirigirse a: Hemeroteca de la Facultad de Letras
y Ciencias Humanas, Ciudad Universitaria de la
Universidad de San Marcos, Lima, Perú.

Las ideas expuestas en los artículos y notas que
inserta esta revista son de exclusiva responsabi-
lidad de sus autores.

Letras y Ciencias Humanas

Facultad Decana del Continente

Por CARLOS DANIEL VALCARCEL

La Facultad de *Letras y Ciencias Humanas* de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos cumple 100 años de su reorganización republicana y 413 de su inauguración, teniendo como sede provisional los claustros del Convento del Rosario de la Orden de los dominicos, según Real Cédula de Fundación dada en Valladolid el 12 de mayo de 1551. Llamada primero *Universidad de la Ciudad de los Reyes*, tomó el definitivo nombre del evangelista San Marcos por sorteo en 1574, cuando produjo la primera reforma universitaria del Perú —y América— (1571), tomó un local propio en San Marcelo, ocupando un ex-convento abandonado por los agustinos, debido a estar muy alejado del centro de la novísima capital. Desde su inauguración, el dos de enero de 1553, funcionaron ya las Facultades de Teología y de Artes, siendo continuidad de esta última nuestra actual Facultad.

Las investigaciones de fray Cipriano de Utrera, publicadas en Santo Domingo el año 1932 —que el dictador Trujillo confiscó—, libro titulado *Universidades de Santiago de La Paz y de Santo Tomás Aquino y Seminario Conciliar de la Ciudad de Santo Domingo de la Isla Española* —raro ejemplar que poseo—, y mi ensayo, editado en 1959 bajo el rubro de *San Marcos, la más antigua Universidad de América*, han probado desde puntos distintos que la Universidad de Santo Domingo no es la más antigua de América. Por otra parte, esto está confirmado oficialmente desde el siglo XVII en el texto de la “Recopilación de Leyes de las Indias” que sólo menciona y reconoce a las Universidades de Lima y de México como las dos grandes academias de Hispanoamérica.

Fray Cipriano de Utrera niega primacía cronológica a la Universidad de Santo Domingo, porque nunca se encontró el original de la Bula “*In Apostolatus culmine*”, proyectada en

tiempos del Papa Paulo III e ilegalmente llevada a las Indias Occidentales, porque no hubo Universidad de Santo Domingo hasta 1558, aspecto ratificado por la inexistencia de testimonios al respecto y el pedido de creación de Universidad para Santo Domingo reclamado por la Orden de los dominicos en 1551, porque hubo dos Universidades en Santo Domingo: la de Santiago de la Paz y la de Santo Tomás de Aquino, hecho que al no recordarse conduce a errores, y porque según Real Cédula de 1758 el rey Fernando VI prohibió a la Universidad de Santo Tomás de Aquino de Santo Domingo autotitularse la más antigua Universidad del continente.

Yo he apoyado mi argumentación en un olvidado o soslayado tópico jurídico-histórico: la diferencia entre lo estatuido por el "Código de las 7 Partidas" (siglo XIII) para la creación de las Universidades y la modificación legal enunciada por el Real Patronato (siglo XVI), argumentación consistente en que aquél manda que las Universidades pueden crearse por Real Cédula o por Bula, mientras éste exige el pase del Consejo Real para todo documento análogo, es decir, que el Papa se comprometía a no burlar la jurisdicción real en las posesiones del Rey de España. En consecuencia, toda Bula, breve u otro testimonio papal, para tener valor legal, debía obtener la aprobación del Consejo del Rey. Una comprobación expresa se encuentra en un documento papal dado por Paulo III el 19—VI—1538 (Pontífice y Año en que se apoyan las pretensiones de la Universidad de Santo Domingo), cuya copia fotostática he publicado y está siendo traducida del latín por la Dra. Gred Ibscher, mandando recoger las Bulas y Breves y otros documentos de la Santa Sede que no hubiesen sido expresamente aprobados por el Rey. Cuando aparece el texto de la pretendida Bula de la Universidad de Santo Domingo, ya estaba desautorizada por el propio Papa que aparece firmándola. El interés del Papa y el del Rey eran mutuos y explicables. Por el Patronazgo, el Papa recibía auxilio económico para sus Iglesias de América, comprometiéndose en cambio a respetar la jurisdicción real. No queriendo yo ser, pues, acusado sofisticamente de chauvinismo cultural, he apoyado mi refutación a las pretensiones de la Universidad de Santo Domingo tanto en la desautorización papal de 1538 cuanto en la prohibición real de 1758, dadas por Paulo III y Fernando VI, respectivamente.

En cuanto a México, la cuestión es muy sencilla y clara. Nuestra Universidad se fundó el 12 de mayo de 1551 y la de México el 21 de setiembre del mismo año. El Breve ratificatio-

rio fue dado por Pío V el 25 de julio de 1571 y la Bula ratificatoria de México se otorgó el 7 de octubre de 1595 por Clemente VIII, es decir, casi 25 años más tarde, con el agregado que el documento eclesiástico de México hace referencia explícita al de la Universidad de Lima como su precedente. La Universidad de Lima se inauguró el dos de enero de 1553, mientras la Universidad de México lo hizo el 24 de enero del mismo año. Mi ponencia sobre "San Marcos, Universidad decana de América" fue aprobada en el XXXVI Congreso Internacional de Americanistas, sesión correspondiente a Sevilla. Para una mayor difusión se sugirió fuera traducida al inglés y al francés, cosa que ahora pido a nuestro Decano, siempre atento a las solicitudes prosanmarquinas y a la defensa del prestigio de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas.

Cuando la más antigua Universidad de América se erigió, las primeras Facultades que funcionaron fueron naturalmente la Facultad de Artes y la de Teología. Aunque el mayor rango académico pertenecía a la de Teología (sabido es que la Filosofía era considerada sierva de la Teología), el ciclo normal de los estudios daba prioridad a la Facultad de Artes, por ser la Filosofía indiscutida propedéutica para la Teología y toda otra materia. Como se recordará, en la Facultad de Artes fundamentalmente se enseñaba *Filosofía* mediante tres cátedras: *Súmulas*, *Lógica* y *Filosofía (Metafísica)* y también *Filología*: *Latín* en tres etapas: *Mínimos*, *Medianos* y *Mayores*, además de la *Lengua Indica* o *Kechua*. La enseñanza estaba dirigida por los *Maestros*, grado académico mayor que tenía igual rango que el de *Doctor*, otorgado en las Facultades de *Teología*, *Derecho Canónico* o *Cánones*, *Derecho Civil* o *Leyes* y *Medicina*. Por ser *Maestro* en *Artes*, antes se recibían de *Bachiller* y de *Licenciado*. Este último grado, abolido por la "Ley Orgánica de Instrucción" de 1902, debe ser revivificado y convertido en *Título* para defender profesionalmente a los *Estudiantes* que no siguen muchas veces nuestras especialidades porque el doctorado es grado mayor difícil de alcanzar.

Fray Tomás de San Martín, el cofundador de nuestra Universidad, así como fray Domingo de Santo Tomás, el egregio catedrático y "Padre de la filología peruana", eran *Maestros* es decir *filósofos* o "artistas", denominación con la cual también se conocían a los *Estudiantes* de la Facultad de Artes. Desde la fundación de la Universidad, nuestra Facultad fue una "pacarina" académica. Durante el lapso primero (1553-1571), *Artes* amadrinó a *juristas* y a *médicos*, que todavía no tenían Facul-

dad propia, y fue antesala obligada de Teología. Su clásico color azul, cambiado arbitrariamente el pasado siglo, está poéticamente fundamentado por León Pinelo y traducido del latín por Luis Antonio Eguiguren, cuyos afanes historiográficos en pro del conocimiento del pasado sanmarquino constituyen una etapa precursora de otra sistemática, donde nuestra tarea fundamental será la recuperación de los perdidos documentos de esta cuatricentenaria casa de San Marcos, que aunque criticada desde ángulos diversos ha sido, es y será el Alma Mater de la cultura universitaria peruana.

Cuando apareció la Facultad de Medicina, al comenzar el segundo tercio del siglo XVII, hubo dos clásicos núcleos universitarios: *Artes*, para las letras, jurisprudencia y teología; y *Medicina*, para el fomento de las incipientes ciencias biológicas y físicas, porque las Matemáticas iban unidas a los programas de Artes. Y aún cuando en las Constituciones dadas por el virrey Amat (1771) aparece la novísima Facultad de Matemáticas, en la de Artes se estudiaban las matemáticas elementales.

En la etapa republicana, nuestra Facultad ha variado de nombre en varias ocasiones: el "Reglamento de Instrucción" de Castilla (1850) la denomina Facultad de *Filosofía y Humanidades*, el "Reglamento General de Instrucción Pública" de Pardo (1876) la titula Facultad de *Letras*, la "Ley Orgánica de Instrucción" de López de Romaña (1902) llámala Facultad de *Filosofía y Letras*, durante el gobierno de Leguía la "Ley Orgánica de Enseñanza" (1921) le da el título de Facultad de *Filosofía, Historia y Letras* y el "Estatuto Universitario (1928) retorna al nombre, dado por Pardo, de Facultad de *Letras*, en el lapso de Benavides es llamada nuevamente Facultad de *Filosofía, Historia y Letras*, la "Ley Orgánica de Educación Pública" (1941), dada por Prado la amplía y titula Facultad de *Letras y Pedagogía*, pero en 1946, durante el gobierno de Bustamante, nuestra Facultad se independiza y recupera su título de Facultad de *Letras*, nombre que acaba de modificarse (1965) adoptándose el de Facultad de *Letras y Ciencias Humanas*.

Así como en la Colonia, las Facultades que impulsaban y centralizaban los estudios fueron Artes y Medicina, en la República serán Letras (ex-Artes) y Ciencias, puntales constantes del edificio universitario. Nuestra Facultad ha sido el origen de la actual Facultad de Ciencias Económicas. En el Reglamento de Instrucción de 1850, Capítulo 4º: Universidades, Artículo 23, se manda que en Letras debía impartirse conocimientos de "la E-

conomía Política". También ha sido amorosa cuna de la Facultad de Educación. Comenzó como una *Asignatura* en 1876, se convirtió en *Sección* el año 1925, pero fue recesada en 1928 y revivió en 1935, convirtiéndose en *Facultad* el 1º de abril de 1941, por la Ley Orgánica que promulgó Prado: finalmente la Facultad de Educación fue independizada por el "Estatuto Universitario", realizándose su sesión inaugural el seis de mayo de 1946. Como se ve, no corresponde calificar de "Acta de Fundación" a la firmada en esta fecha sino de un "Acta de Reinstalación" u otro rubro análogo. Es decir que Educación, de co-Facultad, se transformó en Facultad, se independizó, cosa que también sucedió con Letras.

Por lo precedente, desde el punto de vista histórico la Facultad de *Letras y Ciencias Humanas* aparece como la más antigua Facultad de la Universidad de San Marcos y, en consecuencia, de América. Le siguen en antigüedad, las Facultades de Derecho (1571), y de Medicina (1634), primacía cronológica que debe ser oficialmente reconocida y respetada en todos los actos universitarios de San Marcos.

Este recuerdo histórico del origen, proceso y ubicación de la Facultad de *Letras y Ciencias Humanas* tiene, además, otro propósito básico: utilizar la experiencia histórica de San Marcos para la solución de nuestros problemas actuales. Su claustro de docentes fue solidario, el nuestro desunido; ellos fomentaron la formación de un profesorado sanmarquino, nosotros damos muy poco apoyo a nuestros graduados, ellos defendieron el principio de la antigüedad académica, fundamentado en una correspondiente foja de servicios, nosotros hemos hecho tabla rasa en muchos casos de esta exigencia, por ejemplo en la conformación de la Asamblea Universitaria pasamos de un extremo al otro, de una absoluta nominación por antigüedad a la de total elección, por lo que sugiero se modifique en este sentido el actual "Reglamento" de San Marcos, designándose a los miembros de la Asamblea Universitaria mitad por antigüedad y mitad por elección; ellos observaron el principio de la "alternativa" en la nominación del Rector, esto debemos llevarlo a todos los planos universitarios, particularmente para desterrar hábitos oligárquicos en nuestra vida académica, por ejemplo, que los miembros del Consejo Universitario sean a la vez los componente de las Comisiones generales de la Universidad, impidiendo una mayor participación de los Catedráticos en el gobierno de nuestra institución y su mutuo conocimiento; finalmente, por ahora, la historia universitaria de San Marcos mues-

tra que las Reformas académicas comenzaron en el siglo XVI, como un síntoma de autocritica institucional, y que el Gobierno, implantado por José Antonio Encinas el año 1931, en la Universidad de mi generación, extirpado posteriormente y reflorecido en 1945 por nuestro colega de Facultad y Rector, Luis Alberto Sánchez, tiene sus raíces en el *Código de las 7 Partidas* del siglo XIII, que define a la Universidad como lugar de convivencia entre profesores y estudiantes con el fin de cultivar los saberes.

En este día que recuerda la convocatoria anual en honor del patrón institucional *San Marcos*, como una ocasión de confraternizar, las Facultades de *Letras y Ciencias Humanas*, junto con las de *Derecho* y de *Ciencias* conmemoran el año jubilar recordatorio de la reorganización republicana de la Universidad y hacen votos para el definitivo enrumbamiento de su vida académica (tanto administrativa, como didáctica y de investigación) y, sobre todo, propician que en la Universidad de San Marcos predomine siempre la voluntad de saber sobre la voluntad de poder.



Biblioteca de Letras
«Jorge Puccinelli Converso»

LETRAS en su larga trayectoria ha dado testimonio de admiración y aprecio por los grandes creadores del espíritu. En esta entrega nuestra revista ofrece el justo y necesario homenaje a uno de los grandes renovadores de la poesía castellana: Rubén Darío. El ámbito de la lengua hispana conmemora el cincuentenario de la muerte —en 1966— y el centenario del nacimiento —en 1967— de este auténtico y representativo creador.

LETRAS presenta a continuación algunos ensayos de profesores de nuestra facultad, quienes enfocan la vida y la creación del poeta nicaragüense desde distintas perspectivas. Igualmente una colaboración sobre la esposa del poeta en la pluma de una distinguida escritora. Con estas páginas, la Facultad de Letras y Ciencias Humanas se une al recuerdo universal tributado al poeta cuya obra sirvió para remozar e impulsar la expresividad lírica de nuestra lengua.



Biblioteca de Letras
«Jorge Puccinelli Converso»



RUBEN DARIO

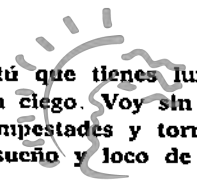


Biblioteca de Letras
«Jorge Puccinelli Converso»

RAFAELA CONTRERAS DE DARIO

La Muerte de Darío y el Modernismo en el Perú

Por AUGUSTO TAMAYO VARGAS

 "Hermano, tú que tienes luz, dame la mía
soy como un ciego. Voy sin rumbo y ando a tientas
Voy bajo tempestades y tormentas
ciego de ensueño y loco de armonía.

(De "Melancolía", Cantos de Vida y Esperanza)
«Jorge Puccinelli Converso»

Cuando Rubén Darío viajaba hacia su patria en aquellos postreros días de 1915, viajaba con toda seguridad hacia la muerte. El mismo lo diría en los momentos de su vía crucis cuando desfalleciente parecía morir en Guatemala: "Yo que escribí tantas elegías y tantos artículos necrológicos, siento miedo de pensar en los que a mí me hagan"... Pero aún siguió por la "vía láctea de la pena", que diría nuestro Peralta y Barnuevo, hasta arribar a la muerte en su propia Nicaragua, a las diez y veinte de la mañana del 6 de febrero de 1916, teniendo a su lado como médico al Dr. Debayle que traía tantos recuerdos a su mente.

*"Margarita está linda la mar
y el viento
lleva esencia sutil de azahar;
yo siento en el alma una alondra cantar:
tu acento.
Margarita, te voy a contar un cuento"...*

"Cuando el mundo estaba ardiendo, nuestro poeta se fue a morir a Nicaragua —dijo Ventura García Calderón—. Se va ululando como los antiguos profetas, con las manos en alto y los cabellos cenicientos, porque los hombres son lobos" . . .

Había nacido en Metapa, pueblecito de aquel país nicaragüense, 49 años atrás, como Félix Rubén García Sarmiento y había pasado su vida, como un soplo de armonía, con el simple nombre de Rubén Darío, cantando como un pájaro encerrado en su jaula que no era de oro:

*"Yo soy aquél que ayer no más decía
el verso azul y la canción profana
en cuya noche un ruiseñor había
que era alondra de luz por la mañana" . . .*

Y así había llegado inseguro y trémulo como un niño obsesionado por el "espanto seguro de estar mañana muerto", bebiendo para olvidar la vida consciente y "el dolor de ser vivo", hasta el pozo profundo que "aguarda con sus fúnebres ramos". De ayer a mañana *había sido*. Y ahora era:

*"Y no saber a dónde vamos.
¡Ni de dónde venimos!" . . .*

«Jorge Puccinelli Converso»

El 8 de febrero Juan Ramón Jiménez componía aquel hermoso poema:

"No hay que decirlo más. Todos lo saben/ sin decirlo más ya/. ¡Silencio!/ Es un crepúsculo de ruinas,/ deshabitado, frío (que parece inventado/ por él, mientras temblaba), con una negra puerta/ de par en par/. Sí. Se le ha entrado/ a América su ruiseñor errante/ en el corazón plácido. ¡Silencio!/ Sí. Se le ha entrado/ a América en el pecho/ su propio corazón. Ahora lo tiene/ parado en firme, para siempre/, en el definitivo/ cariño de la muerte". (*Anexo 1*).

La voz española del modernismo —aunque lo negara más tarde como San Pedro al maestro— había expresado su palabra en la mejor forma que podía hacerlo: en el de la propia poesía. Pero se requería de la prosa para certificar en su dimensión exacta y con la lógica de las consideraciones el papel de Rubén Darío en la literatura americana. Y esa prosa; que estaba sin embargo plena de la emoción sensible que la muerte del amigo había producido, la encontramos en el poeta boliviana-

no Ricardo Jaimes Freyre, hijo de la escritora peruana Carolina Freyre; y él mismo nacido en territorio peruano también.

Intimo amigo y compañero de andanzas literarias y editoriales en Buenos Aires, Jaimes Freyre pronunció un discurso en el Teatro de la Opera de la capital argentina, el 21 de mayo de aquel año de 1916. En él señala a Rubén como el Maestro de todo el movimiento modernista, cuando había logrado superar lo que consideraba Jaimes como una época de transición, "llena de inquietudes y escepticismo", con una nueva voz. "Música nueva, de sonoridades inesperadas", afirmaba. Establecía el propio Jaimes Freyre cómo se reunían en Darío multitud de caminos o escuelas españolas y francesas dentro de una audaz innovación que no resultaba empero ni fetichista ni iconoclasta, aunque se declarara tan intensamente nuevo. Destacaba una y otra vez cómo había influido Rubén en toda su generación; y que su misión fundamental en la poesía americana —y lengua española en general— había sido "hacer que los espíritus vean las cosas espirituales con tanta precisión como los ojos con las cosas corporales". Dio al verso castellano —agregaría— melodías y ritmos nuevos.

"Por intuición musical frecuente en los grandes poetas creó sus versos como había creado su estilo y como había creado sus asuntos poéticos, dejándose arrastrar simplemente por su genio". Y en una concisa cita donde se muestra lo original de la creación de Darío, explica que su magia está "en una distribución nueva de los acentos intermedios y de las pausas; en una paradójal onomatopeya ideográfica y en una gracia singular en el empleo de la homofonía". O sea el conjunto de sonidos al unísono, con sentido orquestal. Pero esto sería lo externo de su obra. Jaimes se referirá luego a "esa alma de excepción". Su sentimiento artístico, su terror a la muerte, su noble ingenuidad. "Temeroso y desconcertado, dejábase arrastrar por la corriente, incapaz de oponerle otra cosa que la inercia y esperando siempre la intervención misteriosa de lo desconocido y lo imprevisto". Hay frases sueltas que valen para este objeto de presentación de Rubén al momento de su muerte: "Las actividades de su cerebro estaban subordinadas a la sensación y a la imaginación"... "Sus palabras germinaban como el trigo al sol y sin embargo jamás un alma humana había cruzado la vida con mayor incertidumbre, con mayor vacilación, con más brumoso concepto de la vida misma"... "Hoy que ha penetrado en la noche sin límites —expresará Jaimes en la parte emotiva de su discurso— mudo para siempre el ruiñeñor y muda

la alondra; hoy que la obra suya se levanta como un arco iris que abarcara los dos extremos del continente; cuando ya no se puede esperar de él una síntesis que se llame *la Odisea*, *Don Quijote* o *La Divina Comedia*, es preciso juntar en un solo tributo de admiración y de entusiasmo cada uno de los entusiasmos y cada una de las admiraciones que siguieron al nacimiento de cada uno de sus libros"...

En el Perú la muerte de Rubén produjo —como en el resto de los países iberoamericanos— un tremendo impacto. Diarios y revistas informaron de su deceso e insertaron en sus columnas poemas y recuerdos alusivos a la vida del poeta nicaragüense. Sigamos un poco aquello a través del semanario gráfico de actualidades más en boga en la década del 10 al 20: *Varietades*. En el número correspondiente al 12 de febrero de 1916 se insertaban las siguientes frases editoriales —tal vez de la pluma de Clemente Palma; ¿o de Manuel Beltroy?—:

"Rubén Darío ha muerto. Así nos lo dice el servicio cablegráfico de los diarios. La gran voz lírica del maestro admirable se ha apagado a la sombra auspiciosa de los árboles familiares, bajo los cuales quiso morir el enorme poeta, cansado de sus peregrinaciones por el mundo".

Y terminaba: "Rindámonos ante el gran espíritu que acaba de ascender hacia las regiones purísimas, donde el dolor y la miseria se disuelven y acaban y donde comienza el reinado perdurable que es suyo, porque desde esta mísera vida supo conquistarlo"... A continuación los editores publicaban, como "el último canto del cisne", el poema de Rubén "Mater Admirabilis" dedicado a la madre del Presidente de Guatemala, Estrada Cabrera. (*Anexo 2*).

En la edición del 26 de febrero de la misma revista se insertaba una crónica titulada: "Recuerdos de Rubén Darío", con cuatro fotografías del poeta, dos de ellas luciendo barba, que correspondían a su etapa bonarense entre 1896 y 1898; una tercera, "envejecido"; y una última, a bordo de un trasatlántico, dos años antes de su muerte. En la crónica se hacía un ligero recuento de su obra y se expresaba: "el padre Rubén aparece en la borda de un trasatlántico, como si acabara de salir de una larga, penosa, enfermedad, de la enfermedad de su vida tal vez, de su vida agitada, tan llena de triunfos que agitan y de íntimas tristezas tan hondas, que apenas si pueden resolverse en versos, dejando lo más amargo en el alma del que sufre y canta".

† RUBEN DARIO



Rubén Darío ha muerto. Así nos lo dice el servicio cablegráfico de los diarios. La gran voz lírica del maestro admirable se ha apagado á la sombra auspiciosa de los árboles familiares y hogareños, bajo las cuales quiso morir el enorme poeta, cansado de sus peregrinaciones por el mundo. Sobre su tumba habrán de caer rosas, muchas rosas. Y en la noche, cuando la sombra y el silencio se hacen más vastos y parece descender de los cielos y ascender de la tierra misteriosas armonías, en la noche auspiciosa bajo el estrellado palio, irán hasta la tumba del poeta como evocadas las egregias figuras que creó con sus ritmos y cuando su ánima, que vivió suspendida entre la vida que pasa y se acaba y la eternidad que le recibirá en su regazo serenísimo, ascienda en un vuelo gigantesco, los cisnes de los lagos bogarán hacia las orillas, donde los sauces se inclinarán rendidos como si lloraran

Rindámonos ante el gran espíritu que acaba de ascender hacia las regiones purísimas, donde el dolor y la miseria se disuelven y acaban y donde comienza el reinado perdurable que es suyo, porque desde esta mísera vida supo conquistarlo.

*Noticia sobre la muerte de Rubén Darío, aparecida en la revista
VARIEDADES. Lima, Año XII, N° 421, 25 de marzo de 1916.*

Entre Rubén Darío Y Antonino Lamberti

UNA ANECDOTA DEL GRAN POETA

Una anécdota original de Rubén Darío, relata "Caras y Caretas", que muestra no sólo la flexibilidad del talento del gran poeta, sino su misteriosa y breve comunión, en una noche ya lejana, con el alma de otro poeta filosófico y triste Antonino Lamberti. Amigos sinceros y unidísimos ambos parecían completarse mutuamente. Una noche, repetimos, juntos los dos en un café vieron llegar tímida y pálida el alba. De pronto, dijo Rubén:



—Sabes, Antonino, que al mirar tu perfil en esta luz indecisa de la mañana, me convezco que eres un romano, tienes la misma cabeza que una estatua del Foro, las mismas facciones que una medalla de Augusto.

—Pues si soy romano te propongo que ofrendemos un soneto a Roma.

—Aceptado; pero con la condición—exclamó Darío—de que sea un soneto con un verso de cada uno y escrito en catorce minutos. ¿Te parece mucho un verso por minuto?



—A verso por minuto.

—Pues empiezo:—"Antonino Lamberti, el peristilo.

Así se fundieron dos armonías, produciendo el soneto que publicamos, en el que la estrofa de cada cual guarda el modo de decir, el peculiar estilo de los dos poetas

He lo aquí:

"Soneto de Rubén Darío y A. Lamberti, hecho en 14 minutos, á un verso cada uno, de sobremesa, á las 5 de la mañana, en el Hotel Americano de Buenos Aires, el año 1896."

ROMA

Rubén.--Antonino Lamberti, el peristilo
Lamberti.--Del sacro templo se alza en la

(colina,

R.—Y llega una fragancia tibustina

L.—Que acariciara á Horacio y á Camilo,

R.—Es la reina de Pafos y de Milo

L.—Que dió la aurora de la luz latina,

R.—En donde halló por la virtud divina

L.—Cesto la estatua, la palabra estilo

R.—Amemos Antonino de tu Roma

L.—La armonía sagrada que aún subsiste,

R.—De la gloria fugaz q' el tiempo doma,

L.—Y que en el verso ó piedra q' resiste,

R.—Rosa del mármol, lirio del idioma.

I.—Da la fragancia eterna de lo triste.

Posteriormente, en la edición del 11 de marzo del mismo año, aparecía otra crónica: "Rubén Darío íntimo", con un subtítulo; "Darío deja un hijo poeta". Se copiaban allí tanto el poema dedicado por Rubén "A mi hijito Rubén Darío Sánchez", fechado en París en 1913, como el de éste "A mi querido padre", que lleva la fecha "Barcelona, 1915". (Anexo 3). El 26 de aquel mes de marzo se rendía un nuevo tributo a la memoria del poeta. "Entre Rubén Darío y Antonino Lamberti" se titulaba la crónica, conteniendo una anécdota de gran interés para ver la facilidad compositiva de Darío, que ya también se muestra en aquella otra célebre anécdota de Rubén Darío en Cuba, cuando al término de una noche de parranda con Julián del Casal, escribe un poema a la manera antillana, "La Negra Dominga": "¿Conocéis a la negra Dominga?/ Es retoño de cafre y mandinga, / es flor de ébano henchida de sol" . . . En esta otra ocasión que presenta *Variedades*, Darío y Lamberti componen un soneto escribiendo cada cual un verso, en el tiempo máximo de un minuto: "Soneto de Rubén Darío y A. Lamberti, hecho en 14 minutos, a un verso cada uno, de sobremesa, a las de la 5 de la mañana, en el Hotel Americano de Buenos Aires, el año 1896". (Anexo 4).

Por último el 6 de mayo, con el epígrafe: "Los últimos momentos de Rubén Darío" y bajo una fotografía de éste tomada en su lecho de muerte, reproducía *Variedades* un poema de Amado Nervo, poeta mexicano del modernismo, fechado en Madrid, 1916.

"Ha muerto Rubén Darío
¡el de las piedras preciosas!" . . . (Anexo 5)

Mientras tanto en *La Prensa* de Lima había ya publicado Leonidas Yerovi, poeta que criollizara a Rubén, dentro del giro popular peruano, su poema: "El dolor de Eulalia", sobre el conocido poema rubendariano: "Era un aire suave", donde en algún verso expresaba: "La divina Eulalia ríe, ríe, ríe", que Yerovi trasponía a "La princesa Eulalia llora, llora, llora. . . / y en su tibia alcoba como en un santuario, / con las rubias trenzas en desorden, ora/ junto a un viejo libro de versos que ahora/ se diría fuese un devocionario" . . . El ritmo, el tema, la ondulación rubendariana de la primera época, con el ambiente del siglo XVIII afrancesado, se repiten en este poema. (Anexo 6).

Ya Yerovi, principalmente en "La cena de Margot" —"era que se era y en París de Francia — y en "El Café de las Ghirantas" —"Cuántas . . . cuántas . . . y qué bellas/ todavía muchas de ellas" . . . —, pero también en varias otras composiciones había extraído casi directamente la savia poética de Rubén, accli-

matándola a cierto localismo provincial, descendiendo la vena aristocrática a un populismo que llegaba de cerca a la masa de lectores de los diarios y revistas de crecida circulación.

Pero sería Chocano, aquel ejecutante del contrapunto del modernismo, frente a frente a Rubén, quien nos mostraría más hondamente en "La última visión", su evidente adhesión al poeta nicaraguense, de quien había recogido ya en sus primeros años inciertos la nueva palabra para "El Sermón de la Montaña". Más tarde le diría en carta que recoge Luis Alberto Sánchez en su *Aladino*: "Yo alguna vez escribiré sobre Ud. y por lo mismo que camino por otro lado creo que acertaré en razón de que soy capaz de comprender lo comprensible y de sentir lo incomprensible". En ese ir y venir de afinidades y de separaciones en la amistad y en la poesía. Rubén Darío compondría poemas tan significativos en la vida de Chocano: "Hay un tropel de potros sobre la pampa inmensa":

*¿Es Pan que se incorpora? No; es un poeta que piensa.
Y es un hombre que tiene una lira en la mano..."
"Tal dije cuando don J. Santos Chocano,
último de los Incas, se tornó castellano"...*

En "La última visión" que Chocano fecha en 1916, aunque aparezca en *Oro de Indias* muchos años después, está presente la figura de Darío, precisamente en trance de muerte:

Por sus ojos, cansados de recoger el brillo
féerico de las urbes, pasó un último afán:
Ver el paisaje, a un tiempo misterioso y sencillo,
de sus nativas tierras: bosque, lago y volcán.
Qué golpe de recuerdos no lo sacudiría
el alma, en un espasmo de intensa poesía,
al ver ya moribundo cuanto al redor había
visto con los ingenuos ojos de su niñez.
Remembranzas nerviosas turbaron su agonía
con el afán inútil de cantar todavía
y empezar, entre sueños a vivir otra vez... (Anexo 7)

Cinco años después Chocano lo evocaría aún emocionado en "La Flauta Encantada": "Rubén mi buen hermano ¿te acuerdas del carrizo/ que tú cortastes un día —tal vez primaveral,/ porque la Primavera de tu canción se hizo—/ a orillas del gran lago de su país natal?"... (Anexo 8).

El impacto de Rubén Darío en la poesía hispanoamericana fue tan evidente que hubo poetas rubendarianos por todas partes; y aún aquello provocó la reacción de los críticos posteriores considerando que habíase creado en América una poesía sensual, de bellos giros y de encantamientos de formas, de poetas cisnes, que diría el mexicano González Martínez, a quienes había que superar definitivamente: "Tuércele el cuello al cisne de engañoso plumaje".

Contra aquéllos se levantaría el postmodernismo con una poesía inteligente en unos; con vuelta a las cosas más simples de la vida diaria, en otros; con retorno al hombre y sus problemas inmediatos en los más. Pero Rubén no se quedó en el "rubendarismo". Fue más allá de sí mismo y a través de *Cantos de Vida y Esperanza* resultó precisamente uno de los que abrieron el camino del llamado postmodernismo. Veamos, antes de analizar aquéllo, cómo un poeta peruano se sumergía totalmente en sus años mozos en la poesía rubendariana. José Eufemio Lora y Lora —cuyos restos han sido absorbidos por el "humus" de París, para no ser hoy más que polvo y semilla en tierra francesa— en una poesía dedicada precisamente a Rubén, mostraba el *tempo* alargado y las figuras estilizadas dentro de lo que se llamó decadencia y afrancesamiento del inicial Rubén. Lora tenía entonces poco más de veinte años:

Biblioteca de Letras
Jorge Puccinelli González

"Bajo el azul del ciclo de la América Hispana// que no tiene una sombra, que no turba un rumor,// se ha posado en la copa de una acacia temprana// con su estuche de trinos, un ducal ruiseñor... (Anexo 9).

La persistencia del modernismo ortodoxo de la primera etapa rubendariana se nota asimismo en un poeta hondureño aclimatado a la literatura en México y vinculado íntimamente al Perú, Rafael Heliodoro Valle. A través de las más diversas épocas, Valle continuó en una intensa y larga vida, que se extinguió solamente en 1959, su franca tendencia modernista, por sobre toda rebelión estética. Diría: "Nacimos en la noche de los mil y un aromas" —orientalismo y versos alejandrinos para sumergirse constantemente en un mundo de maravilla, con música y color modernista—: "deshojación del mar, que en sus temblores// hace que todo al sol se anegue en rosas;// armiño, azul, espuma, aguas y flores".

No puede ser más claramente modernista ese lenguaje de

sensual paladco y de mundo ideal, con "holanda", "golconda", "Stambul"... A la muerte del poeta predilecto escribió: "San Rubén Darío":

Traed las griegas ramas del acanto
para mezclarlas con laurel sombrío,
donde desgrane su cristal el llanto
y venid a adorar a nuestro santo
que está en el cielo: *San Rubén Darío...*

Valle definió su figura en ese poema:

"¡Vino del alba y fue meditabundo
y misterioso, San Rubén Darío!"...
(Anexo 10)

Aún César Vallejo, poeta que va a traer una nueva revolución tanto o más importante que la de Darío al lenguaje poético de habla hispana, mostrará en sus primeros poemas de *Los Heraldos Negros*, la persistencia rubendariana que inunda la poesía de España y de América; pero más en la cita y en la devoción que en la estructura del poema: "Darío de las Américas celestes"; o el giro: "Ahora que me ahoga Bizancio"... Ya Monguió y Coyne en sus respectivos estudios sobre Vallejo han impreso las citas de directa influencia rubendariana. Pero asimismo las de Herrera Reissig, de Lugones y las de Chocano, aunque se halle su poesía en la otra margen del estro lírico. Ya Vallejo es otra cosa y su emparentamiento con el pasado lo acerca más a los postmodernistas.

A través de las expresiones recogidas en torno a la muerte de Rubén Darío o en poemas sobre él compuestos por otros poetas de América podemos, así, encontrar los elementos fundamentales del Modernismo cuando parecía éste haber sido superado en la década del 10, bajo el signo de la Primera Guerra Mundial. Pero digamos unas cuantas palabras en cuanto al nacimiento del término y en cuanto a su cumplimiento, en el propio Rubén. Max Henríquez Ureña en su *Breve Historia del Modernismo* encontrará que Rubén Darío al referirse al escritor Ricardo Contreras en 1888 habla ya de "absoluto modernismo en la expresión"; pero que en un comentario a su entrevista a Ricardo Palma, en un artículo titulado "Fotografado", es donde dirá que en contraposición al estilo de Palma, que consideraba afiliado a la corrección clásica, existe el *modernismo* "que hoy anima —explica— a un pequeño pero triunfante y soberbio grupo de escritores y poetas de América Es-

pañola". Por aquellos años en España se iniciaron en Cataluña *Las Fiestas Modernistas*, bajo la inspiración de Rusiñol. Y en Portugal, Eugenio de Castro, a quien tanto siguiera y admirara Darío, había transformado la poesía portuguesa dentro de un *modernismo*, que iba más allá del mero simbolismo.

Rubén Darío en carta a Juan Ramón Jiménez dirá con respecto al nacimiento del modernismo las siguientes frases:

"En la revista de Nervo, el poeta Tablada, al hacer un medallón de J. A. Silva, repite una inexactitud afirmada en un número pasado del *Mercur de France* por un señor Bengoechea de Bogotá. Y es, que, para alabar al exquisito y gran poeta que fue Silva, se dice, erróneamente, que el movimiento "moderno" de América se debió a él. Yo no reclamo nada para mi talento, ni para mi corta obra; pero sí para la verdad en la historia de nuestras letras castellanas. Es cuestión de Fechas. Cuando yo publiqué mi Canción del Oro y todo lo que constituye *Azul*, no se conocía en absoluto ni el nombre ni los trabajos de Silva; más aún, en ciertas prosas de Silva, un entendido ve la influencia de *Azul*. Bengoechea no dirá la verdad por "patriotismo" y Tablada por algún motivo. Pero en América y España (Valera) tengo yo testigos del origen del movimiento. Y en ciertas palabras escritas, mucho tiempo después, por el mismo Rueda, encabezando el Prólogo lírico que hice para su "En Tropol" se puede hallar algo... En cuanto a Francia, saben bien desde cuándo comenzaron mis trabajos personales como Madame Rachild, Remy de Gourmont, Richepin, José María de Heredia. Verdad y Justicia no están de más cuando se piensa y siente de buena voluntad...

Suyo, con el corazón

R. Darío".

Pero a pesar de las afirmaciones de Darío, Martí —a quien reconoció más tarde como precursor—, González Prada, Gutiérrez Nájera y Silva están en el *Modernismo* aunque no lo llamaran así.

Claro está que en Rubén Darío se resume, por decir así, el Modernismo, en la combinación de lo parnasiano y de lo simbolista, unida a una evidente voz americana. Darío escribió primeramente poesía romántica. Ya en Centroamérica comienza con Gavidia a tratar de acomodar la poesía francesa a la española; y posteriormente en Chile, publicará *Azul*, combinación

de cuento y poesía con influencias marcadas de Catulle Mendés, de Leconte de Lisle, de Gautier en el color, y aún la más lejana de Hugo. "Con Hugo fuerte y con Verlaine ambiguo", que diría más tarde, pero a ello habría que señalar la importantísima de Poe. Hay inclusive palabras como "tintinambular", "Stella", "Psiquis", "liliales", etc. que junto con las repeticiones: "un tropel de tropeles"; o las reiteraciones: "era bello su rostro, era un rostro bello", o las aliteraciones: "sentimental, sensible, sensitiva", etc.; nos llevan también a Poe, con su simbolismo, su melancolía desesperanzada, sus llamativos estremecimientos, sus visiones fantasmagóricas. En "El poeta pregunta por Stella" ("hermana de las liliales mujeres de Poe") o en "El Reino Interior" la presencia del poeta norteamericano es definitiva. Pero también lo será el portugués Eugenio de Castro, por quien Darío aprendió portugués para entenderlo mejor y seguirlo. A través de todas estas influencias y de las de corriente española, Darío llegó a obtener su lenguaje propio.

Pueden verse dos profundas etapas en su transformación poética; la primera más formal y sensual; la segunda más conceptual y llena de matices sugerentes que lo emparentan con los poetas sucedáneos al modernismo. En la primera se manifiesta simbólico y "afrancesado" en el encanto de la palabra, en el perfume y la música de una poesía hecha para deleitar y que mueve a la sensibilidad con una versión de la poesía que se da la mano con las otras artes: pintura y música preferentemente, como lo fuera la escultura para Prada.

Juan López Morillas ha estudiado cómo en *Azul* hay un galicismo mental al lado de un galicismo lingüístico y, en éste: sintáctico y verbal. Darío lo diría más tarde, asegurado ya el éxito de su obra: "Yo que me sabía de memoria el *Diccionario de Galicismos* de Baralt, comprendí que no sólo el galicismo oportuno, sino ciertas particularidades de otros idiomas, son utilísimas y de una incomparable eficacia en un transplante". Después de *Azul*, en *Los raros*, Rubén Darío muestra sus gustos y sus lecturas, sus antecesores claves. Desconoce los valores de cualquier poesía americana anterior. "Si hay poesía en América ella está en las cosas viejas: en Palenke y Utlatan", etc. Reconoce a Walt Whitman y se olvida de Poe. En cuanto a España prefiere a Gracián, Santa Teresa, Góngora y sobre todo a Quevedo. Pero por encima de ello: "Shakespeare, Dante, Hugo" ("Y en mi interior —subraya—: Verlaine"). Y luego termina, hablándole al abuelo español: "Mi esposa es de mi tierra; mi querida de París"...

Al lado de su simbolismo verleniano se muestra parnasiano en el traslado de formas antiguas y de una poesía estrictamente poética. El verso alejandrino —siete más siete— se asegura que alcanza en él excelsa lentitud y le emparenta con los medievales poetas franceses como *Lambert Le Tort*.

*"Ya no quiere el palacio — ni la rueca de plata
ni el halcón encantado — ni el bufón escarlata,
ni los cisnes unánimes — en el lago de azur"...*

y esa misma lentitud en el verso de doce sílabas:

*"Era un aire suave — de pausados giros
el Hada Harmonía — ritmaba sus vuelos;
e iban frases vagas — y tenues suspiros
entre los sollozos — de los violoncelos."*

Podemos apreciar el uso del alejandrino y del dodecasílabos de Rubén en sus dos etapas. En la primera, la sensual, la colorista, el poema "De Invierno" aparece como un cuadro impresionista de Renoir:

*"En invernales horas, mirad a Carolina.
Medio apelonada, descanza en el sillón,
envuelta con su abrigo de maría ciberlina
y no lejos del fuego que brilla en el salón."*

*El fino angora blanco, junto a ella se reclina,
rozando con su hocico la falda de Alençon,
no lejos de las jarras de porcelana china
que medio oculta un biombo de seda del Japón.*

*Con sus sutiles filtros la invade un dulce sueño;
entro sin hacer ruido; dejo mi abrigo gris;
voy a besar su rostro, rosado y halagüeño*

*Como una rosa roja que fuera flor de lis.
Abre los ojos, mírame, con su mirar risueño,
y en tanto cae la nieve del cielo de París."*

La penetración en ese descriptivismo lírico donde el color va acompañado de una melancólica nota, que se acentuará después, se aprecia en poemas de una primera época que son piezas de antología en el meridiano de Rubén, entre el simple de-

cir galante, con presencia de un cisne grácil y perfecto, y la amargura que corroería más tarde su alma. Otros elementos como "la cigarra" nos hablarán de su afán de "canto", de su sentido de la palabra hecha belleza; y el "gris", de su melancolía. "El mar, como un vasto cristal azogado, // refleja la lámina de un cielo de zinc; // lejanas bandadas de pájaros manchan // el fondo bruñido del pálido gris"... "el viento marino descansa en la sombra, // teniendo de almohada su negro clarín..." "... La vieja cigarra // ensaya su ronca guitarra senil. // Y el grillo preludia su solo monótono // en la única cuerda que está en su violín."

El uso de palabras arcaicas y de voces nuevas, —hipsila, crisálida, etc.— que llevan unas y otras un encantamiento musical acentuó un amaneramiento —que se percibe en sus dos primeras obras: *Azul y Prosas Profanas*— que arrastraba, sin embargo, al oyente o al lector, arrebatado por el paladeo sensual de la palabra: "Cada palabra tiene un alma, hay en cada verso, además de la armonía verbal, un melodía ideal", dirá el propio Rubén:

*"Padre y maestro mágico, tiróforo celeste
que al instrumento olímpico y la siringa agreste
diste tu acento encantador;
¡Panida! ¡Pan tú mismo, que aros condujiste
hacia el prolífico sacro que amaba tu alma triste
al son del sistro y del tambor!*

*Que tu sepulcro cubra de flores Primavera,
que se humedezca el áspero hocico de la fiera,
de amor, si pasa por allí..."*

En este "Responso a Verlaine" están muchas de las innovaciones de Darío. La mezcla de un mitológico lenguaje clásico con una preocupación nueva, "audaz, cosmopolita"; de un encantamiento formal antiguo y grave y de una sensibilidad moderna donde aún prima el romanticismo: "triste", "las sangrientas rosas", el "fresco abril" y la "negrura del pájaro protervo", de *Poe* cuya sombra se ve otra vez sobre el modernismo hispanoamericano. Hay "púberes canéforas" y "vagos suspiros de mujer". Y al final un típico elemento modernista, que habrán de utilizar Lugones, Herrera Reissig, etc.: lo erótico sensual y lo cristiano superpuestos; primero un sátiro espectral con una especial flauta pagana que se espera ajuste su melancolía a la "armonía sideral"; y luego:

*"y el sátiro contemple sobre un lejano monte,
una cruz que se eleve cubriendo el horizonte,
¡y un resplandor sobre la cruz!..."*

En la segunda época, reflexiva, interrogante y pesimista, se ve al lado del color otoñal y de la melancolía, la persistencia de valores que el poeta quiere dejar sentados, como en la "Letanías de Nuestro Señor Don Quijote":

*"Rey de los hidalgos, señor de los tristes,
que de fuerza alientas y de ensueños vistes,
coronado de áureo yelmo de ilusión;
que nadie ha podido vencer todavía,
por la adarga al brazo, toda fantasía,
y la lanza en ristre todo corazón"...*

*"Ruega por nosotros, hambrientos de vida,
con el alma a tientas, con la fe perdida,
llenos de congojas y faltos de sol..."*

La combinación de heptasílabos y endecasílabos, se emplea con ritmo nuevo, por el acento y la libertad expresiva que se aprecia en el correr del verso; pero al lado un afán de esclarecer principios e ideales. Así también en su antimperialista poema "A Roosevelt":

Biblioteca de Letras

«Jorge Puccinelli Converso»

*"Eres los Estados Unidos,
eres el futuro invasor
de la América ingenua que tiene sangre indígena
que aún reza a Jesucristo y aún habla en español"...*

En esa segunda etapa, a partir de *Cantos de Vida y Esperanza*, el poeta llega a una tristeza transparente y a un lirismo menos artificial, más en relación con su trágica condición de ingenuo ser. "Si hay un alma sincera esa es la mía", explicaría Darío, llevado y traído por la vida, en una candorosidad, que arranca de su infancia desoladora y se acrecienta a través de una existencia sin norte práctico; "y siento como un eco del corazón del mundo/ que penetra y conmueve mi propio corazón". El poema inicial, ya citado, presenta a través de sus cuartetos el carácter del poeta y la manifestación de su poesía:

*"Yo soy aquél que ayer no más decía
el verso azul y la canción profana
en cuya noche un ruiseñor había
que era alondra de luz por la mañana"...*

(Utiliza en él, el mismo recurso de Virgilio, de emparentar sus obras anteriores con las presentes).

Y luego expresará que fue "dueño" de góndolas, de cisnes, de lirás en los lagos, etc.; y que en ese campo se movía con doble personalidad: muy "siglo XVIII" y muy "moderno, audaz, cosmopolita". Comenzará allí a hablarnos de su "dolor desde la infancia". Pasan a segundo plano los alcázares, los campos de azur, "la regia y pomposa rosa Pompadour". Y tendremos en "Melancolía" y en "Nocturno" y sobre todo en "Lo fatal", la expresión de su recóndita pesadumbre, de su escéptica actitud ante la vida: "y no saber a dónde vamos, ni de dónde venimos"... Una persistencia del "otoño", del color "gris" y de un sol "muerto". Está el "dolor de ser vivo" y la pesadumbre de "la vida consciente". "¡Vamos al reino de la Muerte, por el camino del amor!" *El Canto Errante, Canto a la Argentina y Poemas de Otoño* nos hablan elocuentemente de esta segunda estación rubendariana, donde está ya "huérfano de la aurora".

Y en un desgarramiento que anticipa otros mayores de Vallejo exclama:

*"Y el pesar de no ser lo que yo hubiera sido
la pérdida del reino que estaba para mí
el pensar que un instante pude no haber nacido,
y el sueño que es mi vida desde que yo nací..."*

(Aquí está la influencia de "La Vida es Sueño" de Calderón).

Sólo que en fenómeno inverso, Darío garantiza su muerte por este sueño de la vida; mientras Vallejo garantiza su vida por la muerte que está padeciendo desde que nació. Rubén a partir de 1912 comienza a caminar entre caídas y desalientos. Y la mano de una mujer del pueblo estará a su lado para alentarlo en esas horas de infortunio que van a concluir cuatro años después con su muerte en Nicaragua.

*"...Ajena al dolor y al sentir artero
llena de la ilusión que da la fe,
lazarillo de Dios en mi sendero
Francisca Sánchez, acompáñame..."*

Y que termina:

*"...hacia la fuente de noche y de olvido
Francisca Sánchez acompáñame..."*

Es de sumo interés apreciar cómo Rubén pasa del "modernismo" a ese momento posterior, en que los poetas vuelven a buscar al hombre, sus problemas, su vida diaria; su hogar o los objetos que los rodean por insignificantes que sean. No son ya Dioses del Olimpo, ni palacios, ni "enredaderas de campánulas" que dijera en *Azul*, Rubén. Así, representante máximo del "modernismo" —entendido éste como poesía sensual y artificiosa— Darío también está comprendido en los postmodernistas, aunque llevó de todos modos su ropaje de lenguaje artificioso y su formación juvenil. No se libraría del todo de ese aparato; pero su sensibilidad estaba francamente impresionada por un mundo en cambio, que se manifiesta en todas las obras posteriores a *Cantos de Vida y Esperanza*.

Personalmente siento mucho más este Rubén de los años que van de 1905 hacia adelante que aquel otro; aunque reconozca la riqueza y la gula verbal de su poesía inicial. Y aunque me encuentre, en uno y otro caso, enfrentado a su diferente naturaleza, una persistente e inconsciente presencia de Rubén me llevó a darle nombre a un poemario: POEMAS DE MUERTE Y ESPERANZA: Sus "*Cantos de Vida y Esperanza*" son una afirmación de su sentido negativo de la vida. Cuando hablaba de ésta, en realidad sentía la muerte. Cuando yo insisto en titular "Poemas de Muerte", es que pienso en la vida y en la posibilidad de persistencia y afirmación del que es claro ejemplo en ese poemario, el poema "Tu, la muerte y la eternidad"; "¡Qué de extraños abismos juntarán sus quebradas./ Para tu imagen nueva se olvidarán los siglos". Pero eso que había sido inconsciente quiso ser después motivo consciente y definido. Y así lo expresé en los versos de "Yo también llegué a ti Río de Janeiro":

"Yo estoy con el hombre y su camino.
Y pienso que al "dolor de ser vivo"
y a "la cruel pesadumbre de la vida consciente"
opongo la alegría de esta inquieta aventura,
el paréntesis frágil;
la ternura de un mundo que está siempre naciendo
en la frente del niño y en la semilla tenue,
que amanece en el fango
junto al fémur florido
y a la piedra violeta.
Y a la "tumba que aguarda con sus fúnebres ramos"
con esa boca negra de insaciable codicia,
(opongo)

el mar que nunca acaba,
la humanidad y la palabra
que cuentan en sus nudos guarismos siempre vivos . . .

Y de allí que mi "Esperanza en los días que vienen" está en "los hijos y en los hijos de mis hijos vengan" . . . Y poder sentirme plenamente en "el camino del tiempo que se viene". Poesía de afirmación. Pero por antítesis me he encontrado constantemente en mi andar poético con la figura de Rubén. Su colosal obra me ha abrumado. Y aquí estoy para decirlo humildemente. Día a día siento, por sobre mis puntos de mira opuestos, una más profunda convicción de que Rubén Darío no tiene parangón en su tiempo. Y que sólo años después surgió Vallejo para volver a darle a la poesía americana, la voz profunda y la palabra nueva que hicieron de Rubén Darío aquel "maestro" que decía respetuosamente Juan Ramón Jiménez; aquella "voz representativa de su tiempo" que señalaba Jaimes Freyre; "el poeta que vio juntas las caras del Amor y de la Muerte", que expresara Chocano, quien además entrevió en la poesía de Rubén: "el bosque grave", "el lago suave", "el volcán fuerte". El "San Rubén Darío" de Heliodoro Valle.

"Esta Biblioteca de Letras

Y el viento» Puccinelli Converso»

lleva esencia sutil de azahar . . .

Ya que lejos de mí vas a estar,

guarda, niña, un gentil pensamiento

al que un día te quiso contar

un cuento" . . .

Lejos está . . . muy lejos . . . a cincuenta años de muerte. Pero aún se sigue murmurando el cuento. Y su sombra otra vez se "perfila ululante", con "las manos en alto" y "los cabellos cenicientos", porque los hombres aún son lobos para los hombres.

ANEXO Nº 1

RUBEN DARIO

8 de febrero de 1916

I

No hay que decirlo más. Todos lo saben
sin decirlo más ya.
¡Silencio! Es un crepúsculo de ruinas,
deshabitado, frío que parece inventado
por él, mientras temblaba,
con una negra puerta
de par en par. Sí se le ha entrado
a América su ruiseñor errante
en el corazón plácido. ¡Silencio!
Sí. Se le ha entrado a América en el pecho
su propio corazón. Ahora lo tiene
parado en firme, para siempre,
en el definitivo
cariño de la muerte.

Biblioteca de Letras
«Jorge Puccinelli Converso»

II

Lo que él, frenético, cantara,
está, cual todo el cielo,
en todas partes. Todo lo hizo
fronda bella su lira. Por doquiera
que entraba, verdecía
la maravilla eterna
de todas las edades.

III

La muerte, con su manto
inmenso, abierto todo
para tanta armonía reentrada,
nos lo quitó. Está ¡rey siempre!,
dentro, honrando el sepulcro,
coronado de toda la memoria.

IV

*¡Ahora sí, musas tristes,
que va a cantar la muerte!
¡Ahora sí que va a ser la primavera
humana en su divina flor! ¡Ahora
sí que sé donde muere el ruiseñor!
¡No hay que decirlo más!
¡Silencio al mirto!*

Juan Ramón Jiménez

The literary collaboration and the personal correspondence of Rubén Darío and Juan Ramón Jiménez.— By Donald F. Fogelquist. University of Miami Press. Coral Gables Florida, February, 1956.



Biblioteca de Letras
«Jorge Puccinelli Converso»

ANEXO N° 2

MATER ADMIRABILIS

(A Estrada Cabrera)

Esta poesía de Rubén Darío, tal vez el último canto del Cisne, fue dicha por el poeta en la tumba de la madre del Licenciado Estrada Cabrera, presidente de Guatemala.

*La que llegó te dijo: "Hijo mío, esto es Bien
y esto es Mal", señalándote la tiniebla y la luz.
Te señaló la gloria del establo: Belén;
y te enseñó el objeto de los puros: la Cruz.*

*Mas también te mostró a Palas con su lanza,
cuando ya llevaba ella con sus siete puñales
el fiel que te indicaba la celeste balanza,
y es dar al Bien sus bienes, y es dar al Mal sus males.*

*Que desde la región donde está, la Señora
mantenga por tu suerte una estrella encendida;
y porque en el paisaje pinte una nueva aurora
la cola del Quetzal que impone nueva vida.*

Biblioteca de Letras Rubén Darío.
«Jorge Puccinelli Converso»

Variedades, Revista Semanal Ilustrada. No.
415. Lima, 12 de febrero de 1916.

ANEXO N° 3

PARA MI HIJITO RUBEN DARIO SANCHEZ

*Puesto que tú dices que eres mi hijo, ¡hijo mío!
y tienes fe en mis lirios y confianza en mis rosas,
voy a confiarte ideas, voy a decirte cosas
y amarás grandemente a tu Rubén Darío.*

*Tú comprendes mis versos e interpretas mis prosas,
y las aguas que corren en mi profundo río,
y, así, cuando te hable de las musas hermosas,
séme profundamente y eternamente mío.*

*Algo de la ilusión, algo del pensamiento,
algo del corazón, algo del sentimiento,
de las cosas que son, de las cosas que siento,*

*lo que he visto en la tierra, lo que oí en el mar,
lo que puedo ofrecer, lo que brinde mi aliento
y lo que en mi palabra te pueda yo ofrendar.*

Biblioteca de Letras

«Jorge Puccinelli Converso»

Rubén Darío.

(París, 1913)

Variedades, Revista Ilustrada. No. 419. Li-
ma, 11 de marzo de 1916.

ANEXO N° 4

"Soneto de Rubén Darío y A. Lamberti, hecho en 14 minutos, a un verso cada uno, de sobremesa, a las 5 de la mañana, en el Hotel Americano de Buenos Aires, el año 1896".

ROMA

RUBEN.—Antonio Lamberti, el peristilo

LAMBERTI.—Del sacro templo se alza en la colina,

R.—Y llega una fragancia tiburtina

L.—Que acariciara a Horacio y a Camilo;

R.—Es la reina de Pafos y de Milo

L.—Que dio la aurora de la luz latina,

R.—En donde halló por la virtud divina

L.—Gesto la estatua, la palabra estilo.

R.—Amemos Antonino de tu Roma

L.—La armonía sagrada que aún subsiste

R.—De la gloria fugaz que el tiempo doma,

L.—Y que en el verso o piedra que resiste,

R.—Rosa del mármol, lirio del idioma,

L.—Da la fragancia eterna de lo triste.

Variedades, Revista Ilustrada, No. 421. Lima, 25 de marzo de 1916.

ANEXO N° 5

LOS ULTIMOS MOMENTOS DE RUBEN DARIO

*Ha muerto Rubén Darío:
jel de las piedras preciosas!*

*Hermano, ¡cuántas noches tu espíritu y el mío,
unidos para el vuelo cual dos alas ansiosas,
sondar quisieron ávidos el Enigma sombrío,
más allá de los astros y de las nebulosas!*

*Ha muerto Rubén Darío:
jel de las piedras preciosas!*

*¡Cuántos años intensos junto al Sena vivimos,
engarzando en el oro de un común ideal,
los versos juveniles que, á veces, brotar vimos
como brotan dos rosas á un tiempo, en un rosal!*

*Hoy, ya tu vida, inquieta cual torrente bravo
en el Piélago arcano desemboca; ya posas
las plantas errabundas en el islote frío
que pintó Bocklin. . . ¡ya sabes todas las cosas!*

*Ha muerto Rubén Darío:
jel de las piedras preciosas!*

*Mis ondas, rezagadas van de las tuyas; pero
pronto, en ese insondable y eterno mar del Todo
se saciará mi espíritu de lo que saber quiero:
del Cómo y del Porqué, de la Esencia y del Modo.*

*Y tú, cual en Lutecia las tardes misteriosas
en que pensamos junto a la margen del río
lírico, habrás de guiarme. . . ¡Yo iré donde tú osas,
para robar entrambos al musical vacío
y al coro de los orbes, sus claves portentosas!*

*Ha muerto Rubén Darío:
jel de las piedras preciosas!*

Amado Nervo.

Variedades, Revista Ilustrada. No. 428. Li-
ma, 13 de mayo de 1916.

ANEXO Nº 6

EL DOLOR DE EULALIA

En la muerte de Rubén Darío

*La princesa Eulalia, llora, llora, llora...
y en su tibia alcoba como en un santuario,
con las rubias trenzas en desorden, ora
junto a un viejo libro de versos que ahora
se diría fuese su devocionario...*

*Perlas cristalinas manan suavemente
de sus ojos, mientras la oración musita,
y sobre el pintado faldellín crujiente
desgrana el rosario pensativamente
cual si deshojara cierta margarita...*

*Llora por el bardo que de lejos vino
con los claros timbres de los privilegios
de los rimadores que eligió el destino,
y sembró de rosas todo su camino
y todo el ambiente lo Biblioteca de Letras
pueblo de arpegios. «Jorge Puccinelli Converso»*

*Llora a aquel poeta que la presentía
al que bajo un palio de floridas ramas
sorprendióla un día cuando se reía
y cántola en una dulce melodía
de ritmado giros, de unas nuevas gamas...*

*Llora al par que doblan por los funerales;
da la espalda al cofre de sus atavíos;
y esta noche en vano rondan sus umbrales
el abate joven de los madrigales
y el vizconde rubio de los desafíos...*

*Llora la princesa presa del desvelo,
lloran sus pupilas que secó el desdén,
que ya le han llegado las tocas de duelo
y ni vé al espejo si le sientan bien...*

Leonidas Yerovi.

OBRAS COMPLETAS. Tomo I de Poesía Lírica, 1921.

ANEXO Nº 5

LOS ULTIMOS MOMENTOS DE RUBEN DARIO

*Ha muerto Rubén Darío:
¡el de las piedras preciosas!*

*Hermano, ¡cuántas noches tu espíritu y el mío,
unidos para el vuelo cual dos alas ansiosas,
sondar quisieron ávidos el Enigma sombrío,
más allá de los astros y de las nebulosas!*

*Ha muerto Rubén Darío:
¡el de las piedras preciosas!*

*¡Cuántos años intensos junto al Sena vivimos,
engarzando en el oro de un común ideal,
los versos juveniles que, á veces, brotar vimos
como brotan dos rosas á un tiempo, en un rosal!*

*Hoy, ya tu vida, inquieta cual torrente bravo
en el Piélago arcano desembocó; ya posas
las plantas errabundas en el islote frío
que pintó Bocklin... ¡ya sabes todas las cosas!*

*Ha muerto Rubén Darío:
¡el de las piedras preciosas!*

*Mis ondas, rezagadas van de las tuyas; pero
pronto, en ese insondable y eterno mar del Todo
se saciará mi espíritu de lo que saber quiero:
del Cómo y del Porqué, de la Esencia y del Modo.*

*Y tú, cual en Lutecia las tardes misteriosas
en que pensamos junto a la margen del río
lírico, habrás de guiarme... ¡Yo iré donde tú osas,
para robar entrambos al musical vacío
y al coro de los orbes, sus claves portentosas!*

*Ha muerto Rubén Darío:
¡el de las piedras preciosas!*

Amado Nervo.

Variedades, Revista Ilustrada. No. 428. Li-
ma, 13 de mayo de 1916.

ANEXO N° 6

EL DOLOR DE EULALIA

En la muerte de Rubén Darío

*La princesa Eulalia, llora, llora, llora...
y en su tibia alcoba como en un santuario,
con las rubias trenzas en desorden, ora
junto a un viejo libro de versos que ahora
se diría fuese su devocionario...*

*Perlas cristalinas manan suavemente
de sus ojos, mientras la oración musita,
y sobre el pintado faldellín crujiente
desgrana el rosario pensativamente
cual si deshojara cierta margarita...*

*Llora por el bardo que de lejos vino
con los claros timbres de los privilegios
de los rimadores que eligió el destino,
y sembró de rosas todo su camino
y todo el ambiente lo pobo de arpegios.*

Biblioteca de Letras
«Jorge Puccinelli Converso»

*Llora a aquel poeta que la presentía
al que bajo un palio de floridas ramas
sorprendiólā un día cuando se reía
y cántola en una dulce melodía
de ritmado giros, de unas nuevas gamas...*

*Llora al par que doblan por los funerales;
da la espalda al cofre de sus atavíos;
y esta noche en vano rondan sus umbrales
el abate joven de los madrigales
y el vizconde rubio de los desafíos...*

*Llora la princesa presa del desvelo,
lloran sus pupilas que secó el desdén,
que ya le han llegado las tocas de duelo
y ni vé al espejo si le sientan bien...*

Leonidas Yerovi.

OBRAS COMPLETAS. Tomo I de Poesía Lírica, 1921.

ANEXO N° 7

LA ULTIMA VISION

A la memoria de Rubén Darío

Por sus ojos, cansados de recoger el brillo
feérico de las urbes, pasó un último afán:
ver el paisaje, a un tiempo misterioso y sencillo,
de sus nativas tierras, bosque, lago y volcán.
¡Qué golpe de recuerdos no le sacudiría
el alma, en un espasmo de intensa poesía,
al ver ya moribundo cuanto al redor había
visto con los ingenuos ojos de su niñez!
Remembranzas nerviosas turbaron su agonía
con el afán inútil de cantar todavía
y empezar, entre sueños, a vivir otra vez...

¡Quién no hubiese querido cerrar sus ojos sabios
y penetrar la clave de su última visión!...
Tal vez cogió la lira, no pudo abrir los labios,
pero dejó en las cuerdas temblando una emoción...
Una emoción de verso tiembla en la despedida
que se le da al paisaje primero de la vida,
donde un día rompiera la primera canción:
verso que el bardo agónico aprisionó en la almohada,
escuchando el latido, con la sien apretada,
que al través de las venas le enviaba el corazón...

El bosque dio a su verso músicas y colores;
aleteos de brisas, coqueteos de flores.
Hay en su verso, a veces, inquietantes rumores:
ráfagas que huyen;... hojas que danzan;... interiores
ritmos que se insinúan apenas..., y tal cual
son enérgico, cálido, imponente y marcial,
en que, sobre los siglos, se escucha, entre fulgores
metálicos, el ronco tamboril del chontal...
El bosque dio a su verso lo que a pocos le ha dado:
el misterio, el ambiente ritual y ensimismado,
el erotismo gravemente sacerdotal.

*El lago dió a su verso transparencia y anchura...
Las imágenes limpias nadan a la ventura
en su verso, cual francas desnudeces, que en vago
giro, flotan y sùmense en agua tan pura
que se les sigue viendo sobre el fondo del lago...
En el azul, a veces, zigzaguea la albura
espiritual y pura de una garza real;
otras veces, la muerte se prepara del día...
El lago dió a su verso gracia y melancolía;
y él hizo de un carrizo su hechizo musical.*

*El volcán dio a su verso cierta altivez huraña...
Cuando ofició en vidente colocó él su misal
sobre altar abrupto de la vieja montaña,
que, cual piedra preciosa de brillantez extraña,
Hugo encerró en el cofre de un poema inmortal.
(Momotombo sagrado, Momotambo tremendo;
tu Poeta ha escuchado dentro de ti el estruendo
de una trompetería para un Juicio Final...)
¡Rubén, Rubén: azufre diabólico y nublado
patético, complicanse en tu última visión!
Para tu sién su fiebre te dio el volcán sagrado
y su altivez huraña para tu corazón...*

*El bosque grave, el lago suave, el volcán fuerte
para siempre hoy dormidos en tus ojos están...
¡Viste juntas las caras del Amor y la Muerte:
me lo han dicho tu bosque, tu lago y tu volcán!*

José Santos Chocano.

ORO DE INDIAS, Santiago de Chile, Editorial Nascimento, 1939-1941.

ANEXO N° 8

LA FLAUTA ENCANTADA

*Rubén mi buen hermano ¿te acuerdas del carrizo
que tú cortaste un día —tal vez primaveral
porque la Primavera de tu canción se hizo—
a orillas del gran lago de tu país natal?*

*Tú labraste el carrizo, como Pan, y te fuiste
a andar y andar... tocando tu flauta de pastor,
y entre un "Abate joven" y una "Princesa triste",
cristal se hizo el carrizo para sonar mejor.*

*Tal fue como la Corte cristal volvió el carrizo
con que a Europa te fuiste para tornar después,
cual Pastor versallesco que al Rey Sol oír hizo
la flauta en que movía sus manos de Marqués.*

*León de Nicaragua —muy digna de ti cuando
para tu Mausoleo cedió su Catedral—,
sabe que, en ocasiones, en que están oficiando
empieza a sonar sola tu flauta de cristal.*

Biblioteca de Letras
«Jorge Puccinelli Converso»

José Santos Chocano.

ORO DE INDIAS. Edit. citada.

ANEXO N° 9

RUBEN DARIO

*Bajo el azul del cielo de la América Hispana
Que no tizna una sombra, que no turba un rumor,
Se ha posado en la copa de una acacia temprana,
Con su estuche de trinos, un ducal ruiseñor.*

*—Ruiseñor principesco, ¿quién te ha dado esos gules
que en tu escudo argentean con ingenuo blancor?
¿En cuál astro aprendiste las canciones azules?
¿En qué blondas doncellas languidecen de amor?*

*¿Eres el alma armónica del dulce Padre Orfeo?
¿El fue quien tu garganta trocó en un camafeo
Donde las perlas locas sus serenatas dan?*

*—Soy el ave profética que pregoná el reinado
De Rubén el glorioso, que en su reino ha encontrado
Un perdido carrizo de la flauta de Pan.*

Biblioteca de Letras

«Jorge Puccinelli Converso»

José Eufemio Lora y Lora.

UN POETA OLVIDADO, por José Vicente Rázuri. Lima,
Talleres Gráficos Mercagraph, 1960.

SAN RUBEN DARIO

Como la estrella en la frente del
centauro la nueva gema nació en el
pecho del Cisne, y fue anunciada por
el terremoto.

(Para mi muy querido Amado Nervo)

*Traed las griegas ramas del acanto
para mezclarlas con laurel sombrío,
donde desgrane su cristal el llanto;
y venid a adorar a nuestro santo
que está en el cielo: ¡San Rubén Darío!*

*La cítara, el salterio y el oboe
digan sus himnos suaves y supremos;
su copa taumaturga vierta Cloe;
ardan la mirra, el nardo y el aloe,
y venid en silencio y adoremos.*

*Tuvo una gema de fulgor profundo
en las manos marquesas de su hastío;
y su mirada no era de este mundo...
¡Vino del alba y fue meditabundo
y misterioso, San Rubén Darío!*

Biblioteca de Letras
«Jorge Puccinelli Converso»

*Tembló su nombre entre las piedras raras;
su nombre, lo más puro que tenemos,
pues no lo tienen ni las noches claras.
Hay muchos incensarios en las aras:
¡venid, pues, en silencio, y adoremos...!*

*Scherazada de enlutado viste,
en el Trianón el Cisne tiene frío,
y la Princesa pálida aún existe...
¡Y el Señor Jesucristo estaba triste
de no mirar a San Rubén Darío!*

*Mas lo llevó el Señor a sus jardines
y exclamó en la penumbra: "Descansemos".
Y esto decía un astro en los confines:
"Venid, pues, coronados de jazmines
y de piedras preciosas, y adoremos"!*

*Una rosa entre todas las criaturas
la más rosada y llena de rocío,
elevó su trisagio de blancuras:*

*"¡Abran su labios mis corolas puras
para alabar a San Rubén Darío!"*

*Con su candor la gema nemorosa
clamó: "¡Qué raro ese fulgor que vemos.
Somos lo que resfulge y que reposa;
pero por ese verso y esa prosa
temblemos de rodillas, y adoremos!"*

*"Porque Psiquis te tuvo entre los presos
de su torre mortal, y fuiste mío
a pesar de la arcilla de tus huesos,
pues sabías de lágrimas y besos",
dijo una niña: "¡San Rubén Darío!"*

*"En tanto viva mi celeste mito,
y estén al sol mis alas y mis remos,
tendrás el cráneo lleno de Infinito",
cantó un cisne, y al eco de su grito
contestaron los cisnes: "Y adoremos".*

*La miel: "Soy lo que admira y que comprende".
El llanto: "Supo del misterio mío".
El agua: "Mi clareza no se vende"
Y el champán: "¡Soy el alba que se enciende
en las brumas de San Rubén Darío!"*

*Y la palabra en su prisión de encanto
sollozó: "Sus cariños no tenemos.
Porque en Mi luchan el dragón, y el santo,
y El los vencía..." —Y agregó en su llanto:
"Ardamos en lo obscuro, y adoremos!"*

*"Para quien no lo ensalce, el anatema"
la seda fulminó contra el impío.
El oro: "En sus blasones fui el emblema".
Y la lira, la urna y la diadema:
"¡Alabemos a San Rubén Darío!"*

*Y el Señor Jesucristo que entendía
los himnos laudatorios y supremos,
al coro de las voces respondía:
"Venid los que los amábais. Soy el Día,
la Mirra y el Ara, y adoremos".*

Guatemala, 1916.

Rafael Heliodoro Valle.
LA ROSA INTEMPORAL, Antología Poética,
1908-1957, México, 1964.

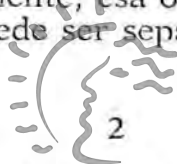
Situación Social de la Poesía de Rubén Darío

Por WASHINGTON DELGADO.

1

Al cumplirse, casi al mismo tiempo, dos aniversarios de Rubén Darío, el cincuentenario de su muerte y el centenario de su nacimiento, su obra y su vida cobran un relieve histórico que ha de permitir, sin duda, apreciarlas nítida e imparcialmente. La crítica literaria, en general, ha señalado ya, no sólo el valor estético y singular de la poesía rubendariana, sino también su importancia histórica en América y en España. En estos momentos casi parece obvio decir que Rubén Darío es, por lo menos cronológicamente, el primer gran poeta americano, y también el restaurador de la postrada poesía española del siglo XIX. Poeta verdadero, audaz, profundo y original, nacido en tierras americanas, Rubén Darío no es un imitador ni copista de poetas españoles a la moda; no se limita como sus antecesores continentales a expresarse según las reglas de una retórica —tradicional o novedosa— importada de la madre patria. Rubén Darío, además, surge en el ámbito de la lengua castellana en un momento crítico de la poesía: nunca en España se había llevado el verso a regiones de tan extremado prosaísmo como en la época de López de Ayala, Núñez de Arce, Campoamor y Bartrina; las sonoridades mismas del viejo octosílabo y del endecasílabo al itálico modo se muestran apagadas, casi totalmente, o cambiadas en un sonsonete sin melodía ni sentido. Del hasta entonces mudo hemisferio occidental llega Rubén Darío, con su poesía maravillosamente melodiosa e inicia la renovación del lenguaje poético; renovación que constituye la base de un renacimiento literario español —el de la generación del 98 y las que le sucedieron— que con razón puede parangonarse al Siglo de Oro.

Aparte de un puro juicio estético, de una crítica exclusivamente literaria, el valor histórico de la poesía de Rubén Darío tiene una capital importancia: se le puede considerar, en justicia, el precursor de la actual poesía en lengua castellana. No faltan, sin embargo, las voces discordantes y acaso la más excelsa sea la de Luis Cernuda, el gran poeta andaluz muerto recientemente, quien en la reseña crítica de un estudio de Bowra, le niega toda vigencia a la obra de Darío y afirma que su poesía está muerta definitivamente, que su influencia en los poetas de hoy es nula. Si bien Cernuda no deja de tener razón cuando afirma que los poetas ya no leen a Rubén Darío como a un maestro ni son influidos por su poesía, no deja de ser cierto asimismo, que los maestros de los poetas de hoy —Juan Ramón Jiménez, Antonio Machado, Salinas, Guillén, Vallejo, Neruda— sí estuvieron bajo la influencia rubendariana, influencia que, al menos de este modo mediato, indirecto, llega hasta nuestros días. Para justipreciar esta influencia, para juzgar la obra misma de Darío, nos parece necesario, imprescindible, situarla históricamente; esa obra —que tuvo tal resonancia en su época— no puede ser separada del mundo en que vivió.



La poesía de Rubén Darío plantea una serie de preguntas inquietantes. Un poeta tan original, de tan refinada técnica versificatoria ¿cómo pudo aparecer en un pequeño país americano sin mayor tradición literaria? ¿Por qué su poesía produjo tal conmoción y fervor en América? ¿Por qué esa poesía tuvo semejante influencia en España? No se pueden contestar estas preguntas hablando simplemente del genio, de su carácter singular y azaroso, de su potencia misteriosa e inexplicable. De hecho, alrededor de Darío surgió inmediatamente una pléyade admirable de poetas: la escuela modernista; escuela que tampoco puede ser considerada un simple evento literario, que es más bien una cima de la evolución cultural americana en el siglo pasado.

La literatura americana en lengua española aparece y se desarrolla durante la colonia; es, naturalmente, una literatura colonial: mera imitación, copia o calco de la española; limitada a seguir apagadamente y a la distancia, los vaivenes de la moda literaria peninsular: culterana cuando en España ha triunfado Góngora; o neoclásica, cuando se han impuesto en España las normas y preceptos franceses. Producida la independencia se

rompieron los vínculos coloniales en la política y en la economía; pero se mantuvieron los vínculos literarios. Desaparecido el monopolio comercial y el administrativo, los escritores americanos continuaron unidos apendicularmente a la literatura española. En todo caso, y como España en los siglos XVIII y XIX, había perdido su fuerza creadora artística, y sus poetas imitaban, con mayor o menor fortuna a los poetas europeos, los escritores americanos se dedicaron a imitar esas imitaciones. América viene a ser el espejo de un espejo, un vasto continente donde se producía una literatura de tercera mano, sin calidad alguna. Algunos escritores, ciertamente, leyeron libros franceses, ingleses, italianos, y aun alemanes, en su idioma original, y escribieron bajo esa influencia inmediata: son las excepciones que confirman la regla. La literatura española durante los primeros años de vida independiente es el modelo principal; y, de todos modos, en el caso de las excepciones más notables, no hay originalidad apreciable; la regla sigue siendo la imitación: si no de la española, de otra literatura europea. Todavía en 1910 Riva Agüero decía que la literatura americana no podía ser original, que debía seguir las corrientes literarias inventadas en Europa, y que solamente podía aspirar a cierto grado de peculiaridad, que en la práctica, por lo demás, no alcanzaba a menudo. Como si aún vivieran en la Colonia, los escritores americanos se encasillan en la literatura triunfante en la metrópoli española: el romanticismo nórdico o el realismo francés.

Biblioteca de Letras
«Jorge Puccinelli Converso»

Tal situación cambia justamente con la aparición del modernismo y Rubén Darío es el primer poeta americano que no se limita a copiar los temas, motivos y procedimientos imperantes en España. Por el contrario su obra poética es acogida con entusiasmo en la Península y prontamente aparecen en ella sus epígonos e imitadores. En el caso del modernismo, España es quien importa una escuela literaria nacida en tierras americanas; y la escuela modernista, en cierta medida es un producto originalmente americano; no hay un modernismo francés, alemán o inglés.

No se puede decir sin embargo, que la poesía modernista posea una absoluta originalidad americana. Aunque no se trata de la imitación directa de un inexistente modernismo europeo, la influencia europea es clara y evidente; el modernismo americano es una curiosa síntesis de varias escuelas literarias francesas: romanticismo, parnasianismo, simbolismo, realismo y naturalismo. Es importante y sugestivo el estudio de los motivos y procedimientos que pasan de cada una de las escuelas

mencionadas al modernismo, y de la medida en que son asimilados y transformados; pero acaso sea más revelador, comprobar simplemente cómo escuelas tan diversas y aun opuestas, se unen en el crisol modernista. La amplitud de la síntesis tiene más importancia de lo que a simple vista pueda creerse. Es en realidad una característica esencial del modernismo.

3

Hay dos notas en la poesía de Rubén Darío: el cosmopolitismo y la fe en la belleza, que bien pueden considerarse como las dos constantes fundamentales de su vida y de su obra. Rubén Darío es un poeta cosmopolita de patria plural o múltiple: Nicaragua, su patria original; Chile su segunda patria; Argentina su segunda patria de encanto; España, su patria madre; Francia, su patria universal. Pedro Salinas ha señalado acertadamente, cómo esta multiplicidad de patrias no significa que Darío fuera un frívolo viajero, un internacionalista vacuo; su cosmopolitismo es el resultado de una fina actitud espiritual. "Yo soy —ha dicho él mismo— de la raza en que se usa el yelmo del Manchego y el penacho del Gascón. Yo soy del país en que un grupo de ancianos se sientan, cerca de las puertas Sceas a celebrar la hermosura de Helena con una voz "lilial" como dice Homero; yo soy de los países pindáricos en donde hay vino viejo y cantos nuevos. Yo soy de Grecia, de Italia, de Francia, de España". La patria múltiple de Rubén Darío no es un territorio geográfico, es una creación íntima y poética, producto de muchos amores y mezcla de variadas esencias culturales.

El cosmopolitismo de Rubén Darío obedece a un ideal profundo del que brotan varias características de su poesía. En primer lugar el nomadismo; Darío es un viajero precoz e impenitente: en plena adolescencia, a los quince años, inicia su peregrinaje, por tierras americanas primero —Centroamérica, Chile, la Argentina— y por la soñada Europa después. En su poema del retorno a la tierra natal lo declara así:

Por atavismo griego o por fenicia influencia,
siempre he sentido en mí ansia de navegar
y Jasón me ha legado su sublime experiencia
y sentir en mi vida los misterios del mar

(*Retorno*, en *POEMA DEL OTOÑO Y OTROS POEMAS*).

Este nomadismo, de profundas raíces espirituales es el resultado de un idealismo cosmopolita. Su poesía rebosa un ansia ecuménica, universalizadora, una gana permanente de reunir bajo la luz del arte multitud de paisajes y recuerdos, de tiempos y lugares, de flores y animales, de gentes y culturas. En poemas como *Divagación* o *Pórtico* (escrito para el libro "En tropel" de Salvador Rueda) aparece como motivo dominante su cosmopolitismo; en estos poemas desfilan tumultuosa y rítmicamente gran copia de países y épocas: Grecia y los mármoles de Paros, el cielo azul de Lacio, la Arabia feliz, el Oriente morisco, la errante familia bohemia, España fresca y riente y sobre todo Francia porque Francia encarna el sueño cosmopolita del poeta: "Amo —dice en *Divagación*—, amo más que la Grecia de los griegos la Grecia de la Francia".

El exotismo de la poesía de Rubén Darío no es superficial ni postizo, tiene hondas motivaciones psicológicas e ideales. Todo el acopio de elementos culturales, diversos y dispuestos en un orden aparentemente arbitrario, constituye una de las claves más importantes de la poesía rubendariana. Cuando Rubén Darío agobiado por el sufrimiento y el infortunio, retorna a su Nicaragua natal, no encuentra nada mejor para expresar su sentimiento que esta exclamación llena de menciones exóticas:

En el lugar en donde tuve la luz y el bien
¿qué otra cosa podría sino besar el manto
a mi Roma, mi Atenas o mi Jerusalén?

(Retorno, en *POEMA DEL OTOÑO Y OTROS POEMAS*).

Toda el alma de Rubén Darío está en estos versos.

4

La fe en la belleza es la segunda nota distintiva de la poesía de Rubén Darío, de todo el modernismo. Esta fe es el resultado de un idealismo íntimo e intenso. Rubén Darío y los poetas americanos de su generación o de su escuela, son unos platonistas irremediables; a pesar del aparente materialismo sensorial de sus imágenes, más que sensuales son —para usar palabras del propio Darío— sentimentales, sensibles y sensitivos; y lo son en tal grado que perciben las esencias más escondidas de la naturaleza, el alma secreta de cada objeto:

...Las cosas tienen un ser vital; las cosas
tienen raros aspectos, miradas misteriosas;
toda forma es un gesto, una cifra, un enigma;

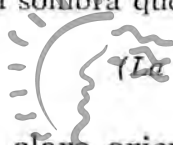
en cada átomo existe un incógnito estigma;
cada hoja de cada árbol canta un propio cantar
y hay un alma en cada una de las gotas del mar;
el vate, el sacerdote, suele oír el acento
desconocido...

(*Coloquio de los Centauros*, en *PROSAS PROFANAS*).

Cada ser del universo posee un alma íntima que a veces el poeta vislumbra; pero esas almas son fragmentos de la luz ideal de la belleza, alma suprema de las cosas del mundo:

Sobre su altar de oro se levanta la Dea
—tal en su aspecto icónico la virgen bizantina—:
toda belleza humana ante su luz es fea;

toda visión humana a su luz es divina:
y esta es la virtud sacra de la divina idea
cuya alma es una sombra que todo lo ilumina.



(*La Dea*, en *PROSAS PROFANAS*).

Estos versos tienen una clara orientación platónica común a todo el modernismo; tal platonismo tiene un corolario: la creencia de que la función de la poesía es justamente encarnar en la palabra la belleza ideal. Dirigiéndose al cisne —ave emblemática de la belleza perfecta— dice Rubén Darío:

Bajo tus blancas alas la nueva Poesía
concibe en una gloria de luz y de armonía
la Helena eterna y pura que encarna el Ideal.

(*El Cisne*, en *PROSAS PROFANAS*).

En otros poemas —*La Fuente*, *Palabras de la Satiresa*, *Amatú ritmo*— se repite esta concepción de la poesía como reveladora de la belleza ideal y suprema. El poeta debe saber que “el secreto de todo ritmo y pauta está en reunir carne y alma a la esfera que gira” (*Palabras de la Satiresa*). La esfera es aquí un símbolo, más exacto si cabe, que el cisne; símbolo además de la unidad del universo. El arte no sólo es revelación de la belleza, es revelación también de la verdad y de la vida, pues las tres constituyen una indisoluble unidad:

Vida, luz y verdad: tal triple llama
produce la interior llama infinita;
el arte puro, como Cristo, exclama:
ego sum lux et veritas et vita.

(*Yo soy aquel que ayer nomás decía...*
En *CANTOS DE VIDA Y ESPERANZA*).

Esta unidad del mundo a la luz de la belleza conduce, casi se diría lógicamente, a concebir la creación como una suprema obra de arte:

Y Palenque y la Atlántida no son más que momentos soberbios
conque puntúa Dios los versos de su augusto poema.
(*Salutación al Aguila, en EL CANTO ERRANTE*).

5

Cada época literaria, cada escuela artística, elabora una imagen distinta del poeta; unas veces, como en el caso de Homero, es el cantor del héroe; otras, como en el falso poema de Ossian, es el héroe mismo. En la Edad Media, el juglar anónimo encarna los deseos, las esperanzas populares y vive del recitado de sus poemas en plazas y castillos; en la corte barroca, el poeta fino y aristocrático se deleita en la creación de trasmundos artificiales y tiene por baldón el aplauso de la plebe; a veces, el poeta es, o pretende ser, el guía, el conductor de su pueblo; en otras ocasiones, semejante al sabio taoísta, no debe adelantarse sino seguir al pueblo. Para el modernismo la función del poeta tiene un carácter sacerdotal y casi demiúrgico. "La celeste unidad que presupone hará brotar en ti mundos diversos" dice Rubén Darío en un soneto de *Prosas Profanas* (Ama tu ritmo); el poeta, semejante a un dios, tiene un poder sobrenatural que lo eleva por encima de los hombres; a los poetas se dirige Darío en un rapto lírico hermoso, entusiasta e intenso:

¡Torres de Dios! ¡Poetas!
Pararrayos celestes,
que resistía las duras tempestades,
como crestas escuetas,
como picos agrestes,
rompeolas de las eternidades!

(*¡Torres de Dios! ¡Poetas!, CANTOS DE VIDA Y ESPERANZA*).

Es esta una concepción aristocrática del arte. Darío la repite en prosa concreta, de un modo directo, en su prefacio a *Cantos de Vida y Esperanza*: "Mi respeto por la aristocracia del pensamiento, por la nobleza del Arte, siempre es el mismo". Sin embargo, este aristocratismo no significa, como en el caso de Góngora por ejemplo, el aislamiento del poeta; ni, por lo tanto, tiene como meta una poesía hermética, incomprensible para el vulgo. No es por azar ni por falta de gusto, que Darío no comprendiera cabalmente el valor de la poesía de Mallarmé, ni pretendiera imitarla. Los ideales estéticos de Mallarmé y Darío son distintos y sus coincidencias, casuales.

La aristocracia modernista no pretende una cerrada vida de invernadero. El mito de la torre de marfil no es típicamente modernista, como se suele creer comúnmente; no diremos que en su vida y en su obra el poeta modernista refleje totalmente el mundo que lo rodea, pero no fue un incomprendido ni lo persiguió la sociedad en que vivía; contó, más bien, con la admiración y el aplauso públicos y oficiales. El poeta modernista aspira, en el fondo, a ser un guía espiritual; por eso hay en la poesía de Darío un propósito permanente de claridad expresiva, lo que puede interpretarse propiamente como un deseo de alcanzar la comprensión universal. En su soneto, *A los poetas risueños*, dice Rubén Darío, hablando de Anacreonte, Banville, Ovidio y —extrañamente— Quevedo:

... prefiero vuestra risa sonora, vuestra risa
risueña, vuestros versos perfumados de vino,
a los versos de sombra y a la canción confusa
que opone el numen bárbaro al resplandor latino.

(*A los poetas risueños, PROSAS PROFANAS*).

Este deseo de alcanzar la comprensión universal de la humanidad explica, en parte, el apartamiento modernista de las oscuridades del simbolismo. Pero no constituye, de ningún modo, una concesión a los gustos del vulgo. El idealismo rubendariano que imprime su carácter a la escuela modernista, es entero e incorruptible:

Alma mía perdura en tu idea divina;
todo está bajo el signo de un destino supremo;
sigue en tu rumbo, sigue hasta el ocaso extremo
por el camino que hacia la Esfinge te encamina.

(*Alma mía, PROSAS PROFANAS*).

Este poema, *Alma mía*, acaba con unos versos altamente significativos: "atraviesa impertérrita por el bosque de males/ sin temer las serpientes, y sigue, como un dios..." Idealismo sin rendición ni concesiones, era natural que chocara con la realidad en torno. Muchos de los poemas últimos de Darío nos revelan el fracaso de sus ideales: *Lo Fatal*, *A Phocás el campesino*, *A Colón*, etc. Poemas melancólicos, resultado fatal de las tristes experiencias del poeta; sin embargo la explicación de su actitud pesimista ante la realidad no es, no puede ser, puramente psicológica:

Brumas septentrionales nos llenan de tristeza;
se mueren nuestras rosas, se agotan nuestras palmas;
así no hay ilusiones para nuestras cabezas,
y somos los mendigos de nuestras pobres almas.

(*Los Cisnes*, CANTOS DE VIDA Y ESPERANZA).

6

El idealismo de Rubén Darío no es una flor rara, singular, solitaria; a la luz del análisis aparece motivada por el mundo donde nació y vivió, por la sociedad que lo rodeaba. De hecho, aunque prefiriera los temas eróticos o amorosos, buena parte de su poesía tiene un hondo y amplio contenido social. Hay en la poesía de Darío una profunda pasión americana: los paisajes y la historia, el pasado, el futuro y el presente de la "América ignota" aparecen reflejados en poemas admirables: *Tutecotzimi*, *Momomombo*, *Canto a la Argentina* son, acaso, algunos de los más notables. Pero Darío no se limita a cantar plácida y dulcemente, la vieja historia americana, ni su exuberante geografía; su ambición poética es mayor:

A través de las páginas fatales de la historia
nuestra tierra está hecha de fervor y de gloria,
nuestra tierra está hecha para la humanidad.

(*Retorno*, POEMA DEL OTOÑO).

La poesía de Rubén Darío nace y crece en una época importante de la historia latinoamericana; una época de optimismo que Darío recoge espléndida y brillantemente. En un momento en que la doctrina de Monroe ("América para los americanos") empieza a mostrar su verdadero carácter, su estrecho egoísmo nacionalista e imperialista. En ese momento, Darío proclama su ideal generoso y ecuménico: "América para la humanidad". La nota fundamental de este pensamiento america-

nista es la esperanza; después de los turbulentos años que sucedieron a las guerras de la independencia, los países del nuevo continente parecen haber encontrado su destino, y se hacen lenguas de un halagüeño porvenir:

¡Gloria a América prepotente!
Su alto destino se siente
por la continental balanza
que tiene por fiel al istmo;
los dos platos del continente
ponen su caudal de esperanza
ante el gran Dios sobre el abismo.

(CANTO A LA ARGENTINA).

En *Los Cisnes*, poema citado más arriba, Darío llega a preguntarse desgarradoramente: "¿Seremos entregados a los bárbaros fieros? ¿Tantos millones de hombres hablaremos inglés?". Y en el Prólogo del libro al que pertenecen estos versos —Cantos de Vida y Esperanza— dice claramente: "Mañana podremos ser yanquis (y es lo más probable); de todas maneras mi protesta queda escrita sobre las alas de los immaculados cisnes, tan ilustres como Júpiter". La certera y penetrante visión de la realidad política que le tocó vivir, y de sus proyecciones futuras, aparece en varios poemas de sus últimos libros; acaso el más intenso sea el dedicado a Roosevelt, tan conocido que casi resulta innecesario citarlo; pero vale la pena recordar estos versos:

Eres los Estados Unidos,
eres el futuro invasor
de la América ingenua que tiene sangre indígena,
que aún reza a Jesucristo y aún habla en español.

(A Roosevelt, CANTOS DE VIDA Y ESPERANZA).

Versos lapidarios que resumen el pensamiento de Darío acerca de la política americana de su tiempo y nos muestran, además, contrariamente a lo que pensaba Rodó, la dimensión social de su poesía, de su espíritu.

Pero Rubén Darío no solamente comprendió certeramente las relaciones entre la América Latina y los Estados Unidos; percibió también el profundo malestar social interno de los países situados al sur de Río Grande y es entonces cuando su pe-

simismo desborda el vaso de manera incontenible. En sus más dramáticos poemas de tema social y político suele encontrarse al cabo una nota de esperanza: *Los Cisnes*, por ejemplo, termina así:

La aurora es inmortal. La aurora
es inmortal. ¡Oh tierra de sol
y de armonía, aún guarda la Esperanza
la caja de Pandora!

(*Los Cisnes* en *CANTOS DE VIDA Y ESPERANZA*).

En contraste con estos versos, el poema *A Colón*, es totalmente desolado y sin esperanza; en él se describe la triste realidad social de América donde "las ambiciones pérfidas no tienen diques, soñadas libertades yacen desechas", donde fraternizan "los judas y los caínes" y donde gobiernan "las panteras engalonadas"; en el ápice de su pesimismo llega a exclamar desesperadamente:

¡Pluguiera a Dios las aguas antes intactas
no reflejaran nunca las blancas velas;
ni vieran las estrellas estupefactas
arribar a la orilla; tus carabelas!

Biblioteca de Letras
«Jorge Puccinelli Converso»

(*A Colón*, en el *CANTO ERRANTE*).

Estos versos y muchos más —algunos de ellos mencionados anteriormente— nos revelan cómo Darío fue un poeta de su tiempo y de su patria, entendiendo por patria, según la frase precursora de la Independencia, "la vasta extensión de ambas Américas". Americano esencial, Rubén Darío respondió siempre a las necesidades y esperanzas de su tierra americana; sus versos melodiosos, aun los más personales y torremañeños, son el producto no sólo de un alma singular y grande sino también de una época y un continente.

7

Cualesquiera sea el juicio que merezca su poesía, el genio de Rubén Darío es indudable; nadie como él ha hecho sonar en el idioma castellano tan refinada música. "Hasta en los versos más épicos de Darío —ha dicho Jorge Basadre— hay un rumor de violines" y, comparándolo con otro gran poeta sonoro, aunque no precisamente melodioso, añade: "hasta en los versos

más líricos de Chocano hay siempre un estrépito de banda". Las rimas, las alteraciones, las onomatopeyas, las combinaciones rítmicas de acentos, el timbre de las palabras, todos los recursos sonoros del idioma, los utiliza Darío de un modo magistral y delicado, maravilloso, sutil y original. Pero la sola genialidad individual no basta para explicar el valor ni el significado de su poesía; ni, por supuesto, su enorme resonancia en el continente americano, donde fue la cabeza indiscutible del movimiento modernista, escuela que juntó un numeroso contingente de poetas y prosistas notables. No existe, además, el genio químicamente puro y la frase de Wilde: "el genio es siempre solitario", nos parece totalmente falsa; Robinson Crusoe es una figura puramente imaginaria, incluso en el mundo del espíritu. El artista de genio encarna en su obra, de un modo u otro, la realidad humana de la comunidad en que vive; cuanto más amplia, en el espacio y en el tiempo, es su coincidencia con los ideales e intereses del mundo que lo rodea, mayor es su genialidad artística y la grandeza de su obra. El mismo Darío lo comprende así: "He expresado lo expresable de mi alma —dice en el prólogo a *El Canto Errante*—, y he querido penetrar en el alma de los demás, y hundirme en la vasta alma universal". Se puede afirmar, por estas razones, que la obra de Rubén Darío sólo puede ser comprendida cabalmente a la luz de la historia americana que le tocó vivir.

Biblioteca de Letras

¿Cuál es el sentido de la historia americana en la época modernista? ¿Qué relación vital y artística se establece entre el poeta Darío y su tierra americana? Estas son algunas preguntas que imprescindiblemente deben ser contestadas antes de emprender la crítica literaria justa de la poesía rubendariana. Es necesario comprender, en primer término, la historia americana del siglo XIX, describir sus líneas de fuerza, sus raíces en el pasado, sus proyecciones en el futuro. La América Hispánica que durante tres siglos fue una colonia —varias, en realidad, pero la división obedece a razones puramente administrativas—, dependió política y económica y culturalmente de una metrópoli lejana, extracontinental. Eso explica, entre otras cosas, lo desvaído y desmedrado de su literatura, la "inteligencia" americana vegetaba de espaldas a su realidad, de espaldas a la tierra y el pueblo circundantes y con la mirada fija en la corte madrileña. La literatura colonial americana tiene un carácter exclusivamente imitativo; los poetas coloniales se dedicaron únicamente a seguir, ciega y mansamente, las modas literarias españolas: gongorizaban en la época de Góngora o se atenían a las normas neoclásicas bajo el dictado de Luzán;

pero no traducían nada o casi nada de lo que pasaba bajo sus propias ventanas. Así como, por ejemplo, en el Perú se laboreaban las minas no por necesidades nacionales sino para atender a las exigencias de la metrópoli; así también, los poetas limeños escribían sus versos no para expresar los ideales ni lograr el aplauso del público peruano, los escribían al gusto y según la moda de la corte madrileña que, por lo demás, ningún caso hacía de ellos.

Políticamente, económicamente, culturalmente, América Latina vivió bajo el imperio de la monarquía española. Producida la independencia, se rompieron inmediata y totalmente los lazos económicos y políticos. En el ámbito cultural la historia es más complicada; en primer lugar, a las guerras de la independencia les sucedió un período de anarquía política, caos administrativo y postración económica, resultado lógico de los cuantiosos gastos de las campañas bélicas, de la poca preparación política de la nueva clase dirigente, de la necesidad de reestructurar una economía anquilosada en tres siglos de sometimiento a los intereses de la metrópoli, en tal situación era prácticamente imposible un desarrollo cultural apreciable. En segundo lugar, las vinculaciones culturales suelen ser más estrechas y profundas que las económicas o políticas; en algunos casos son irrompibles; el idioma, por ejemplo, el idioma oficial y hablado por la mayoría de la población continuó siendo, lógicamente, el castellano. La literatura americana, durante los primeros años de vida independiente no tuvo mayor calidad que durante la colonia y continuó siendo un apéndice, en cierto modo superfluo, de la literatura española. Si a veces se nota, en ciertos escritores, influencia francesa o inglesa o italiana, el fenómeno se debe a la decadencia de la propia literatura española dedicada también a la imitación de las escuelas de moda en el resto de Europa; pero hay que señalar todavía que la imitación americana de modelos europeos —franceses o ingleses, italianos o alemanes— suele hacerse de un modo indirecto: a través de las traducciones, versiones o imitaciones españolas.

Treinta o cuarenta años después de la independencia, la situación cambia y mejora ostensiblemente: se descubren y explotan productos de alto valor comercial y América Latina ingresa, digámoslo así, al mercado internacional como productor de materias primas. Económicamente, continúa en una situación dependiente, pero en condiciones más ventajosas que antaño: ya no está sometida rígidamente al monopolio comercial de una metrópoli ultramarina, ha pasado a depender de una entidad

abstracta —el mercado internacional— lo que le permite gozar de una mayor flexibilidad contractual y obtener mayores ventajas pecuniarias. En esta época afluyen a la América Latina los capitales extranjeros; se “descubre” la extensión, riqueza y fecundidad de sus territorios; y, junto con los capitales, llegan también, de las regiones más pobladas del Viejo Mundo gran copia de inmigrantes. El *signo de los tiempos* puede ser la frase de Alberdi: “gobernar es poblar”. El auge económico tuvo efectos políticos inmediatos: cesó la anarquía militar, se estabilizaron los gobiernos — generalmente civiles—, y se emprendieron obras públicas de gran aliento. Esta bonanza política y hacendaria dio lugar a un tipo de pensamiento optimista, a una ideología esperanzada. América Latina parecía haber encontrado su destino; parecía entrar —para decirlo con palabras actuales— en la etapa del “despegue”; se creía que las riquezas disponibles eran —como su territorio— variadas, inmensas, inagotables; que si el presente se mostraba halagüeño el porvenir sería brillante y América se convertiría en el emporio de la humanidad. Junto a la riqueza material —o, más propiamente, a causa de ella— hay en esta época el ansia secreta de crear una paralela riqueza espiritual. No se trata de un ideal explícito, pero así como América se cree llamada a convertirse en el emporio de la humanidad, asimismo se siente en trance de crear una gran cultura. Las corrientes inmigracionistas favorecen además la idea de que esta nueva cultura debe ser universal, y estar dirigida a los hombres de todas las razas, de todas las latitudes; de la misma manera que las tierras americanas esperan el trabajo de gentes venidas de todas las regiones del globo, la cultura americana se debe construir con el aporte de todos los pueblos, con la herencia de todas las épocas; abierta a las lecciones de la historia y a las inquietudes del presente, esta cultura estaba llamada a unir las más variadas esencias del ingenio humano en un solo haz universal.

En este momento nace Rubén Darío, esta es la savia nutrición de su poesía, y la explica en gran parte. Su cosmopolitismo que hemos analizado ya, está profunda y claramente emparentado con el “gobernar es poblar” de Juan Bautista Alberdi; el acopio de referencias culturales, múltiples y diversas que repleta su poesía corresponde a una concepción ecuménica de la cultura. El cosmopolitismo de Rubén Darío no se agota en las enumeraciones exóticas, en las reminiscencias de Grecia y Roma, de la España Morisca, de la América Indígena, del arte chino o versallesco, de los pasajes bíblicos y evangélicos o de las japonerías; su cosmopolitismo se nota también en la reunión

de técnicas, motivos, temas y procedimientos poéticos de varias escuelas literarias del siglo XIX: el romanticismo, el parnasianismo, el simbolismo, el naturalismo; escuelas diversas, y en algún caso opuestas, cuya unión en la poesía rubendariana tiene un evidente propósito ecuménico, universalizador. Dificilmente se puede explicar de otro modo que una misma persona haya podido escribir, por ejemplo, un poema tan bellamente artificioso como *Blasón* y un cuento tan desgarradamente naturalista como *El Fardo*. "El verdadero artista —se lee en el prólogo a *El canto errante*— comprende todas las maneras y halla la belleza bajo todas las formas".

Quienes le reprochan a Darío su "incapacidad" para comprender las más refinadas esencias del simbolismo francés olvidan que una poesía oscura y difícil, exclusiva y de jardín cerrado, no tenía cabida en los ecuménicos ideales americanos de la época. En toda la poesía modernista se percibe un perenne afán de claridad expresiva; la poesía —para los modernistas— no sólo debe ser universal en sus fuentes, debe serlo también en sus proyecciones y dirigirse a un público plural que pueda gustarla, que pueda entenderla. En el prólogo a *Cantos de vida y esperanza*, Darío lo dice sin ambages: "Yo no soy un poeta para las muchedumbres. Pero sé que infectiblemente tengo que ir a ellas". En estas frases están expresados dos grandes ideales modernistas cuya aparente contradicción hemos explicado: el aristocratismo y el afán de universalidad.

Motivación y propósitos semejantes a los del cosmopolitismo se encuentran en el idealismo de Rubén Darío. Este idealismo supone la existencia de unas ideas o valores perfectos. Todo el modernismo es la búsqueda o el canto de una belleza universal, eterna, intangible; el cisne, ave bella en sí misma es el emblema exacto de este ideal modernista. Toda la imaginería rubendariana, todo el caudal de ritmos, rimas, palabras y sonidos preciosos está dedicado a revelar esa belleza ideal. Hay quienes se sorprenden al encontrar en la poesía de Rubén Darío semejante lujo verbal, un empeño tan tenaz por encontrar vocablos refulgentes, cuando ya Mallarmé había proclamado que las palabras no tienen importancia en sí mismas, que su valor es funcional en el texto escrito, que es vano buscar el vocablo singular y brillante pues en el poema las palabras deben estar integradas "reflejándose unas en otras, hasta que no parezcan tener color propio sino ser transiciones en una escala". Son, como se ve, dos estéticas diferentes, por no decir opuestas. Rubén Darío busca una belleza universal y destellante; Mallar-

mé una belleza íntima, casi intransferible. Aunque ocasionalmente Darío y Mallarmé vivieran en la misma ciudad, al mismo tiempo, pertenecen en realidad a dos épocas, a dos sociedades distintas. Hugo Friedrich ha señalado cómo el poeta europeo, a partir del romanticismo, se ha ido extrañando de su ambiente social; cómo, huérfano de protección oficial, falto de apoyo público, ha dejado de cumplir una función social y su poesía, abandonando todo propósito de comunicación amplia y abierta, se ha encerrado en un sistema expresivo hermético, resultado de una rebeldía personal, más o menos explícita. En la América Latina las cosas suceden de un modo semejante, pero no al mismo tiempo; la rebelión de los poetas y su extrañamiento social no se producen en el romanticismo del siglo XIX sino durante los movimientos de vanguardia de este siglo. Rubén Darío y los poetas modernistas, a pesar de las vicisitudes de la política criolla, gozaron en general del apoyo de los gobiernos, y del aplauso y admiración de los públicos americanos.

La poesía de Rubén Darío surge en una época de optimismo y esperanza; una mirada perspicaz, sin embargo, podía descubrir el engaño y falsedad escondidos tras esa actitud panglosiana. Uno de los méritos de Rubén Darío es haber tenido muchas veces esa mirada perspicaz. Poemas como *Los Cisnes*, *A Roosevelt*, *A Colón*, nos dan una imagen de Darío muy alejada de la torre de marfil a la que Rodó parece confinarlo.

La estética de Rubén Darío puede haber periclitado; sus ideales no son ya los nuestros. Trágicamente la historia posterior ha demostrado en su propia obra, que la belleza no es eterna ni invariable, sino precedera y cambiante; muchos de sus poemas no son ya comprendidos y gustados. Pero su actitud personal, su indesmayable y sincera fe en la belleza, su profunda y vital vocación poética lo han convertido en el portavoz de su tiempo. Restaurador maravilloso de la maltrecha poesía española, artífice delicado de la música verbal —sin par en idioma castellano—, aristocrático soñador de mundos ideales, aunque toda la belleza de sus versos se derrumbe, Rubén Darío sobrevivirá porque fue un hombre que “expresó lo expresable de su alma, y quiso penetrar en el alma de los demás y hundirse en la vasta alma universal”. Es decir fue un poeta en el más alto y generoso sentido de la palabra.

La Imaginería Oriental Exotista en Rubén Darío

Por ESTUARDO NUÑEZ.

Hemos trazado en otras páginas un cuadro de los impactos de Oriente en la literatura americana, muy leves desde el siglo XVI hasta el XVIII, más acentuados en el XIX (sobre todo en relación con el Cercano Oriente) y finalmente mucho más perceptibles los primeros años del siglo XX, a raíz de la expansión del modernismo, movimiento que trajo una real aproximación al Lejano Oriente: el Japón, la China y la India, principalmente. Convendría esta vez adelantar algo acerca de aquellos elementos orientales que pueden ser perceptibles en la poesía de Rubén Darío.

Biblioteca de Letras

«Jorge Puccinelli Converso»

Su imaginación lo transporta a mundos de ensoñación y el mismo Darío atribuye tal inclinación mental a un fenómeno de mestizaje. Así dice en el prólogo de *Prosas profanas*:

“Hay en mi sangre alguna gota de sangre de Africa o de indio chorotega o nagrandano. Pudiera ser, a despecho de mis manos de marqués; mas he aquí que veréis en mis versos prince-reyes, cosas imperiales, visiones de países lejanos o imposibles; ¡qué queréis!, yo detesto la vida y el tiempo en que me tocó nacer; y a un presidente de República no podré saludarte en el idioma en que te cantaré a ti, ¡oh Halagaball! de cuya corte —oro, seda, mármol— me acuerdo en sueños...”. (1)

Esa proyección a lo lejano tiene sin duda prosapia romántica. Pero en Darío es algo más, es fuente de nuevas imágenes, estímulo de fantasía, superación del vulgar realismo o del frío

(1) R.D., *Prosas profanas*, 1896, cit. por la edición *Obras poéticas completas*, Buenos Aires. Ed. El Ateneo, 1953.

parnasianismo, renovación de motivos poéticos, transformación de la lírica hispánica volcada entonces en las melancólicas y lóbregas oquedades del sentimentalismo o la leyenda tradicional. Rubén no quiere limitar su lírica al espacio o el tiempo en que vive; ansía proyectarse a realidades un tanto extrañas —él habla del "país imposible"— pero verosímiles. De allí su vocación por lo oriental, todavía a fines del XIX envuelto en los cendales de lo desconocido e ignoto, lo poco que quedaba de ignorado en el mundo para un americano de esa época.

Esa afición por lo oriental explica asimismo la elección del nombre "Darío" como apelativo literario, que está señalando ya desde la adolescencia, una predilección orientalista. A "lo hebreo" de Rubén, se unió (con fruición exotista) "lo persa" de Darío. En sus cuentos de juventud, también existen huellas de esa afición, tangible en un Cuento de *Azul*: "La muerte de la emperatriz de la China".

Desde muy joven, encontrándose en Chile, Rubén Darío hizo planes de proyectarse por el mundo, de visitar París, y acaso resume en esa capital a toda Francia, y también a Italia y España, y agrega luego:

"¿Por qué no?, un viaje al bello Oriente, a la China, al Japón, a la India, a ver las raras pagodas, los templos llenos de dragones y las pintorescas casas de papel..." (2)

Pero este programa de viajes no se realizó nunca en su integridad, pues Rubén Darío sólo alcanzó a recorrer Europa, y residió extasiado los mejores años de su madurez en París. El Oriente, como meta de conocimiento directo, quedó en un bello sueño, en un proyecto irrealizado. Otros integrantes de su generación, otros modernistas como Enrique Gómez Carrillo, realizaron el ideal del maestro. A Rubén lo asediaron males del cuerpo, crisis espirituales y finalmente lo ganó la muerte. El conocer Oriente quedó en mero proyecto y acaso sólo logrado en su imaginería de poeta. Llegó a plasmar evocaciones aisladas, imágenes sueltas en algunos pocos poemas, que recogen apenas o el ansia frustrada de conocer o el producto de algunas gratas lecturas. De tal suerte su inclinación exotista lo conduce a un Oriente imaginario que vincula por lo general al culto de su musa erótica, los harenes, las huríes, las bayaderas. Como bien observa Pedro Salinas (3), Rubén aprovecha

(2) R.D. *Historias de mis libros*, p. 35.

(3) Pedro Salinas, *La poesía de Rubén Darío*, Buenos Aires, Ed. Losada, 1948, p. 116.

al lado del erotismo renacentista, "lo que el Oriente, Japón, Indias, enseñan de misteriosos y sutiles goces sensuales".

En el "Pórtico" para el libro *En tropel* de Salvador Rueda, editado en 1892, en Madrid, que insertó después en *Prosas profanas* (1896), Darío declara que la musa "griega es su sangre" y resurge después "en el Lacio", luego "vuela de Arabia a un confín solitario", en seguida visita a un rey de Oriente "dueño opulento de cien Estambules" (y el cual, en consecuencia, es turco). Evidentemente se inspira en "las moriscas exóticas zambras" con gentes moras y con califas. Este cuadro oriental se vincula con el de otro poema de *Prosas profanas* titulado "Divagación", en el cual una figura femenina fascina al poeta "como rosa de Oriente" y:

me deleitan la seda, el oro, el raso.
Gauthier adoraba a las princesas chinas.
Oh bello amor de mil genuflexiones,
torres de caolín, pies imposibles,
tazas de té, tortugas y dragones
y verdes arrozales apacibles.
Amame en chino, en el sonoro chino
de Li-Tai-Pé. Yo igualaré a los sabios
poetas que interpretan el destino,
madrigalizaré junto a tu labios.

Biblioteca de Letras
José Lezama Lima
Cervantes

.....

Amame, japonesa, japonesa
antigua, que no sepa de naciones
occidentales, tal una princesa
con las pupilas llenas de visiones,
que aun ignorase en la sagrada Kyoto,
en su labrado jardín de plata,
ornado al par de crisantemo y loto,
la civilización de Yamagata.

.....

Arturo Marasso ha esclarecido las fuentes de estos elementos y ha podido precisarlos con justeza:

"Ahora nos lleva al Oriente. Lo conducen sus autores: los Goncourt, Judith Gautier, con la visión poética de China y el Japón y Pierre Loti, con las deliciosas japonerías de otoño. El poeta se complace en el arte japonés. Lo ha visto en los libros de estampas japonesas y en revistas:

Amame en chino, en el sonoro chino
de Li-Tai-Pé. Yo igualaré a los sabios...

Leyó a Li-Tai-Pé en el *Livre de Jade* de Judith Gautier. Allí recogió observaciones acerca de la sonoridad del verso del gran poeta, del Verlaine romántico de China. Pero ya el autor de "Divagación" nos trajo a la India. Es una India fastuosa y deslumbrante; la India de Teófilo Gautier, de los *Caprices*, una India de mitos y de iniciaciones, quizá también la de Leconte de Lisle". (4)

No solamente se advierten en *Prosas profanas* los cuadros de la China y el Japón sino también el de Arabia "con sus tar-dos camellos" (como en "La página blanca"), o el de Persia (en "El reino interior"):

.....
siete mancebos —oro, seda, escarlata
armas ricas de Oriente— hermosos, parecidos
a los satanes verlenianos de Ecbatana
vienen también...

Agrega algo más en "Divagación", completando un cuadro integral del Oriente Lejano y Cercano:

Biblioteca de Letras
o con amor hindú que alza sus llamas
en la visión suprema de los mitos
.....

Oh negra, negra como la que canta
en su Jerusalén el Rey hermoso
.....

Sé mi reina de Saba, mi tesoro;
descansa en sus palacios solitario
.....

Aquí es clara la referencia bíblica al *Cantar de los Cantares*, que fue lectura dilecta de sus años juveniles, según propia declaración.

La referencia oriental no es muy frecuente en Darío pero sí uniforme a todo lo largo de su producción. No decrece ni

(4) Arturo Marasso, *Rubén Darío y su creación poética*, Buenos Aires, Universidad de la Plata, 1934, p. 13.

acrecienta el interés casi ingénito por lo oriental desde su juventud, latente en todas sus épocas de producción. Lo encontramos asimismo en *El Canto errante*, título de poema y libro de 1907, pero aquí el cuadro oriental no está aislado ni hermético. Observemos que se incorpora a una visión totalizadora del mundo oriental y occidental, en que entra el Asia milenaria, la Europa tradicional, la América pujante, el África enigmática, de un confín a otro, de la urbe al campo, del paisaje al hombre, en una síntesis palpitante de varia y múltiple imaginaria.

El cantor va por todo el mundo
sonriente o meditabundo.

El cantor va sobre la tierra
en blanca paz o en roja guerra

Sobre el lomo del elefante
por la enorme India alucinante.

En palanquín y en seda fina
por el corazón de la China;

en automóvil en Lutecia
en negra góndola en Venecia;

sobre las pampas y los llanos
en los potros americanos;

por el río va en la canoa
o se le ve sobre la proa

de un *steamer* sobre el vasto mar
o en un vagón de *sleeping-car*.

El dromedario del desierto,
barco vivo, le lleva a un puerto.

Sobre el raudo frinco trepa
en la blandura de la estepa.

O en el silencio de cristal
que ama la aurora boreal.

El cantor va a pie por los prados
en las sementeras y ganados.

Y entra en su Londres en el tren,
y en asno a su Jerusalén.

Con estafetas, y con malas,
va el cantor por la humanidad.

El canto vuela con sus alas:
armonía y Eternidad.

Esa misma actitud integradora de la segunda etapa de su producción a partir de 1907 se puede advertir en "Poema del Otoño" (1910):

Como Zingna, reina de Angola,
lúbrica negra.

.....
Por eso hacia el florido monte
las almas van,
y se explican Anacreonte
y Omar Kayam.

.....
Aún en la hora crepuscular
canta una voz:

"Ruth, risueña, viene a espigar
para Booz"

Biblioteca de Letras
«Jorge Puccinelli Converso»
.....

En el poema "A Margarita Debayle" describe un rey hindú, de lujo oriental, de deslumbrante atractivo:

Este era un rey que tenía
un palacio de diamantes,
una tienda hecha de día
y un rebaño de elefantes.

En el poema "¿Dónde estás?" de *Baladas y Canciones* (1910) insiste en la misma nota:

¿Es que tienes un palacio
de diamante, de topacio,
en un mágico país?

¿Es que algún genio te manda
a Bagdad, a Samarkanda
o a París?

.....

Con más vaguedad se insinúa un ambiente oriental en el poema titulado "En el álbum de Raquel Catalá" (de *Baladas y Canciones*):

El caballo es negro,
el puente, imperial;
las rejas, de mármol,
¡Y cuánto azahar!

.....

Ruiseñor azul
se pone a cantar
cerca del orgullo
de un arco triunfal
que de filigrana
ordenó elevar
Harún-El-Raschid
en gloria de Alá.

Explicitamente, en su prosa Darío confesó devoción y predilección dentro de lo asiático por el Oriente lejano, por la sugestión del hombre y el paisaje del Japón en una crónica escrita cuando prácticamente había concluido el ciclo de su producción poética, en 1914, dos años antes de morir. (5)

Así Rubén Darío publicó en *Mundial*, su más explícito escrito en prosa de información sobre cultura japonesa titulada "Bajo las luces del sol naciente". Allí trata por supuesto de los cerezos, de los bonzos, de las casas de papel, del té, de las geishas, de los "kimonos", del "sake", de los daimios y "samurais", del amable "sayonara". Toda una síntesis del Japón galante con sus costumbres exóticas, su original concepto de la vida y sus virtudes, traducen las páginas del cronista Darío. Pero no es crónica vivida o pseudo-vivida como la de Gómez Carrillo, sino visión libresca, literaria aunque de buena estirpe, sin alegoría ni truco. Las fuentes de este trabajo están casi explícitas en el mismo texto: los hermanos Goncourt, Lafcadio Hearn. Agrega luego como reproche unas notas de la historia reciente: la europeización, la tecnificación y el triunfo del Japón frente a Rusia en 1905:

"destruyeron toda la poesía posible; convirtieron a Madame Crisanthème en institutriz inglesa y en enfermera. ¿En dónde está ese mundo de vagos ensueños, ese mundo como lunar, extraterrestre como astral, que admiré —dice Rubén— en las

(5) R. D. "Bajo las luces del sol naciente", en *Mundial-magazine*, N° 34, febrero de 1914 pp. 339 - 348.

escenas, en la maravillosa actriz Sada Yacco, que era una revelación de belleza exótica y peregrina? ¿En dónde están los antiguos pintores de "Kakemono", los antiguos Outomuros y Hokusáis? ¿En dónde las nobles creencias, los generosos ideales, la dulzura del carácter, las genuflexiones, las pintorescas amorosas, el alma antes encantadora del pasado Japón?

... En la Manchuria la tierra se llenó de cadáveres... Los mares chinos se enrojecieron de sangre. Se mira a los Estados Unidos con aire de desafío, con amor a la guerra... La civilización ha triunfado..."

Así como estuvieron incorporados a su poesía todos los ambientes del mundo, también lo fueron los cuadros zonales de todo el oriente, casi sin faltar ninguno. Lo chino, lo japonés, lo hindú, lo persa, lo hebreo, lo árabe, lo turco, nutren separada o conjuntamente las imágenes de muchos versos de Darío. En tal forma se integra ese sentido universal de su poesía y de tal manera resulta enriquecido, al par su mundo poético y el *imago mundi* del Modernismo.

La predilección de Darío por el orientalismo había sido generada sin duda por ciertas lecturas de juventud, como *La Biblia* o *Las mil y una noches*, pero también por asimilación de la poesía de Enrique Heine que para entonces estaba profusamente traducida al castellano y por las páginas del *Viaje a España* de Teófilo Gautier, obras capitales en las cuales se difundió por el mundo artístico el elemento oriental en la poesía y el arte de España. Probablemente su primer contacto con lo oriental estuvo allí en esas lecturas en donde se exalta lo moro, lo árabe y lo hebreo. En una segunda etapa, entraron ya en la madurez las lecturas de autores franceses volcados a la sugestión de los esoterismos y exotismos de Oriente como Pierre Loti o Judith Gautier, y las de innumerables traductores que en la lengua gala revelaron muestras de las literaturas de los pueblos lejanos, desde la época romántica, (como las estrofas del *Rubaiyat* de Omar Khayam) o de las publicaciones que reprodujeron imágenes del arte asiático.

Esos dos tipos de experiencias constituyen una *vivencia de formación* (la Bildungs-erlebnis) a través de lecturas o de testimonios. No hubo en el caso de Darío la *vivencia primitiva u originaria* (la Ur-erlebnis) pues nunca pasó de haber soñado en el viaje a regiones orientales, a pesar de que estuvo en el ser de Darío una gran afición por el conocimiento real del

mundo. Pero la vida no le dio esa oportunidad ansiada y el final prematuro ahogó sus deseos y desbarató sus planes.

El común amor por lo oriental pudo haber sido uno de los elementos o vínculos que explican su larga y estrecha amistad con un escritor guatemalteco coetáneo, casi paisano, que no fue precisamente un poeta sino un buen prosador, don Enrique Gómez Carrillo. Esa amistad subsistente, a pesar de algunas intemperancias o emulaciones del segundo que por momentos mortificaron a Darío, según lo demuestra Alberto Ghirardo fue sin embargo durable. Los vemos unidos en muchas empresas y homenajes, se hacen mutuos elogios. Había surgido la amistad en la juventud, se había estrechado en los días de la primera visita de Darío a París, en 1894, donde vivía ya prósperamente Gómez Carrillo y cuando éste tuvo oportunidad de introducirlo en los medios literarios franceses y de presentarle a Verlaine y a Moréas. Su primer contacto con la literatura oriental a través de traductores franceses parte de esa época y tiene que ver en ello Gómez Carrillo, devoto cultor de orientalismos. Más tarde Gómez Carrillo escribe sus crónicas *De Marsella a Tokio* (Madrid, 1904) y solicita a Darío el prólogo para las mismas. En la revista *Mundial* (que dirigía en París), Rubén Darío publica de Gómez Carrillo una primicia de su libro *El Japón heroico y galante* que había aparecido en Madrid (Ed. Renacimiento S.A., 1912). A poco se podrá leer también otro libro sobre el Japón de Gómez Carrillo titulado *El alma japonesa* (París, Garnier Hnos., 1913), todos ellos productos de intensos viajes que realiza Gómez Carrillo por esos años. Podríamos decir de tal suerte que Rubén Darío viajó por Oriente en la persona de su amigo y compañero de letras Gómez Carrillo.

No existe un ardor del pensamiento que no haya latido en sus sienes, dice Arturo Marasso para explicar la fuerza y el sentido universal de la poesía de Rubén Darío. Las influencias e impactos recibidos, las más diversas, se unen y fusionan en su espíritu receptivo pero al mismo tiempo creador, sensual y de tropical fantasía. Uno de esos impactos tal vez el más durable y latente, fue el cuadro y los elementos del Oriente fascinante, a través de lecturas o experiencias ajenas fina y gratamente asimiladas.

Rubén Darío, Materia y Quintaesencia

Por JOSE ALVARADO SANCHEZ

El debate sobre el genio y su intransferible soledad ha obsesido a los críticos —y a los poetas— al ser convocado en torno a otra piedra miliar de nuestra poesía: el Centenario de Rubén Darío. Y como cien años de vigencia dan ancho margen a las revaluaciones, éstas han abundado, en desvanecedora iridiscencia de ideas y de descubrimientos. Su mundo poético, tantas veces mágico, ha revelado dimensiones nuevas. Y en el Perú nuestros más altos críticos han subrayado las primeras de las constantes que de la obra de Rubén pasaron a caracterizar el Modernismo: el propósito estético y el denodado intento de renovar el concepto de lo poético y de su arsenal expresivo.

Aceptando como premisa irrevocable que el “caso Darío” es el caso del genio, esa posición nos propulsa hacia una ancha ladera de predestinación original: su obra toda, por reiterada confesión, es una exaltación de las influencias, y confirma lo que André Gide observó sutilmente en el caso de Goethe: que las influencias de elección no son incompatibles con el genio. Recordaba Gide (1) todavía otro aspecto, en el que las influencias que podríamos llamar de la naturaleza se juntan en suave confluencia con las hondas tendencias que constituyen la afinidad o íntima alianza de la inspiración creadora con climas, seres y paisajes; como en la estimulante exaltación de luminosidad y calor meridionales que recoge Keats en su apasionada *Ode to a Nightingale* (2). Cabe, a la manera de Goethe, distinguir en el rico y vario acarreo de Rubén Darío las “influen-

(1) André Gide, *Prétextes* (16e. edition), Mercure de France, París, 1919.

(2) Guy Boas, *Shelley and Keats*, Thomas Nelson & Sons, London, 1946.

cias electivas" de aquellas otras, imprevisibles o ineluctables, que le fue presentando la aventura de su vida errante. Todas son, como bien se ha observado, el alimento de su genio. Con ellas pudo crear —milagro único en la poesía de nuestra lengua— aquella "rara quintaesencia" que, sin poder definirla más allá de la materia crítica, asombró y deleitó a don Juan Valera (3).

Sus elementos han caído ya muchas veces bajo el implacable escalpelo de una crítica de vivisección preferente. Es el secreto último de esa aleación rara y preciosa lograda al fin por el alquimista genial, el que no ha podido ser hasta hoy aprehendido. Y en instancia final, se trata de descender al mundo oscuro y centelleante de sus raíces, sean éstas injertadas o propias; al repositorio de su don creativo del que nos dió una y otra vez generosas pistas, sus propios hilos de Ariadna para transitar el laberinto magnífico. Nos adelantó sus nombres, cuya predilección vuelve a aflorar en *Los raros*: Flaubert, Hugo; e inexplicable pero tercamente Théophile Gautier y Catulle Mendés. Y después Verlaine, Moréas, Laurent Thailade, Leconte de Lisle, Lautreamont y León Bloy. Cuando designa a *Azul* libro parnasiano "y, por tanto, francés", ya podemos estar seguros de la dirección en que enrumbaba su genio profuso e ilimitado.

Biblioteca de Letras

«Jorge Puccinelli Converso»

Otros elementos influyen, por cierto, en la evolución y la dirección estéticas de la obra de Rubén Darío: la Biblia, en *Cantos de Vida y Esperanza* y en *El Canto Errante*; la *Mythologie dans l'art ancien et moderne* de René Ménéard, que es el sustentáculo de la riquísima eclosión mitológica de *Prosas Profanas* y alcanza a parte de los *Cantos*, y el imponente *Dictionnaire de Antiquités grecques et romaines* de Daremberg y Saglio; y en otra vertiente, la obra de Edouard Schuré, *Les grands initiés, esquisse de l'histoire secrète des religions* y *Le latin Mystique, de Remy de Croumont*, cuyo reflejo está en *Prosas Profanas*, así como *La Cathédrale* de J. K. Huysmans trasluce en los *Cantos*.

Hemos verificado el toque decisivo que dio la pintura a toda una etapa de la obra rubeniana. Se produce en ella lo que Ibrovac ha llamado una "transposición de arte" (4), al observar que había una vasta zona todavía no explorada, de compe-

(3) Rubén Darío, *Azul...*, Editorial España, Madrid, 1927.

(4) Arturo Marasso, *Rubén Darío y su creación poética*, Biblioteca Nueva, Buenos Aires, s/f.

netraciones recíprocas, entre la pintura y la literatura de Francia en el Siglo XIX. Se había analizado, entre otras, las correspondencias de Víctor Hugo con Corot, con Hubert Robert y con la gran escuela holandesa; con Lawrence, Callot y Gustave Doré; con Watteau, Delacroix, Prud'hon; con Millet, con Jean Veber. Es en ese momento cuando el estetismo inglés, con la obra admirable de John Ruskin, y el prerrafaelismo, abren un horizonte nuevo en las relaciones literarias y pictóricas. Traspone los límites mantenidos por Gautier, por Baudelaire, para la visión del arte clásico, el retorno a centurias anteriores al Siglo XVI pone el énfasis sobre lo ingenuo, sobre lo precioso de épocas que podría llamarse prerománticas. Y al lado de los maestros del Renacimiento —Rafael, Miguel Ángel, Leonardo da Vinci, Rubens, Velásquez— hay una súbita resurrección del Greco patrocinada por Gautier, y Stéphane Mallarmé se constituyó en el vocero poético de los impresionistas, cuyo eco musical fue Claude Debussy.

Se produce un nuevo e inesperado renacimiento del espíritu, en un ámbito festivo y delicado en el que caben el Siglo XVIII que la Revolución había acallado y el desagravio de la calumniada Edad Media, cuyos materiales son exhumados ávidamente, así como las maravillas de la estatuaria griega, de los vasos helénicos y su decoración fastuosa y el misterio recién develado de Oriente. Todas las artes parecen enmarcarse en los profundos espejos y recamarse con las sederías suaves y sensuales que había descrito Baudelaire (5) en "L'invitation au voyage":

*La, tout n'est qu'ordre et beauté,
Luxe, calme et volupté.*

Y como si rigiera una convención tácita de la plenitud estética y de la fáustica alegría de vivir, va estableciéndose, asentándose e irradiando, desde París hacia un mundo aún sereno, lo que con tres palabras cargadas de sentido se quiso llamar "la belle époque".

Trajera o no, replegado en su veste, el augurio fatal del futuro, esa época reflejó belleza, gracia y plenitud. Fue una de las etapas luminosas de la historia del espíritu humano. Y aunque sus límites se nos muestren hoy difusos y hasta contradictorios, coinciden en gran parte con otros de sus grandes testimonios: con el mundo de Proust, encerrado en "A la recherche

(5) Charles Baudelaire, *Les fleurs du mal*, Editions de Cluny, París, 1936.

du temps perdu", con el de Ruskin del "Sesame and Lilies", con el de Robert Musil y su "Hombre sin cualidades". Dentro de ellos se expandió la inmensa aventura vital de Rubén Darío. Por su delta poética refluyen aquellos dos grandes ríos por los que el movimiento romántico derivó hacia el futuro: Parnasianismo y Simbolismo. Del primero aprendió a buscar la plasticidad perfecta de la forma, y de los simbolistas el difuminado y sugerente matiz, la palabra dirigida por "la música antes que nada", premonición exacta de aquella "poesía pura" que, en su explicación espiritualista, el Abate Brémond asimiló a la plegaria (6). Y su lema pudo bien ser el que Baudelaire inscribió en la última línea de "Le Voyage":

Au fond de l'inconnu pour trouver du NOUVEAU!

Esa será la actitud constante de Rubén Darío: su viaje mental es siempre hacia rumbos ignotos; su itinerario, la búsqueda de una nueva y diferente lengua poética. Y en él se concretarán, triunfantes y plenos, los vagos anhelos que expresaron los precursores del Modernismo: Martí, Casal, Gutiérrez Nájera, Silva.

Sería posible intentar una topografía de las influencias que fue renovando sucesivamente en sí Rubén Darío, para unir después los diferentes puntos con una tenue línea abarcadora. Dentro de ella encerraríamos la etapa central de su teoría estética, aunque será siempre imposible aprisionar, para determinar su arcano origen, al inasible pájaro azul de su gracia y maestría creadoras. Del orbe pictórico ha pasado sin esfuerzo a la antigüedad griega —nos lo dice en *Recreaciones Arqueológicas* (7)— y de allí retornará a Horacio y Ovidio; a Platón, Dante, Shakespeare, Hugo y la ciencia positivista. Su próxima estación, en el viaje de retorno, será la tradición clásica española, tan hondamente arraigada en su corazón hispanoamericano como en las cuerdas de su lira.

En su genial alquimia, en la que intervinieron, en dosificación restricta y sabia, todos los elementos que Shücking reconoce como determinantes del gusto literario en el ámbito del *Zeitgeist* (8) —espíritu de la época— Rubén Darío no aparece únicamente clasificado como el adaptador feliz y eventual de

(6) Henri Brémond, *La poésie pure* (avec "Un débat sur la poésie" par Robert de Souza), Les Cahiers Verts, Paris, 1926.

(7) Rubén Darío, *Poesías completas* (Ed. Méndez Plancarte), Aguilar, Madrid, 1954.

(8) Levin L. Schücking, *Sociología del gusto literario*, FCE, México, 1950.

los procedimientos e innovaciones técnicas de la lírica francesa. Significa, en alas de su genio, un caso excepcional de asimilación y de rica y henchida recreación de todo un mundo poético, que se articula en forma natural a la lírica española, en un trasplante fecundo y duradero, que abre a ésta una nueva perspectiva de renovación y un caudal de inéditas riquezas.

Dijo sobre esto Federico de Onís:

"Las influencias extrañas que hay en su obra son tantas y están tan fundidas y entremezcladas las unas con las otras, y los resultados son tan diferentes y a menudo tan superiores a sus fuentes, que hay que desechar enteramente la idea de que el mérito de Rubén Darío haya consistido en renovar la literatura española mediante la importación de influencias extranjeras. Ordinariamente se le mira como un discípulo de Verlaine y de los simbolistas franceses: sin duda aprendió mucho de ellos, y con Verlaine tiene un notable parecido, no sólo literario, sino moral y hasta físico; pero no es menor la influencia que sobre él ejercieron los parnasianos y los románticos franceses, escuelas de distintas épocas y de carácter contradictorio" (9).

De ese mundo finisecular y complejo sobre el que se extendió "la belle époque" europea de Rubén Darío, han reflatado en nuestros días algunas figuras llenas de sugestión, de mensaje y de encanto. Una fue, en el lado poético, la de Jean Moréas; y la otra, del lado de las artes plásticas, el singular pintor inglés Aubrey Beardsley.

Con Jean Moréas (su verdadero nombre era Yanni Papadimantopoulos, y había nacido en Grecia) se abrieron las esclusas para verter las aguas de la primera escisión del Simbolismo. Este poeta, inicialmente uno de los fundadores del movimiento, cuyo triunfo literario acababa de reconocer, dejó sus filas para encabezar un grupo constituido por Maurice du Plessys, Ernest Raynaud, Raymond de La Tailhède, Charles Maurras y Hugues Rebelle, al que se denominó la *Escuela Romana* de Francia. Su propósito declarado, en defensa del principio greco-latino, fue el de "reanudar la cadena gálica, rota por el romanticismo y su decadencia parnasiana, naturalista y simbolista". La reivindicación era inactual en extremo, ya que se apo-

(9) Federico de Onís, *Antología de la poesía española e hispanoamericana*, RFE, Madrid, 1934.

yaba en el repudio de toda la tradición del SigloXIX en pro de la Grecia de Homero y de Píndaro; de Roma y de la Francia medieval, renacentista, clásica, en la que Moréas quería encarnar la herencia directa del humanismo antiguo. De este modo, el dominio natural de la nueva "romanidad" llegaba a extenderse sobre un territorio que abarcaba desde la "Chanson de Roland" hasta André Chénier (10).

Se establece, en efecto, en el corazón del Simbolismo, una isla de arcaizante gracia, en la que se refugiarán los nuevos enamorados de la *Pléiade* y de Ronsard: con Moréas, du Plessys, Raynaud, de La Tailhède, quienes se sumieron a veces, con delectación morosa, en la imitación de Ronsard. Su helenismo —que nos entrega una nueva clave para descifrar el de Rubén Darío— es también apasionado, cuando no literal, y siempre noble.

Raymond de La Tailhède, amigo de Barres y de Maurras, había publicado en 1895 un libro de poemas —*De la métamorphose des Fontaines*— en el que se aplica "las nuevas leyes de la poesía lírica". No se intimidó al hacer sonar la trompeta de Píndaro para convocar a los undáridas, guías del Argos, y hacer voto de restablecer, con la protección de Virgilio y de Ronsard, la

Biblioteca de Letras
Jorge Puccinelli Converso
*Athènes éternelle et l'antique renom
Latin des Gaules...*

Se diría que habían vuelto imperceptiblemente los tiempos heroicos en que Ronsard, con due Bellay, el erudito Dorat y Pontus de Thyard entraban a saco en las delicias áticas y preparaban la *Defense et Illustration*. Por ello tuvieron su parte en las iras santas del maestro Thibaudet: "Pléyade de biblioteca", fue la etiqueta mordaz que les asignó. Nadie podía dudar de que esa apasionada erudición conduciría a la afectación y no más lejos. Pero era un pedantismo —y aquí podremos explicarnos otro ángulo de la influencia que ejerció sobre Rubén Darío— que respondía a la necesidad moderna de distinguirse de un mundo irremediablemente consagrado a lo vulgar. Y, como lo dijo Mallarmé, era una coartada la que esos poetas buscaban "haciendo trampas con los siglos". No fue muy diferente la que encontraron los parnasianos al creer en una helénica edad de oro, ni la teoría de "refugios" que las hiperbóreas zonas de sombra de la obra de Richard Wagner ofreció a los simbolistas.

(10) G. Walch, *Anthologie des poètes français contemporains*, Delagrave, París, 1932.

La vinculación de Charles Maurras con este lírico y arcaizante grupo de los romanos lo convierte de pronto en su doctrinario y en su crítico. Y su posición estilística, contraria cada vez más a las conquistas del Simbolismo, se afirma rápidamente a favor de un retorno a la concepción clásica de lo bello. Su oposición se hace también antiromántica, aunque paradójicamente se apoye en una de las tesis románticas de Mme. de Stael; que, en *De la Littérature* había distinguido, más o menos confusamente, la poesía del Norte y la del Mediodía. En un número especial de *La Plume* que dirigió y consagró a los "felibres" —había sido Maurras fundador de la *Ecole Parisienne du Felibrige*— señaló claramente la distancia entre los bárbaros hiperbóreos y los romanos meridionales y cuanto relaciona a éstos con los poetas del renacimiento provenzal. "No se concibe —afirmó entonces— un pensamiento o un sueño que no haya sido suscitado por el Mediterráneo. . ." Y años después, al precisar la noción de barbarie expresó que "conviene aplicar el nombre de bárbaro a cuanto es extraño a estas letras clásicas, no solamente como ajeno al común tesoro heleno-latino, sino también como ajeno a la alta humanidad" (11).

Por encima de este puente que intentaba unir Atenas y París hace pasar Charles Maurras su idea del aticismo; cuya reencarnación, en lugar y en época, cree encontrar en la Francia de Luis XIV. Como resultado de su influencia prevalecieron fuertemente a partir de 1895, frente al Romanticismo, los parnasianos y el Simbolismo, la idea de perfección y el dogma clásico. Es una etapa de reajuste que inevitablemente vemos reflejarse en un matiz clasicista que una y otra vez reaparece en la obra rubeniana de esos días. Aún los temas que provienen de Baudelaire, Verlaine y Mallarmé se ornamentan con imágenes mitológicas o se entrevé en ellos una elaboración neo-helenística. De otro lado, el prestigio del gran Heredia de "Les Trophées" contribuía a poner de moda una técnica precisa, un arte de plasticidad y ornato helénicos. Fue contra ese súbitoseudoclasicismo que se levantó la protesta de Maurras en nombre de Atenas; contra su recamada textura, que se empapaba en los encantos de Alejandría. Pierre Louys, del grupo de Heredia, había publicado en 1894, tras exhaustivo estudio de la antigüedad y la literatura griegas, su novela *Aphrodite*, y en 1898 el sutil engaño clásico que fueron las deliciosas *Les Chansons de Bilitis* —más convincentes en su sensual helenismo que en sus melancólicas cadencias gaélicas los poemas atribuidos al

(11) Marcel Raymond, *De Baudelaire au Surrealisme*, Corti, París, 1933.

falso Ossian por el grave y falaz Macpherson—. Maurras, impertérrito, acusaba a Heredia de solazarse en una "policromía salvaje" y de ocuparse "en embalsamar cadáveres". Pero ésto era en realidad inevitable: se entraba en una época en que la cultura clásica, incluso entre los que estaban impregnados de ella, chocaba con las costumbres y las necesidades modernas. Maurras admiraba, no obstante, las poesías primigenias de Anatole France, ubicadas en la pendiente que conducía del Parnaso a la nueva "escuela romana".

Más adelante surgieron coincidencias casi imprevisibles entre la tradición simbolista —más particularmente en la línea de Mallarmé— y la lección de Moréas y de Maurras. Puede encontrarse sus huellas en algunos de los poemas iniciales de Paul Valéry —publicados en "L'Ermitage" en 1891 y en "La Syrinx" en 1892— en los que se delinea la influencia mallarmeana sutilmente "romanizada" y se percibe el eco recóndito de la música de Racine. Y a la inversa, esta corriente viva de las interinfluencias puede advertirse, también traspasando la poesía de los "romanos": en de La Tailhède, en Reynaud, en du Plessys, aquí y allá, toques, vibraciones, matices, que hacen pensar necesariamente en la extensión irresistible de la magia de Mallarmé. Y por su lado Edmund Wilson fue tan lejos en este campo como para asegurar que la "romanización" de la influencia mallarmeana en su discípulo Valéry puede percibirse hasta en "La Jeune Parque", publicada en 1917. (12)

Una investigación de matices e imágenes en el inexplorado territorio dariano que está entre *Prosas Profanas* y *Cantos de Vida y Esperanza* podría entregarnos, en la clave estilística de esta rica etapa, la dimensión exacta con que en ella participaron Jean Moréas y su escuela romana post-simbolista. En las *Recreaciones arqueológicas* se encontraría un hilo inicial que subsiste en *Las ánforas de Epicuro*. Ese hilo de oro se pierde y confunde en la euforia de la etapa whitmaniana de los *Cantos*, pero no es imposible que a su turno esté demarcando un nuevo territorio de esta obra aparentemente ilimitada (13).

Desde la discreta sombra de una etapa pictórica contigua a la de "la belle époque" ha resurgido en nuestros días el nombre de otro original artista, cuya obra breve, punzante, desafiante, no dejó de reflejar el genio de Rubén Darío. Se trata del pintor inglés Aubrey Beardsley; quien, desconocido en 1892 y muerto

(12) Edmund Wilson, *Axel's Castle*, Scribner's New York, 1931.

(13) Pedro Salinas, *Literatura española Siglo XX*, Séneca, México, 1941.

a los 25 años, en 1898, se apresuró en ese breve lapso a culminar esa clase de trabajo que, por su impronta en su tiempo, vale por muchas vidas. Recolectando inevitablemente sus temas y las peculiaridades de su estilo dentro de los refinamientos, las monstruosidades y la cursilería de alto bordo que se juntó bajo la denominación genérica de *Art nouveau*, este pintor de sorprendentes recursos y de no menos inquietante personalidad; amigo de Oscar Wilde y meteórica estrella en el París del fin de siglo, mereció de sí mismo la semi-irónica presentación del "más grande artista de Europa". Y por cierto éso lo destacaba, unido a sus fantásticas ilustraciones de la "Salomé" de Wilde y las que hizo para la exclusiva y discutida revista trimestral "The Yellow Book" de Londres, a la irrestricta admiración de Rubén Darío. Esta se hace presente en "Dream", dentro de las páginas de "El Canto Errante":

*Aubrey Beardsley se desliza
como un silfo zahareño:
con carbón, nieve y ceniza
da carne y alma al ensueño.*

Y en más de una oportunidad encontraremos, en la temática o en la textura del verso de Darío, la huella huidiza de este pintor extraño que nunca fue a una escuela de bellas artes, que nunca pintó un gran cuadro, que nunca ofreció una exposición pero que, ilustrando algunos libros y revistas de su tiempo, como nadie antes que él lo hizo, provocó juicios como el reciente de Sir Kenneth Clark: "Beardsley —dijo— es un hecho pequeño, duro e irreductible en la historia del espíritu humano". Darío lo supo a tiempo, con la intuición, más que el dogmatismo, que distinguió su trabajo de crítica o, mejor dicho, de predilecciones. Beardsley había ilustrado, por una mezcla de suerte y de destino, la edición que la editorial Dent había hecho del libro inmortal de Sir Thomas Malory, "Le Morte d'Arthur", esa obra maestra de la temprana prosa inglesa que es todavía una inspiración para la nueva poesía. Y cuando fue a París, en 1892, Puvis de Chavannes, ya en la hora cenital de su fama, lo presentó a sus amigos como "un joven inglés que está haciendo cosas asombrosas". Y, en efecto, se dio tiempo para hacerlas, en sus breves días. Con ideas debidas a Albrecht Dürer o a Pollaiuolo, o prestadas asimismo del contiguo *Art nouveau*, o inspiraciones de su propio, vasto y original acopio literario, su estilo fue evolucionando hasta una madurez en que se acerca también el arte helénico. Descubre entonces la importancia de la línea y de su armonía, y la contrasta con la pre-

ponderancia de la armonía del color, que obsesiona a sus contemporáneos, los impresionistas. También logra dominar el color, pero lo que sin duda lo destacó en su tiempo, y lo que hizo impacto en los ávidos sentidos de Rubén, fue su maestría del diseño, usada en conjunción con los negros más nigérrimos y los blancos más intensos que pudieran reproducir los medios técnicos de entonces. Arthur Symons dijo que aunque "era un arte para la calle, para la gente que camina rápidamente", no por ello se aminoraban su impacto y su originalidad (14). Hubo también en esa obra ecos de otros artistas, desde Montagna a Whistler, y asimismo el reflejo de los nuevos estilos decorativos que estaban llenando, con gusto ecléctico, la extensión de Europa.

Es en ese preciso instante cuando la obra impar de Aubrey Beardsley incide en la siempre disponible imaginación de Rubén Darío, el más fino instrumento de bidestilación poética de su tiempo. Sus mujeres gigantescas, representación terrorífica del mito matriarcal, sus opulentas y casi lascivas "wagnerianas", fueron diseños clásicos de su época profusa, indecisa y feliz. Ensueños que reciben "carne y alma" con los medios simplísimos y eternos de la nieve, el carbón y la ceniza, su resurrección reciente —en Londres, el año pasado y en estos días, en Nueva York— ha coincidido con el recuerdo centenario de Rubén Darío, constructible a su vez de otro orbe inefable de rimas y de sueños. Confluencia siempre conmovedora, y aleccionadora, que trata de demostrarnos la abierta universalidad del mundo inexhaustible de Rubén Darío y la vital promesa de sus vetas todavía intocadas.

(14) Arthur Symons, *The symbolist movement in literature*, Heinemann, London, 1899.

(*) Ricardo Gullón, *Direcciones del Modernismo*, Gredos, Madrid, 1963.

(**) Kléber Haedens, *Une histoire de la littérature française*, Julliard, Paris-Montreal, 1945.

Rafaela Contreras de Darío

Por EMILIA ROMERO DE VALLE

En páginas que Rubén Darío escribió en Nueva York, en 1893, dice así: "¿Por qué vino tu imagen a mi memoria Stella, alma, dulce reina mía, tan presto ida para siempre, el día en que, después de recorrer el hirviente Broadway me puse a leer los versos de Poe, cuyo nombre de Edgardo, armonioso y legendario encierra tan vaga y triste poesía, y he visto desfilar la procesión de sus castas enamoradas a través del polvo de plata de un místico ensueño? Es porque tú eres hermana de las liliales vírgenes cantadas en brumosa lengua inglesa por el soñador infeliz, príncipe de los poetas malditos. Tú como ellas, eres llama del infinito amor. Frente al balcón, vestido de rosas blancas, por donde en el Paraíso asoma tu faz de generosos y profundos ojos, pasan tus hermanas y te saludan con una sonrisa, en la maravilla de tu virtud: —oh mi ángel consolador, oh mi esposa!..." (1).

Estas frases revelan el sufrimiento y la nostalgia de Darío ante la desaparición de su primera esposa, Rafaela Contreras, ocurrida el 26 de enero de ese año fatídico para él, 1893. Fatídico, digo, porque al morir Rafaela, cuando apenas contaba 23 años de edad, quedó el poeta completamente desamparado en sus ansias de tener un hogar. Y su segundo matrimonio, celebrado el 8 de marzo del mismo año, con Rosario Murillo, aprovechando la embriaguez alcohólica del poeta, sólo le dejó el recuerdo de las amenazas de Andrés Murillo, hermano de Rosario, quien, de acuerdo con ella y pistola en mano, hizo realizar la ceremonia. (2)

(1).—En "Edgard Allan Poe", en *Los Raros*, Madrid, Ed. Pueyo, 1920, pp. 20-21.

(2).—Edelberto Torres, en *La dramática vida de Rubén Darío*, Guatemala, Ed. del Ministerio de Educación Pública, 1952, pp. 169-170, relata lo relativo a este matrimonio forzado de Darío. Años antes, Federico Gamboa en *Mi Diario* refirió que Darío le había hecho confidencias sobre un hecho que le había sucedido, pero que él no podía revelar

Darío recibió la noticia de la muerte de Rafaela, hallándose en León, Nicaragua, pues no podía ir a San Salvador, en donde falleció su esposa, porque gobernaban allí los Ezeta, quienes en medio de una revuelta, habían provocado la muerte del Presidente Francisco Menéndez, quien, además de sus condiciones de político probo y patriota, había protegido a Darío, permitiéndole fundar el diario "La Unión", en 1889.

En su *Autobiografía*, Darío refiere que se hallaba en León en una velada en honor de un personaje recientemente fallecido en París, Vicente Navas. "Estaba —dice— la noche de esa velada, leyendo mi poesía, cuando me fue entregado un telegrama. Venía de San Salvador, lugar a donde yo no podía ir a causa de los Ezeta, y en donde residía mi esposa en unión de su madre y su hermana casada. El telegrama me anunciaba en vagos términos la gravedad de mi mujer, pero yo comprendí, por íntimo presentimiento, que había muerto; y sin acabar de leer los versos, allí me encerré en mi habitación a llorar la pérdida de quien era para mí consolación y apoyo moral. . . . Pasé ocho días sin saber nada de mí, pues en tal emergencia recurrí a las abrumadoras neperas de las bebidas alcohólicas. . ." (3).

Pero ¿quién era Rafaela Contreras, la primera esposa de Darío? Hija del famoso tribuno hondureño Alvaro Contreras y de doña Manuela Cañas de Contreras, descendiente del último gobernador colonial de Costa Rica, Rafaela conoció a Darío por primera vez en León, siendo aun muy pequeña. Su padre fue a Nicaragua a hacer propaganda en favor de la unión de los cinco países centroamericanos, en tiempos de Máximo Jerez, fervoroso unionista. Ambos eran niños y, según refiere el poeta en

esta confidencia porque había prometido al poeta nunca repetirla. Alfonso Taracena, periodista mexicano, relató, a propósito de este secreto que Gamboa se negaba a revelar, las escenas de este matrimonio forzado, con el título de "Damos a conocer una página inédita de la vida del aedo don Rubén Darío" ("Excelsior", México D.F. 6 febrero 1925, R. H. Valle hizo reproducir este artículo en "El Imparcial", Guatemala, 5 abril 1926, p. 7, con el título de "Una amarga página de la vida de Rubén Darío". Ahora pretenden algunos, en Nicaragua, reivindicar a la Murillo, aduciendo que el poeta fue novio suyo antes de su viaje a Chile, en 1886 y que hubo entre ellos compromiso matrimonial. El tenía 19 años y ella 14. Pero parece que durante la ausencia de Darío ella no guardó la fe prometida. En abrojos V, X, XI, XII, XIII (Poesías completas por Rubén Darío, Ed. Aguilar 1952, pp. 498-501) hay continuas alusiones a estos amores. En el N° XIII llega a decir: "Nuestro amor, siempre, siempre.../ Nuestras bodas, jamás./ Quién es ese bandido/ que se vino a robar/ tu corona florida y tu velo nupcial?..."

(3).—*Autobiografía*, por Rubén Darío, Madrid, Ed. Pueyo 1922, pp. 105-106.

su Autobiografía había conocido a las niñas Contreras, Julia y Rafaela "en los días de mi infancia y en casa de mi tía Rita. Eran de aquellas compañeras con quienes bailábamos y con quienes cantábamos oraciones en las novenas de la Virgen, en las fiestas de Diciembre..." (4). Posteriormente, hacia 1882, año en que murió Contreras, Darío se hallaba en San Salvador, en donde ocurrió el deceso y, según dice Diego Manuel Sequeira "Rubén vió a Rafaelita, triste y desolada, junto a su madre y su hermana Julia, llorando inconsolable su orfandad" (5).

El tercer encuentro tuvo lugar en la misma ciudad centroamericana en 1889, cuando Darío al regreso de Chile, ya había cobrado fama por sus libros *Abrojos*, *Rimas* y *Azul* y se había relacionado con escritores españoles y del sur del continente.

El poeta José Joaquín Palma, que se hallaba desterrado de Cuba por entonces, había dedicado a la joven un poema titulado:

A Rafaela, hija de Alvaro Contreras

Hoy que de otoño al aura gemidora
se deshoja la flor de la ilusión,
al recordar tu infancia encantadora
me duele el corazón.

Biblioteca de Letras
Jorge Irujo y Cía. S.A.
Cómo ha cambiado el tiempo! A sus estragos
y llorando las dichas que perdí,
pienso en la tierra de los grandes lagos
y te recuerdo a ti.

Pienso en tu padre, espíritu brillante,
alma fundida al fuego tropical,
su palabra terrible y fulminante
era luz y puñal.

Y en aquellas dulcísimas veladas
en que tú niña, con gentil candor,
nos recitabas cuentos y baladas
de algún encantador.

(4).—Id Id., p. 69

(5).—Diego Manuel Sequeira: *Rubén Darío criollo en El Salvador*, Managua, Ed. Hospicio, 1965, p. 400. Para nosotros, los peruanos, el nombre de Alvaro Contreras debe sernos especialmente grato, pues defendió la causa del Perú durante la guerra de 1879, publicando en diarios panameños —se hallaba por entonces en Panamá— candentes artículos condenando la agresión chilena.

Ya eres mujer, en tus pupilas bellas
temblar los sueños mágicos se ven,
han crecido tus formas, y con ellas
tu hermosura también.

Eras antes la viola que se pierde
entre las frescas hojas del gramal,
mientras hoy eres la palmera verde
del sueño tropical.

Al mirar la radiante primavera
que te corona, exclamo sin querer;
más la quisiera viola que palmera,
más niña que mujer (6).

Rafaela Contreras que desde niña recitaba cuentos y baladas, según nos lo revela Palma, debe ser tomada en cuenta como escritora, por los críticos de la literatura modernista. Escribió nueve cuentos que sólo a últimas fechas, con motivo del año dariano, se han podido conocer. Y al leerlos se asombra uno al ver que a los 20 años, la joven costarricense hubiese logrado dominar en esa forma el idioma y, lo que es más importante aún, captado la evolución que Darío marcaba ya en *Azul* que, según me ha afirmado el biógrafo de Darío, Edelberto Torres, debió devorar Rafaela ansiosamente.

Los biógrafos de Darío que se han ocupado brevemente de su matrimonio con Rafaela no conocieron los cuentos de ésta y se limitan a decir que se firmaba "Stella" y era aficionada a la literatura. El primero de ellos, el crítico chileno Francisco Contreras, refiere que Darío visitaba a menudo la casa de la viuda de Contreras. "Rafaelita —prosigue— aficionada a las letras y admiradora de nuestro poeta, concibió por él un gran amor, sin duda el único grande amor que Rubén consiguió inspirar" (7).

Erwin K. Mapes dice a su vez en "*L' influence française dans l' oeuvre de Rubén Darío* (París, 1925, p. 22) que se casó el 22 de junio de 1890 (el 21 para ser más exactos), con Rafaela Contreras, joven de una familia un tanto distinguida y que ha-

(6).—Diego Manuel Sequeira: "Páginas del retorno", en "Revista Conservadora del pensamiento centroamericano". Managua, febrero 1966, Nº 65, p. 129. Dice Sequeira que estos versos aparecieron por primera vez en "La Bandera Nacional", Guatemala, 11 mayo 1889, Año I, Nº 109.

(7).—Francisco Contreras: *Rubén Darío, su vida y obra*. Barcelona, 1930, Tip. Cosmos, pp. 65-66.

bía adquirido alguna reputación literaria con el nombre de "Stella".

El matrimonio de ambos jóvenes —él de 24 años y ella de 21— tuvo un principio un tanto funesto. El destino parecía encarnizarse en arrancarles la felicidad que ambos se prometían el uno al otro. El 22 de junio por la noche, cuando sólo se había celebrado el matrimonio civil la noche anterior, ocurrió en San Salvador la sublevación de los Ezeta y la muerte de su protector el Presidente Menéndez, viéndose Darío obligado a abandonar precipitadamente esa ciudad, sin haberse realizado el matrimonio religioso, que sólo se celebró en Guatemala ocho meses después, en febrero de 1891. Mientras tanto en su ausencia, la gentil esposa, dirigía en San Salvador la revista "El Ramo de Violetas" (8).

Al llegar Rafaela a Guatemala, en donde Darío dirigía "El Correo de la Tarde", para celebrar su matrimonio religioso, fue saludada como escritora distinguida; pero no parece que por entonces, fuera del propio Darío que pensaba editar en París, por Garnier, los cuentos de Rafaela, otros hayan apreciado en su exacta medida el talento que demostraba su joven esposa.

En el Perú, don Ricardo Palma, director de "El Perú Ilustrado", publicó por la misma época tres cuentos de Rafaela, enviados por Darío. Son estos "Reverie", "Violetas y palomas" y "La canción del invierno" (9). Algunos han atribuido este último a Darío, comparándolo con "La canción del oro" (10), ignoro por qué motivo, pues salvo el parecido en los títulos, el contenido de ambos cuentos es totalmente diferente. Y Ernesto Mejía Sánchez, gran investigador dariano, no ha comprendido "La canción del invierno" en los *Cuentos Completos* del poeta, publicados en México en 1950. Años más tarde, la novelista peruana Clorinda Matto de Turner, hizo este elogio de Rafaela en "Búcaro Americano" (1º febrero 1896), ignorando quizá que no era guatemalteca y que había muerto en 1893: "El simpático y querido nombre de Rafaela de Darío, responde galanamente a la historia literaria contemporánea de Guatema-

(8).—Sequeira: *Rubén Darío criollo*... p. 409.

(9).—Rafael Heliodoro Valle: "Stella entre las hadas", "La Prensa", Buenos Aires, 25 septiembre, 1949.

(10).—En *Obras de Darío*, publicado por Alberto Ghirardo y Andrés González Blanco se incluye como suya "La canción del invierno". Ver también: Evelyn Urhan Irving en *Short Stories by Rafaela Contreras de Darío*, University of Miami, 1965, pp. 5 y 7.

la; en Nicaragua parece que impulsan las letras las hermanas Selva y en Nueva Granada, Dolores Haro" (11). Y Rafael Heliodoro Valle, concluye un bello artículo titulado "Stella entre las hadas" con estas frases: "He aquí cómo el nombre de Rafaela Contreras de Darío queda incorporada a la constelación de las hadas que pasan por el bosque encantado de la poesía de Rubén: Elisa Balmaceda Toro, Fidelina Castro, Adriana y Refugio Arvizú, Isabel Huerdo, Alicia Bolaños, Margarita De-bayle. Dijo bien en sus memorias, al evocar a las muchachas que fueron el pretexto de muchos de sus primeros poemas: "¡Fidelina, Rafaela, Julia, Mercedes, Narcisa, Victoria, Gertrudis! recuerdos, recuerdos suaves". Pero entre todas ellas, sigue resplandeciente Stella, que se alejó del mundo en la primavera del amor doloroso" (12).

* * *

Ha sido necesario que se conmemore en este año el cincuentenario de la muerte de Darío, para que se publiquen los nueve cuentos que Rafaela Contreras escribió. El magnífico investigador de la obra de Darío en Centro-América, Diego Manuel Sequeira, ha recogido seis; y la norteamericana Evelyn Urban Irving, por su lado, presenta siete, entre los cuales aparecen tres no recogidos por Sequeira.

Biblioteca de Letras
«Jorge Puccinelli Converso»

Sequeira reproduce en orden cronológico los siguientes: "Mira la Oriental", aparecido en "La Unión", San Salvador, 10 febrero 1890.

"Reverie". En "La Unión", 10 marzo 1890.

"La Turquesa". En "La Unión", 22 abril 1890.

"Las Ondinas". En "El Repertorio Salvadoreño", abril 1890.

"Humanzor" (cuento inconcluso). En "La Unión", 1º mayo 1890.

"La canción del invierno". En "La Unión", 19 mayo 1890 (13).

La señora Irving los divide en "Poemas en prosa", que son: "La canción del invierno".

"Réverie". En "El Imparcial", Guatemala, 24 julio 1890.

"Sonata". En "El Correo de la Tarde", Guatemala, 27 diciembre 1890.

Y considera cuentos propiamente dichos: "Las Ondinas".

(11).—En Rafael Heliodoro Valle: "Stella entre las hadas", ya citado.

(12).—Id. Id.

(13).—Sequeira: Rubén Darío erlollo... pp. 353-398.

"Violetas y palomas". En "El Imparcial", Guatemala, 22 julio 1890.

"Mira la Oriental o la Mujer de Cristal".

"El oro y el cobre". En "El Correo de la Tarde", 8 abril 1891. (14).

Al leer estos cuentos, no se puede menos que admirar la cultura adquirida por la joven escritora. No cabe duda de que heredó mucho del talento paterno, pues Alvaro Contreras es reconocido como uno de los grandes oradores centroamericanos; pero, además de los cuentos y baladas aprendidos en su infancia, abrevó posiblemente en los autores franceses, quizá desde muy niña, en San José de Costa Rica, su ciudad natal. Nada en estos cuentos se asemeja a las largas frases españolas que eran de rigor entonces y los temas forman a su vez parte del repertorio modernista. Tampoco es posible pensar que con sólo haber leído *Azul* de Darío, hubiese adquirido esa destreza estilística. La imaginación de la joven se da rienda suelta y aparecen en sus páginas príncipes orientales, sirenas y los inviernos con nieve que ella jamás había visto.

Sequeira, además, nos proporciona un dato psicológico muy interesante: el primer cuento, o sea "Mira la Oriental", aparece firmado con el seudónimo de "Emelina" y los demás con el de "Stella". ¿Y, por qué Emelina, nos preguntamos? Los biógrafos de Darío han relatado que fue a la famosa "garza morena", es decir Rosario Emelina Murillo, su primera novia y segunda y fatal esposa, a quien consagró muchos de sus primeros poemas. Entre ellos le dedicó "La cabeza del Rawi". Los amores de Darío con Rosario Murillo eran conocidos en toda Centro-América, y Rafaela, no vaciló un segundo en intrigar al poeta, firmando su primer cuento con el nombre de su amada. Según sigue refiriendo Sequeira, este cuento lo confió a don Tranquilino Chacón, íntimo amigo de Darío y jefe de redacción en "La Unión".

—Si usted quiere corregir eso y quiere publicarlo, hágalo, pero ¡cuidado lo sabe Rubén, cuidado!. Confío en su discreción. Y —continúa transcribiendo el diálogo Sequeira— añade Chacón: "Y con una gracia inimitable poníase el dedo pulgar en sus labios, indicándome que yo no debía despegar los míos. Mirábame con sus ojazos elocuentísimos".

—Leí la composición; me gustó y la publiqué. Rubén al frente: "¿De quién es esto?".

(14).—Evelyn Urhan Irving: *Short stories...* p. 9-41.

—Hombre, yo le diré... lo recibí por correo... anónimo (yo nunca he servido para mentir).

—¿Qué le dijo Rubén? —preguntó después Rafaela.

—Me preguntó con interés por el autor de su cuento, Rafaelita y observé que le había gustado. ¡La felicito! Hágase otro.

—Ya lo tengo medio forjado, pero ya lo oye, ¡que Rubén no lo sepa! (15).

Y de esta manera Rubén Darío empezó a interesarse por la que sería su esposa, la única mujer con quien pudo penetrarse aunque por breve tiempo espiritual e intelectualmente. Darío, en su periódico, escribía versos dedicados a su nueva ilusión —olvidando ya a la Murillo— y publicó los siguientes que son una declaración de amor:

Yo creía que todo era una noche
que todo era ya negro para mí alma sin luz.
He visto una visión de amor inmenso!
Mi alma ya estaba muerta: la has revivido tú.
Ay! yo quería hallar un ángel blanco
para mi sueño azul (16).

O bien este "Lied":

Mirad, ¡qué delicia!...
La aurora triunfa,
su peplo de oro
y el cesto de rosas que riega en la tierra y el mar.

¡Y luego, una estrella
y el rayo de luz
por donde camina, volando a la estrella que adora,
un pájaro azul! (17).

Poco después escribió "Tres pensamientos" que, según Sequeira, acaban de conquistar a Rafaelita, pues ésta se había dado maña para ocultar sus sentimientos hacia el poeta:

Siempre que tú me ves ángel que adoro,
Brota en mi cielo azul un lirio de oro.

Si tú no me quisieras, vida mía,
En mi duelo de amor me moriría.

(15).—Sequeira: Rubén Darío criollo... p. 363.

(16).—Id. Id. p. 401.

(17).—Poesías completas por Rubén Darío. Recogidas y anotadas por Alfonso Méndez Plancarte. Madrid, Ed. Aguilar, 1952, p. 1027.

Yo idolatro a mi bella,
Que es rosa, perla, luz, ave y estrella (18).

Pero estaba escrito que esta mujer que lo amó y comprendió y con quien pudo ser feliz, habría de morir muy pronto (19). Y no le quedan al poeta sino melancólicas reminiscencias que se traducen en "El poeta pregunta por Stella":

Lirio divino, lirio de las Anunciaciones;
lirio, florido príncipe,
hermano perfumado de las estrellas castas,
joya de los abriles.

A ti las blancas dianas de los parques ducales,
los cuellos de los cisnes,
las místicas estrofas de cánticos celestes,
y en el sagrado empíreo, la mano de las vírgenes.

Lirio, boca de nieve donde sus dulces labios
la primavera imprime
en tus venas no corre la sangre de las rosas pecadoras,
sino el ícor excelso de las flores insignes.

Lirio real y lírico,
que naces con la albura de las hostias sublimes,
de las cándidas perlas
y del lino sin mácula de las sobrepellices:

¿Has visto acaso el vuelo del alma de mi Stella,
la hermana de Ligeia, por quien mi canto a veces es tan
triste? (20).

Y más adelante, Stella, es decir Rafaela, es motivo de inspiración para él, al igual que Beatriz para Dante. En el poema "Visión" aparecido en *"El Canto Errante"* (Madrid, 1907), Estrella sostiene una diálogo con Darío. Y, así como Dante dice en su primer Canto del Infierno: "Nel mezzo del cammin di nostra vita/ mi ritrovai per una selva oscura/ que la diritta via, era smarrita... ", Darío, también en tercetos dice:

(18).—Sequeira: Rubén Darío erlollo... p. 403.

(19).—Rafaela Contreras murió de un ataque cerebral al hacerle una operación quirúrgica que fué necesaria como consecuencia del nacimiento de su hijo Rubén Darío Contreras, ocurrido en San José de Costa Rica en 1891. Su salud quedó deteriorada desde entonces.

(20).—Poesías Completas por Rubén Darío, p. 633. Antes en *Prosas Profanas*, Buenos Aires, 1896.

Tras de la misteriosa selva extraña
vi que se levantaba al firmamento,
horadada y labrada, una montaña . .

... De improviso
surgió ante mí, ceñida de azahares
y de rosas blanquísimas, Estella,
la que suele surgir en mis cantares.

Y díjome con voz de filomela:
—No temas: es el reino de la lira
de Dante; y la paloma que revuela

en la luz, es Beatrice. Aquí conspira
todo al supremo amor y alto deseo.
Aquí llega el que adora y el que admira.
—¿Y aquel trono, le dije, que allá veo?
—Ese es el trono en que su gloria asienta,
ceñido el lauro, el gibelino Orfeo...

Y continúa el diálogo de Darío con su amada, ya idealizada, terminando así:

Ella, en acto de gracia, con la mano
me mostró de las águilas los vuelos,
y ascendió como un lirio soberano

hacia Beatriz, paloma de los cielos.
Y en el azul dejaba blancas huellas
que eran a mí delicias y consuelos.

¡Y ví que me miraban las estrellas!

Con la muerte de Rafaela quedó truncada no sólo la felicidad conyugal de Rubén Darío sino que las letras americanas perdieron a la que pudo ser la gran escritora modernista de aquellos años.

Las Descripciones Geográficas de Indias y un Primer Diccionario de Americanismos

Por MIGUEL A. UGARTE CHAMORRO.

Es fácil suponer la sensación de estupor que produjo en Europa, y principalmente en España, el regreso de Cristóbal Colón con la increíble noticia del descubrimiento de nuevas tierras en su epopéica aventura, en pos de nuevas rutas a las codiciadas Indias Occidentales. Explicable es, también, cómo ese interés, acompañado de gran curiosidad, iba en aumento a medida que se iban conociendo mayores informaciones, todas ellas a cual más fantásticas, con el propósito de dar idea de un mundo totalmente diferente al conocido hasta entonces. Portugal y España fueron los primeros reinos que comprobaron, en cierta forma, la veracidad de ese nuevo mundo al admirar de cerca la extrañeza de sus gentes, la variedad de sus exóticos frutos y las muestras de los metales preciosos y otras especies no menos codiciadas, cuando el genovés presentó las irrecusables pruebas de la gran aventura.

Imposible sería, más bien, describir, por otro lado, el choque impresionante experimentado por los descubridores en su legendaria hazaña. La contemplación de paisajes nunca vistos y continuamente renovados; la objetiva desproporción americana percibida por la sensibilidad de estos primeros hombres que amasaron su lenguaje interior con sólo la experiencia de su sencillo y tibio pueblo, o a lo más, con el entorno regional de su país que transitaron sin angustia; las multiformes especies de animales y la matizada variedad de un paradisiaco mundo vegetal; todo ello, movió el ánimo de los descubridores y, posteriormente, el de los conquistadores y colonizadores para describir y relatar las nuevas experiencias.

Desde España, la corona española y los hombres de empresa —capitanes, soldados, religiosos, comerciantes y aventureros— exigían y esperaban ansiosos, día tras día, más informaciones para trocar sus expectativas en segura decisión: llegar a las Indias en una u otra forma.

Las primeras descripciones llevadas a España por Colón, fueron sin duda, los primeros documentos que iniciaron otra dudar el entronque y la interpenetración, tanto espiritual como suerte de riqueza, que con el tiempo, habría de sustentar y acrematerial, de los comunes intereses, valores y destinos culturales latinoamericanos.

Antes de cumplirse el año del descubrimiento de América, los Reyes Católicos, desde Barcelona, interesados personalmente en las descripciones escritas por Colón, le solicitaban mayores datos sobre la ubicación de las islas y tierras descubiertas, así como sus nombres; y al año siguiente, en 1594, reiteraban su deseo de conocer los nombres de cada lugar hallado, y de igual manera, los *nombres* con que las llamaban los indios.

Cuántas descripciones espontáneas se harían y cuántas noticias se proporcionarían en aquellos años en que se ensanchaba el mundo y se multiplicaban las ambiciones de todo género.

El licenciado Alonso de Zuazo, con estudios de cosmografía y geografía en Salamanca, escribía a su monarca en 1518, desde Santo Domingo, dándole seguridades de estar en la mejor tierra del mundo, donde no habiendo frío ni calor, los árboles nunca perdían su follaje; tierra llena de fuentes y de ríos cargados de oro fino, y en donde abundaban las maderas maravillosas como el *brasil*, el *guayacán* y otras maderas medicinales, sin faltar las que sabían a canela...

Las noticias de América se sucedían a través de cartas, descripciones y relatos, pero no bastaban para satisfacer la curiosidad general y los propósitos de la Corte y las esferas oficiales. Se hizo, pues, necesario, que la antigua crónica castellana se trasladara a América por providencia real. La Corona española, interesada en gobernar las nuevas tierras que se iban sujetando a su jurisdicción, requería datos fidedignos para asegurar su imperio. En efecto, dictó las órdenes apropiadas para que los descubridores y conquistadores fueran acompañados de *veedores* que hicieran la descripción de esos territorios, así como de las costumbres y usos de sus moradores.

Las recomendaciones dadas a Colón para que informara sobre los descubrimientos se fueron repitiendo con otros capitanes y aventureros a quienes se exigía la descripción de los países descubiertos, conquistados o poblados, más la información sobre las gentes de esos lugares, así como de las cosas más notables que se vieran. Esta clase de ordenanzas ha formado va-

liosa documentación conocida por los historiadores con los nombres de *instrucciones y capitulaciones*, que abarcan un período entre 1501 y 1573, año en que se dieron las muy completas "Ordenanzas de poblaciones y descubrimientos".

El Adelantado del Yucatán, Diego Velásquez, al enviar a Hernán Cortés, en 1518, a proseguir sus descubrimientos, le recomendaba "inquirir y saber el secreto de las dichas islas y tierras y de las más a ellas comarcanas... así de la manera y conversación de la gente de cada una de ellas en particular, como de los árboles y frutas, yerbas, aves, animalías, oro, piedras preciosas, perlas y otros metales, especería y otras cualesquier cosas que de las dichas islas y tierras pudiereis saber, y de todo traer entera relación por ante escribano..." (1)

Las descripciones y relaciones cobraron mayor importancia con motivo de las disposiciones metropolitanas acerca de la instauración del régimen de los "repartimientos" y "encomiendas", en las tierras conquistadas, con el fin de poblarlas y de designar los tributos que los indios debían rendir a la Corona y a los españoles propietarios de esos repartimientos. El erudito americanista Jiménez de la Espada, supone que las disposiciones sobre los repartimientos y encomiendas son los antecedentes directos de las Instrucciones y Memorias que se dictaron durante el reinado de Felipe II para las Relaciones histórico-geográficas de los dominios tanto indios como peninsulares.

Como la lengua de los conquistadores fue el mejor vehículo de la gran aculturación en América, el castellano, que iba moldeando con sus formas las exigencias vitales y las necesidades culturales, tenía que recurrir muchas veces a los préstamos lingüísticos, así es como, al cumplirse las disposiciones oficiales, las crónicas y descripciones, desde sus comienzos recogieron las voces indígenas imprescindibles referentes a la toponimia, antroponimia, zoonimia y fitonimia, más las correspondientes a la cultura general americana, expresivas de instituciones, creencias, usos y costumbres. "El Vocabulario de Nebrija, 1493... nos brinda la estupenda novedad de traer ya el más temprano americanismo, *canoá*". (2)

El castellano "no podía bastar a las singulares y múltiples necesidades de la nueva vida, y el trato con los naturales los

- (1) M. Jiménez de la Espada. Relaciones geográficas de Indias, T.I., Madrid, 1881, pág. XXVII.
- (2) Amado Alonso. La base lingüística del español americano, en Estudios lingüísticos. (Temas Hispano-americanos), Gredos, Madrid, 1953, pág. 28.

hizo aprender y apropiarse muchas voces indígenas, de las cuales, unas han venido a ser universalmente conocidas y usadas, al paso que otras no se oyen ni entienden sino en ciertas comarcas..." (1).

Grave preocupación hubo de embargar al Estado español las proporciones que iban adquiriendo los descubrimientos a comienzos del siglo XVI, a los que debía atender con prontas medidas políticas y administrativas, aparte de la preocupación religiosa, hasta cierto punto indesligable de los intereses del gobierno. Por eso se creó en Sevilla, en 1503, la Casa de Contratación encargada del gobierno político de las provincias indianas. Posteriormente, en 1524, se instaló el Real y Supremo Consejo de las Indias bajo la presidencia de Fray García de Loaliza, más tarde arzobispo de Sevilla. Este Consejo fue el que dirigió las actividades de los Oficiales Reales, Gobernadores, Virreyes y Audiencias que ejercieron su autoridad en América.

El Consejo de Indias, si bien es cierto, no tuvo entre sus funciones las de carácter científico, no por eso se desatendió de ellas cuando tuvieron relación con su tarea administrativa, como las referentes a la geografía, la historia y las ciencias naturales. Esta clase de actividades, con el tiempo y el avance de la cultura, llegarían a tener insospechado valor documental para otras ciencias como la lingüística y la filología.

Aunque la referida Casa de Contratación ya contaba con cosmógrafos entre los años de 1536 a 1556, el Consejo Supremo de las Indias creó en 1571 el cargo de "Cosmógrafo-Cronista Mayor de las Indias para investigar y escribir la historia de las colonias y para investigar y recopilar todos los asuntos de geografía, física y náutica". (2)

Felipe II, interesado en el estudio de las ciencias, prestó el apoyo del Consejo a Gonzalo Fernández de Oviedo, para la investigación de la geografía e historia de las Indias, haciendo posible la publicación de su obra en 1533. De igual manera, envió en 1570 a Nueva España y al Perú a Francisco Hernández para investigar la fauna y la flora.

Las sucesivas y variadas disposiciones oficiales dictadas desde España con el nombre de capitulaciones, instrucciones, memorias, ordenanzas, cédulas, etc., para el mayor conocimiento y mejor administración de los territorios americanos tuvie-

(1) Rufino J. Cuervo. El castellano en América, El Ateneo, Buenos Aires, 1947, pág. 79.
(2) Ernesto Schafer. El Consejo Real y Supremo de las Indias, T.I., Sevilla, 1935, pág. 118.

ron que perfeccionarse por la experiencia progresiva y por los objetivos políticos cada vez más precisos. Respondiendo a tales mandatos y recomendaciones se sucedió importante y nutrida información entre la cual nos interesa destacar las "*Relaciones Geográficas*" y que correspondieron a diferentes interrogatorios que formularon las autoridades españolas.

La inclinación del monarca Felipe II por las ciencias, como acabamos de mencionar, y su preocupación por el buen gobierno de ultramar fueron secundados decididamente por don Juan de Ovando, diligente y culto funcionario del Consejo General de la Inquisición que en 1569 fue nombrado Visitador del Consejo de Indias y, posteriormente, su Presidente, en 1571. Uno de los primeros actos de Ovando, fue el de recopilar las leyes dictadas para la administración de las Indias. En esta forma se publicaron las Ordenanzas Reales del Consejo, en las cuales se establecía la elaboración de un libro que contuviera todas las descripciones hechas sobre las provincias americanas, el que debía ser escrito por el cosmógrafo y cronista. Así, por vía de ejemplo, la ordenanza 120 disponía: . . . "el Cosmógrafo recopile y vaya siempre coligiendo la historia natural de las yerbas, plantas, animales, aves, pescados y otras cosas dignas de saberse, que en las provincias, islas, mares y ríos de las Indias hubiere, según que lo pudiere hacer por las descripciones y avisos que se enviaren de aquellas partes" (1)

Por la misma época, gracias al talento organizador de Ovando se inició en el Consejo la preparación de detallados interrogatorios con el fin de llevar una estadística sobre puntos concernientes a la historia, la geografía y las ciencias naturales, importantísima medida para esos lejanos días, que no tiene que envidiar a las modernas encuestas, y que dio lugar a la redacción de las Relaciones histórico-geográficas. El fruto de esos interrogatorios no dejó de esperarse ya que el cosmógrafo-cronista Juan López de Velazco las aprovechó para publicar en 1574 su magnífica "*Descripción Universal de las Indias*".

Los interrogatorios que originaron las *Relaciones Geográficas*, (1569), estuvieron constituidos, en un principio, por 37 capítulos. En 1571 hubo interrogatorios con 200, y en 1575, se redujeron a 135.

Más tarde, López de Velazco continuó la labor de su maestro Ovando, disponiendo que las Relaciones se hicieran no ya en

(1) Jiménez de la Espada. Obra citada T. I. pág. LXII.

el Consejo sino en la sede del pueblo, donde se hacía la encuesta y por las autoridades correspondientes, para lo cual se enviaba la instrucción y memoria a fin de realizarlas adecuadamente.

El historiador Raúl Porras Barrenechea, al referirse a las Relaciones Geográficas, manifiesta que "tienen un doble carácter: histórico y geográfico. Describen la tierra, el temple o la fertilidad de ésta, las aguas, los vientos, los frutos, los animales, las canteras, los pastos y otras características naturales; pero al mismo tiempo se ocupan del nombre antiguo del pueblo, de su etimología, de cómo gobernaban los antiguos señores, sus guerras, adoraciones, trajes y "costumbres buenas y malas que tenían". También averiguan quién fundó el pueblo de españoles y las transformaciones sufridas por éste". (1)

Las Relaciones Geográficas que se ocupan del Perú traen la descripción más detallada de sus más importantes provincias y ciudades en el siglo XVI. Respondieron a un cuestionario impreso, compuesto por 355 capítulos, hecho en el año 1604 por el Consejo de Indias, cuando lo presidía don Pedro Fernández de Castro, Conde de Lemos y de Andrade, político ilustre que para nosotros cobra singular importancia por ser el autor *del primer trabajo de lexicografía americana*, a nuestro parecer.

El referido cuestionario es un fol. de 88 ff. que lleva por título: "Interrogatorio para todas las ciudades, villas y lugares de españoles y pueblos naturales de las Indias Occidentales, islas y Tierra Firme; al cual se ha de satisfacer conforme a las preguntas siguientes, habiéndolas averiguado en cada pueblo con puntualidad y cuidado". (2)

Estas Relaciones comenzaron a publicarse por Marcos Jiménez de la Espada, en Madrid, con motivo de la celebración del Congreso Internacional de Americanistas de 1881.

Publicados tan interesantes documentos sobre la historia y la geografía del Perú, constituyen una valiosa fuente, muy conocida por los estudiosos, mas entendemos que no se les ha dado la debida importancia como fuente documental lingüística y filológica. Este es nuestro propósito: presentarlos como marco adecuado para relieves un significativo dato, inserto justamente en estas Relaciones: *el primer Diccionario de Americanismos*, importante no tanto por el acopio de voces registradas,

(1) Raúl Porras Barrenechea. Fuentes históricas peruanas, Mejía Baca-Villanueva, Lima, 1955, pág. 221.

(2) Rubén Vargas Ugarte. Manual de estudios peruanistas, Studium, Lima, 1952, pág. 20.

que las trae en escaso número, sino por la época en que fue escrito, y aún más, por el título expreso de "Diccionario" que le dio el autor, referido a "los vocablos particulares de las Indias, y poco familiares en España", como dice textualmente el original.

Don Pedro Fernández de Castro Andrade y Portugal, séptimo Conde de Lemos, fue hijo de Fernando Ruiz de Castro Andrade y Portugal, que llegó a ser Virrey de Nápoles, y de doña Catalina de Zúñiga y Sandoval, emparentada cercanamente con San Francisco de Borja. Nació en Monforte de Lemos alrededor de 1576 y casó con la Condesa Catalina de la Cerda y Sandoval, prima hermana suya e hija de Francisco Gómez de Sandoval y Rojas, primer Duque de Lerma.

Fue el más famoso de los Condes de Lemos. Antes de los 30 años y vuelto a España de las guerras de Flandes, fue nombrado durante el reinado de Felipe III, Presidente del Consejo de Indias el 7 de abril de 1603. En 1610 asumió el Virreinato de Nápoles, "en que dejara su padre tan buena memoria, y que él desempeñó con el mismo acierto hasta 1616". (1)

Amante de las letras, fue el más brillante mecenas de su época; tuvo como secretario al célebre Lope de Vega, que también lo fue de su padre. Protector de Cervantes y amigo de Quevedo, Góngora, los hermanos Argensola, Mira de Amescua y Vicente Espinel, se rodeó de brillante séquito de literatos cuando marchó a Nápoles, nombrando como Secretario de Estado y Guerra del Virreinato a Lupercio Leonardo Argensola.

Con tan distinguida corte, a la que se sumaron escritores y aristócratas napolitanos, fundó con el erudito Juan Bautista Manso, Marqués de Villa, la renombrada Academia deglo Oziosi. En esta academia, el Conde de Lemos tuvo intensa actividad literaria, leyendo sus composiciones poéticas y alguna comedia. "Efectivamente, se sabe que escribió una obra teatral "La casa confusa" como también las redondillas que preceden al poema de Lope de Vega sobre San Isidro y asimismo una sátira en prosa titulada "El buho gallego". También se dice que fue autor de una descripción del gobierno de Quixos y Macas, en el Perú, en la época que ocupó la presidencia del Consejo de Indias". (2)

El Conde de Lemos regresó de Nápoles en 1616 para ocu-

(1) Francisco Fernández de Bethencourt. Historia Genealógica y Heráldica de la Monarquía Española, Madrid, 1902, T.IV., pág. 551.

(2) Jorge Basadre. El Conde de Lemos y su tiempo, Lima, 1945, pág. 27.

par la presidencia del Consejo Supremo de Italia hasta 1618 en que cesó en sus funciones a la caída política de su suegro el Duque de Lerma. Apartado de la Corte se retiró a su palacio señorial de Monforte, donde pasó tres años. Falleció en Madrid el 19 de octubre de 1622, a la edad de 46 años.

Muerto el Conde, Lope de Vega hizo su elogio en su Laurel de Apolo, llamándolo "Claro y siempre amado, señor mio". En vida le había dirigido los siguientes versos donde reconoce sus méritos literarios:

*Estilo superior, divina mano,
Pluma sutil de peregrino corte.
Arte divino, contrapunto en llano
Sois del mar de escribir lucido Norte,
Pero diréis que son lisonjas éstas,
Como me dan los aires de la Corte.
Aunque si son verdades manifiestas,
Díganlo las epístolas divinas
Que os escuché con tal primor compuestas.*

Estrecha y permanente amistad unió al Conde de Lemos con los hermanos Argensola, especialmente, con Lupercio Leonardo del que ya dijimos fue su secretario en Nápoles. Compartieron la amistad entre los quehaceres políticos y literarios, estos últimos en las Bibliotecas de Academias donde participaron activamente.

«Jorge Puccinelli Converso»

"La institución académica tiene en su origen platónico una índole que se deforma después" (1). Las nuevas academias se crearon en Italia en el siglo XIII hasta alcanzar su mayor auge a lo largo del XVI. Imitándolas, se establecieron en España a fines del XVI y principios del XVII constituyendo centros de irradiación cultural. "Es el período del Renacimiento y las academias sirven como el vehículo efficacísimo para el cultivo y progreso de las artes, las letras y las ciencias" (2).

Intensa actividad desplegó el Conde de Lemos en algunas academias tanto napolitanas como españolas, ya fomentándolas, ya actuando con sus propias composiciones o sirviendo de juez en los certámenes literarios.

En la academia denominada "Los Anhelantes", Lupercio Argensola, el íntimo amigo y colaborador del Conde, dictó al-

(1) José Gabriel. Historia de la Gramática, (Anexo a la revista "San Marcos"), Lima, 1949, pág. 83.

(2) José Sánchez. Academias literarias del Siglo de Oro español, Gredos, Madrid, pág. 12.

gunas conferencias en las que hallamos algunos datos que nos demuestran el interés lexicológico del disertante, interés que también había de compartir don Pedro Fernández de Castro, y que lo indujo a componer el brevísimo *Diccionario*, ya mencionado, al describir una lejana y exótica provincia americana; descripción, que si bien es cierto tuvo una finalidad administrativa, no por eso deja de tener relativo valor literario, aparte de la singular importancia que le encontramos como sugestivo documento para la lexicografía americana.

Argensola, en una de esas conferencias, al ocuparse de la historia, decía a sus contertulios, que era necesario imitar a Lipsio, el célebre filólogo y literato belga de la época, y que, así como describió la milicia, enseñó la forma de los ejércitos romanos, sus armas ofensivas y defensivas; qué era gálea, loriga, pilo, parma y las demás; qué soldados eran los vélites y los céleres; así, él necesitaba saber cómo eran las armas y las máquinas de los españoles y cómo usaban los paveses y las lanzas; qué cosa era pespunte y loriga, cómo formaban las mantas o gatas; qué máquinas era el funebol, el magaret, el trabuco y otros semejantes... Luego añadía: "No es cosa vergonzosa, señores, que habiéndoles ganado a vuestras mercedes sus mayores la nobleza, estado y hacienda que poseen, con esta milicia, armas e instrumentos ignoran lo que son?... Vuelvo a decir que sería muy loable trabajo el de alguno de vuestras mercedes... nos descubriese cómo eran cada cosa de éstas" (1).

Volviendo al Conde de Lemos, en 1603, a la edad de 27 años, fue nombrado Presidente del Consejo de Indias, alto cargo que desempeñó hasta 1609. Su cultura formada en el ambiente cortesano al lado de Lope de Vega, y de los más preclaros talentos de la época, le hizo apreciar que su recargada labor administrativa en el Consejo no estaba reñida con las actividades científico-literarias, sino que, por el contrario, se complementaban vivificándose; y sacando partido de la lectura atenta de las comunicaciones llegadas de América, las vació en los moldes de su estilo literario. En efecto, en 1608, publicó una interesante "Descripción de la provincia de los Quixos", opúsculo sobre el cual el historiador Jiménez de la Espada dice haberlo conocido a través de la siguiente nota de J. Bautista Muñoz: "En la librería de la catedral de Palencia había en 26 de junio de 1781 una relación impresa de la Provincia de los Quixos escrita por el Conde de Lemos y de Andrade, quien la dedica a su padre

(1) José Sánchez, Obra citada, pág. 24.

con fecha de Madrid 16 de febrero de 1608. Es un tomito de 16 hojas, en 4^o mayor, sin frontis ni lugar de impresión, aunque sin duda en Madrid. Va al principio un mapa grabado de dicha provincia" (Col. Muñoz, t. 93, f^o 156)(1).

Conocemos la curiosa publicación del Conde de Lemos por haberla transcrito Jiménez de la Espada en el primer tomo de sus "Relaciones Geográficas de Indias", referente al Perú, que hemos citado con frecuencia. Dicho artículo contiene una dedicatoria, un cortísimo vocabulario y la descripción acompañada de un mapa de la región de los Quixos.

En la dedicatoria, después de algunas consideraciones históricas, políticas y administrativas, manifiesta el autor que habiendo recibido el año anterior informaciones de América tomaba a su cargo darles forma y estilo convenientes, trabajo digno de su persona por el ministerio que ejercitaba; y, que en lugar de extenderse en cosas que puedan admirar y divertir, sólo le había vencido el gusto y la curiosidad en las notables y famosas de aquella provincia (de los Quixos), a fin de que la relación escrita, en caso de ser aprobada, pudiera servir de modelo a las otras descripciones. A continuación agrega:

"Algunas cosas convenientes a la Descripción perfecta de la Gobernación de los Quixos se han omitido en esta relación, porque las informaciones de Indias vinieron ^{Alguno de los} con defecto es común imperfección de todos los principios, ^{enmendarse} en las segundas relaciones que se piden y ahora *PARA MAYOR INTELIGENCIA ME HA PARECIDO PONER AQUI UN DICCIONARIO DE LOS VOCABLOS PARTICULARES DE LAS INDIAS, Y POCO FAMILIARES EN ESPAÑA.*

ARCABUCOS.— Montes de árboles espesos, y enentrados (sic).

BAHAREQUES.— Tabique de paja y barro.

CAMAYO.— Indio que vive en pueblo de españoles y en su lengua quiere decir forastero.

LA CORDILLERA.— Así se llaman las sierras que corren por el Perú desde Caracas hasta los términos de Chile.

DOTRINERO.— Cura que administra los Sacramentos a los Indios.

DOTRINA.— Beneficio de Indios.

ENCOMENDERO.— Persona a quien pagan los Indios el tributo.

(1) Jiménez de la Espada. Obra citada, pág. XCVII.

ENCOMIENDA.— Señorío de Indios tributarios.

ESCUPILES.— Armadura de algodón basteado, como corazas.

GUANDOS.— Son unas andas a manera de literillas descubiertas.

LOS MACAS.— Indios de una provincia que tienen este nombre, como en España los Castellanos, o los Andaluces.

RESERVADO.— Indio que por su vejez no paga tributo.

PRESERVADO O TRIBUTERO.— Indio que aun no tributa, por ser de poca edad.

REPARTIMIENTO.— Lo mismo que encomienda.

TRIBUTO.— La imposición que pagan los Indios por el vasallaje.

PARCIALIDAD.— Barrio.

INGA.— El Rey del Perú.

LIMA.— Metrópoli de todo el Perú donde residen el Virrey, y el Arzobispo" (1).

A continuación del "Diccionario" trae la Descripción de la Provincia de los Quixos, dividida en cinco partes dedicadas a informar sobre lo moral, lo natural, lo eclesiástico, lo militar y sobre las ciudades de ~~Baza, Avila, Archi~~ Baza, Avila, Archi y Sevilla del Oro.

«Jorge Puccinelli Converso»

Esta prolija e interesante descripción proporciona abundantes notas sobre historia, geografía, gobierno, economía, administración civil y eclesiástica, así como otras referentes a la producción, industria, etc. Trae también una curiosa descripción de las granadillas al referirse a las especies vegetales de la región.

La "Descripción de la provincia de los Quixos, ordenada y metódica, como hecha para que sirviera de modelo a las posteriores, aparte de los vocablos, materia del Diccionario, consigna otras voces americanas más que, a nuestro parecer, no fueron incluídas en el vocabulario, porque eran muy conocidas a través de anteriores relaciones y descripciones. En próximos artículos las mencionaremos entre los americanismos que figuran en las "Relaciones Geográficas" publicadas.

De todas maneras, los dieciocho vocablos particulares de las Indias y poco familiares en España, que el Conde de Lemos presentó en no muy estricto orden alfabético con el nombre de

(1) Jiménez de la Espada, Obra citada, pág. XCIX y C.

"Diccionario", es una interesante muestra de la modalidad que fue adquiriendo el castellano en el Perú en cuanto al léxico, modalidad, que no tomando en cuenta los particularismos exclusivamente peruanos, obedece a una realidad generalizada en cada región de América donde se impuso la lengua del colonizador.

Nadie ignora que el español en América, mientras más se extendía, asimilaba mayor número de indigenismos ante la necesidad de denominar usos, costumbres, instituciones, animales y plantas del Nuevo Mundo. Asimismo, por el parecido o ciertas analogías, se fue dando nombres conocidos a las cosas nuevas ante el conflicto que se suscitaba entre los viejos hábitos españoles y las nuevas experiencias. Por último, el español siguió y continúa derivando y formando nuevos términos en América, de acuerdo a sus propios y habituales procedimientos, de la misma manera como se fueron y van formando dentro de la propia Península, en un proceso ciertamente renovador o evolutivo.

Don Pedro Paz Soldán y Unanue, con el seudónimo de Juan de Arona, publicó en Londres, en 1861, "Galería de novedades filológicas, Vocabulario de Peruanismos". En 1867 editó en Lima "Cuadros y episodios peruanos" en donde incluyó un "Índice alfabético de los términos peruanos en esta obra". Allí dice: "Entiendo por término peruano o *peruanismo*, no sólo aquellas palabras que realmente lo son, por ser derivadas del Quichua, o corrompidas del español, o inventadas por los criollos con el auxilio de la lengua castellana, sino también aquellas que, aunque muy castizas aluden a objetos o costumbres tan generales entre nosotros y tan poco comunes en España, que nos las podemos apropiarse y llamarlas "peruanismos", como si no estuvieran en el Diccionario de la Academia Española" (1). Posteriormente, en 1862, en su "Bibliografía de Americanismos" (2) amplió el concepto que tenía acerca de estos vocablos: "También considero *peruanismos* los nombres indígenas topográficos y de personas". Al año siguiente publicó su obra más completa con el título de "Diccionario de Peruanismos".

Con las anteriores publicaciones, Paz Soldán y Unanue fue el primer escritor que distinguió con mayor propiedad esta clase de términos usados en América y que hasta entonces se les llamaba "provincialismos". Así, pues, la palabra "*Peruanismos*" inicia la serie de "*ismos*" que identifican los particularismos geográficos según el país o región donde se les use.

- (1) Juan de Arona (P.P.S. y U.) "Cuadros y episodios peruanos y otras poesías nacionales y diversas", Lima, 1867.
- (2) Juan de Arona, Diccionario de peruanismos, Biblioteca de Cultura peruana, N° 10, Desclée, De Brouwer, París, 1938.

Sin discutir el acierto de Juan de Arona, al señalar las fuentes de donde provienen los peruanismos, y por extensión, los americanismos, en general, conviene a nuestro propósito destacar las cuatro fuentes señaladas por él: 1ª, los indigenismos, 2ª, las voces inventadas por los criollos con el auxilio de la lengua castellana; 3ª, las castizas que aluden a objetos o costumbres tan generales entre nosotros y tan poco comunes en España; y, 4ª, los nombres topográficos y de personas.

Así, según esas cuatro fuentes, el "Diccionario" o vocabulario de don Pedro Fernández de Castro, Conde de Lemos, se agruparía en la siguiente forma:

1ª—bahareques, camayo, guandos, inga.

2ª—escupiles.

3ª—arcabucos, cordillera, dotrinero, dotrina, encomendero, encomienda, reservado, preservado, repartimiento, tributo, parcialidad.

4ª—macas, Lima.

Al presentar el "*Diccionario*" del Conde de Lemos, como la primera muestra sobre lexicografía americana en general, y peruana, en particular, en relación con el español, no ignoramos el valor lingüístico y filológico que siempre se ha reconocido a la documentación y obra histórico-geográfica sobre América; al contrario, tratamos de resaltar su importancia dando una muestra de las posibilidades para proseguir la investigación acerca de la realidad lingüística americana. Pedro Benvenuto Murrieta, autor de "El Lenguaje peruano", anota: "Desde luego, en los cronistas y en los documentos de la conquista, hallamos con relativa frecuencia las voces indígenas que más o menos alteradas empezaron a usar los conquistadores. Posteriormente, en los escritos coloniales, son corrientes también, los peruanismos. Hasta listas de ellas con sus correspondientes definiciones coronan ciertas obras como las del famosísimo extirpador de idolatrías, Padre José de Arriaga, pero no existe ningún libro dedicado especialmente a ellos: no se les hace objeto de un estudio" (1).

Por nuestra parte, revisando cronistas, historiadores y variada documentación, dimos con el "Diccionario" del Conde de Lemos, hecho que no constituye un hallazgo ni una primicia porque es muy conocida la obra de Jiménez de la Espada, pero por otro lado, no conocemos ningún artículo ni comentario acerca

(1) Pedro Benvenuto Murrieta, *El Lenguaje Peruano*, Lima, 1946, pág. 7.

del valor lingüístico que encerraban las "Relaciones Geográficas de Indias", al incluirse en ellas, nada menos, que un vocabulario llamado "Diccionario" por su autor, y que viene a constituir el más lejano aporte a la lexicografía americana.

Puesta nuestra atención en el "Diccionario" del Conde de Lemos, hemos revisado los diccionarios de Americanismos de Malaret y de Santa María, la obra de Toro y Gisbert, gran número de diccionarios y vocabularios de voces americanas, el "Tesoro Lexicográfico" de Gili Gaya, el Diccionario etimológico de Corominas, y en ninguna de sus bibliografías se menciona el trabajo de 1608. Por último, hemos consultado la "Bibliografía de la Lingüística Española" de Homero Serís, la más completa obra sobre la materia, y nada menciona al respecto. Esta última y especial circunstancia es la que nos ha movido a escribir el presente artículo, con el que nos proponemos rescatar el asunto y el mérito del Conde de Lemos, efectivos valores para la lingüística española y el común destino cultural hispanoamericano.

Homero Serís, al enumerar en su obra la bibliografía sobre "Americanismos" señala que Fernández de Oviedo (De la natural historia de las Indias, Toledo, 1526; y la Historia General de Indias, 1535-1557) "utilizó muchas palabras del lenguaje usado en América, pero no hizo un Vocabulario. De hacerlo hubiera sido el primero de americanismos" (4). Sin embargo, en 1608, el entonces Presidente del Consejo Supremo de Indias, don Pedro Fernández de Castro, Conde de Lemos, fue el primero que compuso un "Diccionario" de peruanismos, que virtualmente fue también, el primero de Americanismos.

(1) Homero Serís. Bibliografía de la Lingüística Española, Bogotá, 1964, pág. 698.

La Poesía Tradicional y el Yaraví (1)

Por ANTONIO CORNEJO POLAR.

Las páginas que siguen son no más que una suerte de ensayo preliminar, puramente tentativo, destinado a explicar el yaraví melgariano a partir del concepto de "poesía tradicional", heterodoxamente empleado para tal efecto. "Ensayo de ensayo", tal vez simple hipótesis podría decirse, que quiere esclarecer una nueva perspectiva para el mejor conocimiento de una de las facetas más importantes de la poesía de Melgar — sus yaravíes —, sin pretender agotar todas sus virtualidades, extremo éste que demandaría un caudal de informaciones, materiales y conocimientos que nos son ajenos.

La poesía tradicional

Biblioteca de Letras

«Jorge Puccinelli Converso»

Los románticos gustaron imaginar el nacimiento de la poesía popular como resultado directo e inmediato del sentir colectivo. Los positivistas, en cambio, vieron en la poesía popular un accidente en la vida de determinadas obras; esto es, su asimilación por el pueblo, de acción generalmente deformadora, al margen de su origen que, en cualquier caso, estaba siempre en un autor perfectamente individualizable, al igual que en la poesía culta.

Al pasar revista a estas teorías, Ramón Menéndez Pidal, en conferencia leída en la Universidad de Oxford (2), propuso el concepto de "poesía tradicional" como solución real a la disyuntiva romántico-positivista del "autor múltiple" y del "autor único" para la poesía popular, concepto que el maestro español ha utilizado con jugosos resultados en múltiples estudios.

-
- (1) Homenaje del autor a Mariano Melgar en el CL aniversario de su heroica muerte.
(2) Leída en 1922: "Poesía popular y poesía tradicional en la literatura española. Inc. en: "Los romances de América", Madrid, Espasa Calpe, 1958, 6a. ed., págs. 52—87.

Sostiene Menéndez Pidal que dentro de lo que genéricamente se denomina poesía popular deben distinguirse dos categorías: la poesía estrictamente popular y la poesía tradicional. Con respecto a la primera, dice: "toda obra que tiene méritos especiales para agrandar a todos en general, para ser repetida mucho y perdurar en el gusto público bastante tiempo, es obra popular". Cuando el pueblo repite estas obras no las altera ni rehace, las respeta fielmente porque las sabe ajenas (3).

Los poemas tradicionales, en cambio, se arraigan más profundamente en la memoria y el sentimiento colectivos y el pueblo los toma como propios; por consiguiente, los renueva, modifica y refunda en cada repetición (4). "Viven en variantes", como dice Menéndez Pidal refiriéndose a los romances hispánicos (5). La poesía tradicional tiene, pues, "varios autores sucesivos" (6) y su creación semeja una continua fluencia: "no es su belleza inmóvil, acabada, estatuaría, sino que espera cambios de nueva frescura, con ansias de renovarse y multiplicarse; es, en suma, una creación dinámica, capaz de inagotables desenvolvimientos en la imaginación de generaciones sucesivas" (7). Sin embargo, la poesía tradicional no pierde su esencia en este proceso transformador: "se conserva idéntica a sí misma con gran fidelidad en los rasgos característicos" (8).

Sobre la base de estas consideraciones, que son las esenciales, Menéndez Pidal Biblioteca de Letras
"Jorge Puccinelli Converso" afina y precisa su teoría mediante aclaraciones que juzgamos conveniente resumir. Establece, por lo pronto, que "la palabra tradicional no excluye la cultura literaria, sino que, por el contrario, su florecimiento supone la colaboración de artífices cultos" (9). Las poesías tradicionales son asimiladas, entonces, por toda una colectividad y su "período aélico o de florecimiento" (10) sólo se produce cuando la tradición llega a ser "integral"; vale decir, cuando abarca en un movimiento general a los diversos estratos de una sociedad" (11).

Se advierte, por otra parte, que el fenómeno de la poesía

(3) Op. cit. pág. 73.

(4) Op. cit. págs. 73-74.

(5) "Poesía tradicional en el romancero hispano-portugués". Inc. en: "Castilla. La tradición, el idioma", Madrid, Espasa Calpe, 1955, 3 ed., pág. 65.

(6) "Los romances..." Op. cit. pág. 92.

(7) "Poesía juglaresca y juglares", Madrid, Espasa Calpe, 1956, 4 ed., pág. 251.

(8) "Los romances..." Op. cit. pág. 70.

(9) *Ibid.*, pág. 77.

(10) *Ibid.*, pág. 75.

(11) "Castilla..." Op. cit. pág. 69.

tradicional es propio de obras breves (canciones, villancicos, especialmente romances) y creaciones mucho más extensas (poemas épicos), aunque en este segundo caso la tradicionalidad no sea "tan íntima y activa como en las canciones breves" (12). Existe, asimismo, una "literatura tradicional escrita enteramente análoga a la tradición oral" (13), pero debe aceptarse que la escritura, especialmente la imprenta, dificulta en algo la vida tradicional de la poesía, como resultado de una mejor fijación de los textos (14). Sostiene Menéndez Pidal, por último, que la poesía tradicional puede darse en obras épicas y líricas, pese a que, en este campo también, sea menester observar que las líricas, "por tener un desarrollo y una vida más breve o más simple que la canción narrativa", ofrecen un ámbito de observación más estrecho para el fenómeno que nos ocupa (15).

Asimilación por toda una comunidad, brevedad, oralidad y naturaleza narrativa son entonces, por así decirlo, las condiciones ideales para que florezca la poesía tradicional. Su vigor, empero, permite que también aparezca, aunque de manera restringida, en las condiciones opuestas (16).

Sobre la base de estos principios enfrentaremos el confuso problema del yaraví melgariano, tratando de establecer si en ellos se dan notas de poesía tradicional, como pudiera creerse a primera vista, especialmente si se advierten las numerosas y notables variantes que existen entre diversos textos de un mismo yaraví. Para ello nos será necesario ambientar el yaraví melgariano dentro del secular proceso en el que realmente aparece.

Del jaray arawi al yaraví.

Es un lugar común sostener que el yaraví proviene del arawi. Parece demostrado, sin embargo, que "harahui es lo mismo que poesía"; esto es, un término perfectamente genérico, como sostiene Vidal Martínez (17), o que, por lo menos, la palabra arawi designa toda una gama de composiciones líricas de tono muy vario: de la alegría al dolor, de acuerdo a lo

(12) "Los romances..." Op. cit. pág. 83.

(13) Loc. cit.

(14) "Castilla..." Op. cit. pág. 66.

(15) Ibid. pág. 49.

(16) Además de las obras cit., ver: Menéndez Pidal, Catalán y Galmes: "Cómo vive un romance", Madrid, CSIC, 1954.

(17) Vidal Martínez, Leopoldo: "Poesía de los Incas". Lima, Amauta, 1947, pág. 126.

expuesto por Lara (18). De aquí que no tenga mayor sentido seguir sosteniendo que el yaraví tiene su origen en el arawí; más aún, esta afirmación puede crear confusiones. Pensamos en la sugestiva "Biografía del yaraví", de Raúl Porras Barrechea, donde se expresa que el yaraví es una restricción del arawí incaico (19). Naturalmente esto es así si queremos remarcar evidencias: que la especie es una restricción del género, que la elegía —por ejemplo— es una restricción de la lírica, pero no es exacto si se quiere significar que el yaraví criollo es un acortamiento en el ámbito temático-sentimental de una misma especie.

Es necesario, entonces, concretar el origen quechua del yaraví, puesto que la palabra arawí nos es inútil por su amplitud. A este respecto se podría recurrir al jaray arawí, que Lara define como "canción del amor doliente" (20), definición que coincide con la que hoy sería dable establecer para el yaraví; o también al urpi, que Vidal Martínez caracteriza por la constante presencia simbólica de la paloma (urpi) y por ser "poemitas (donde) siempre existe una queja por la distancia que separa (a los amantes)" (21). Ambas denominaciones aluden en realidad a un solo tipo de poesía lírica: aquella que expresa dolores de amor.

El yaraví proviene, pues, del jaray arawí o del urpi. Esta filiación nos permite trazar una secuencia real entre la literatura quechua y la mestiza, sin necesidad de recurrir a hipótesis histórico-sociales para explicar el estrechamiento del yaraví en lo que toca a su tema y nota afectiva, que en verdad nunca se produjo, aunque dichas explicaciones sirvan bien para entender la primacía y vitalidad del yaraví al asociarlo a la experiencia de la Conquista, primero, y de la explotación, siempre.

De aquí que no sea difícil descubrir en los pocos jaray arawís que conocemos rasgos también identificables en el yaraví, rasgos hereditarios si se quiere, que a veces resaltan con nitidez incuestionable y que constituyen la garantía de una secuencia real a partir de los cantos quechuas. Pensamos concretamente, y refiriéndonos tan sólo a los yaravíes melgarianos, en la idéntica dirección temática del Yaraví IV (ed. de Nancy)

(18) Lara, Jesús: "La poesía quechua", Cochabamba, U. San Simón, 1947, págs. 78-83.

(19) "Notas para la biografía del yaraví", Lima, El Comercio, 28-VII-1946, pág. 11.

(20) Op. cit., pág. 79.

(21) Op. cit., pág. 55.

(22) y del Arawi I del Ollantay (23), evidenciada además, por la clarísima paridad de los símbolos palomita-tuyita; en la similitud hasta formal del Yaraví VI (ed. de Nancy)(24) con la "Canción de Ausencia" que trae Lara (25); en la notable semejanza de la estrofa penúltima de ésta con el final de "Dejaré de verte" (26), en la parecida estructura metafórica del Yaraví IV (de la "Lira Arequipeña") (27) y del Arawi III del Ollantay (28), etc.

Estas comprobaciones no pueden hacernos olvidar, sin embargo, algo que es obvio: la transformación del jaray arawi en yaraví significa el paso de un idioma a otro, lo que importa el paso de un complejo de virtualidades expresivas a otro de potencias distintas y hasta contradictorias; el cambio de una tradición literaria, con sus valores, símbolos, formas, etc., por otra tradición diversa, o al menos el choque entre ambas; y, en general, el trueque de contextos culturales, con todo lo que esto trae consigo. Tales cambios, que constituyen necesariamente una verdadera revolución dentro del género, han quedado graficados en numerosos síntomas: una notable disminución de la metaforización, muy intensa en el arawi y muy tenue en el yaraví; una también clara disminución de la capacidad impresionista que caracteriza al estilo lírico quechua, según Vidal (29), por ejemplo.

Biblioteca de Letras
«Jorge Puccinelli Converso»

Lamentablemente este proceso de transformación que lleva del jaray arawi al yaraví no ha sido materia de estudio detallado (30), al menos hasta donde estamos informados, y en él deben radicar los conocimientos que, en buena parte, podrían esclarecer la densa problemática del yaraví mestizo. En todo caso, el yaraví nace dentro del conflicto general de dos culturas, manteniendo su fidelidad hacia lo indígena, con perseverancia notable, y asimilando de Occidente nuevos caracteres.

(22) Melgar, Mariano: "Poesía de don...", Nancy, Crépin-Leblond, 1878, pág. 196.

(23) Lara: Op. cit., pág. 176.

(24) Op. cit., pág. 200.

(25) Op. cit., pág. 180.

(26) Atribuido a Melgar en el cancionero "Mistura para el bello sexo", Arequipa, La Bolsa, 1893, 10 ed. pág. 68.

(27) "Lira Arequipeña", Arequipa, Manuel Pío Chávez, 1889, pág. 322.

(28) Lara: Op. cit., pág. 178.

(29) Op. cit., págs. 61-68.

(30) Excepto el cit. art. de Porras, cuya perspectiva nos parece equivocada.

El yaraví pre-melgariano.

Queda dicho que la transición jaray arawi—varaví no ha sido objeto de estudio profundo. Esta deficiencia implica un grave desconocimiento acerca del momento en que el yaraví aparece como tal. Pese a ello, hoy es indudable que el yaraví mestizo tiene orígenes mucho más antiguos de lo que se suponía hasta fecha relativamente reciente, cuando se pensaba que Melgar era su "creador", equívoco evidente que, sin embargo, aun suele repetirse.

En efecto, se dispone actualmente de testimonios que remontan el origen del yaraví hasta, por lo menos, mediados del siglo XVIII (31). Entre éstos, a los que alude Consuelo Pagaza en su artículo sobre la materia (32), consideramos irrefutable los siguientes:

1) El de Félix de Azara quien, refiriéndose a las costumbres de los habitantes de Río de la Plata, afirma: "... cantaban yarabís o tristes que son cantares inventados en el Perú, los más monótonos y siempre tristes, tratando ingraticudes de amor y de gentes que lloran desdichas por los desiertos". Pagaza Galdo nos informa, siguiendo a Isabel Aretz de Thiele en su "Folklore Musical Argentino", que Azara "se embarcó en 1781 rumbo a Brasil y luego pasó a Río de la Plata, permaneciendo en estas tierras hasta 1801 (33). El testimonio de Azara tiene que referirse, pues, al lapso que corre entre esas dos fechas.

2) El del "Mercurio Peruano", en cuya edición del 22 de diciembre de 1791 se inicia una polémica acerca del varaví, sobre la que insistiremos más adelante (34).

3) El de la "Descripción Topográfica de la Muy Noble y Muy Leal Ciudad del León de Huánuco", publicada en 1793, en uno de cuyos párrafos, relativo a las costumbre de los pobladores de la ciudad leemos: "... raro es el instrumento que no se tañe con propiedad (...) cantan toda clase de sainetes, boleiros y tiranas con la mayor sal. Su (sic) yaravíes son tan paté-

(31) Esta fecha no corresponde al origen real del yaraví, imposible de precisar, sino es la fecha aproximada más antigua que nos permiten fijar los documentos existentes.

(32) Pagaza Galdo, Consuelo: "El yaraví", Rev. Folklore Americano, Año VIII, No. 8 y Año IX, No. 9, Lima, 1960-61, págs. 75-141.

(33) Art. cit. pág. 75.

(34) "Rasgo remitido por la Sociedad Poética sobre la Música en general, y particularmente de los Yaravíes", "Mercurio Peruano", Lima, 22-XII-1791, No. 101, fols. 284-291 (uso ed. fac. de la Biblioteca Nacional del Perú, Lima, 1964, tm. III).

ticos que enternecen el mármol y quiebran el corazón más empedernido" (35).

Aunque los documentos anteriores no sirven para fijar una fecha, ni siquiera aproximada, para el surgimiento del yaraví mestizo, demuestran sí, palmariamente, que cuando Melgar aparece en las letras nacionales el yaraví es un género ampliamente extendido, tanto, que en los últimos decenios del siglo XVIII ya se le conoce en Argentina como invención peruana. Recordemos que Melgar nace en 1790.

Pero el yaraví no solamente se encontraba ampliamente difundido antes del nacimiento de Melgar, sino que, además, estaba perfectamente constituido y formalizado como tipo específico de composición lírico-musical. Su tono sentimental estaba muy bien definido: "siempre tristes" (Azara); "tan patéticos que enternecen el mármol y quiebran el corazón más empedernido" ("Descripción topográfica..."); "influye tristeza: su origen es el más tétrico y su memoria la más dolorosa" ("Mercurio Peruano") (36), etc. Lo estaba también la índole específica de su temática: "Tratando ingratitudes de amor" (Azara); "ya se refieren a alguna crueldad, ya a la funesta memoria de un objeto amado, ya al olvido injusto de un amante, ya á la desesperación de una imaginación zelosa, y ya á las tiranías del amor" (Mercurio Peruano) (37). Incluso se señalaban, aunque con vaguedad a veces, algunos caracteres formales: "unos son endechas de cinco sílabas, otros de seis y siete; y también se componen redondillas, quintillas, quartetas, décimas y glosas: pero lo más maravilloso es, que el metro lo adornan de símiles muy oportunos, comparaciones propias, y figuras adecuadas; se vierten varios y hermosos trozos de mitología, y amenizan el pensamiento con exemplos de aves, selvas, ríos, montes y otros semejantes" (Mercurio Peruano) (38).

Lamentablemente desconocemos textos de yaravíes pre-melgarianos. Esto, a la par que nos impide profundizar en la materia, nos permite suponer que el yaraví por entonces era, sobre todo, una forma musical, probablemente de difusión casi absolutamente oral, aunque debemos reconocer que "Sicranio", en el "Mercurio Peruano", hace hincapié en la letra de los yaravíes: "los versos que se acomodan á estas canciones son

(35) Pagaza: Op. cit., pág. 76.

(36) Op. cit. fol. 285.

(37) Op. cit. fol. 286.

(38) Loc. cit.

tan análogos a la composición musical, que difícilmente se encontrará unión más bien guardada, y esta es la excelencia más noble de los yaravíes" (39). Los testimonios de Río de la Plata y de Huánuco se refieren a los yaravíes como a canciones, fundamentalmente.

Se puede suponer, asimismo, que en esta etapa se conservaban muy nítidamente los caracteres autóctonos y que, de otro lado, su ámbito era preferentemente popular. A manera de hipótesis, entonces, bien podría sostenerse que el yaraví melgariano, aunque ya definido como tal y de difusión extensa, puntos éstos fuera de duda, se caracterizaba por su arraigo popular, por ser considerado esencialmente como canción, por su mayor apego a la tradición indígena, y, finalmente, por vivir dentro de proceso de transmisión oral.

Melgar y la tradición.

Quando Melgar crea sus primeros yaravíes se incluye, pues, en una tradición antigua y plenamente vigente. No creo necesario imaginar a Melgar en Majes, escuchando los cantares de los peones indios, para explicar el surgimiento del yaraví melgariano. El yaraví se cantaba en español, en las ciudades, desde hacía largos años. Es importante, en cambio, tomar conciencia de un hecho que casi siempre ha pasado desapercibido: Melgar creó dentro de una tradición mestiza que, necesariamente, hubo de encauzar su inspiración. El yaraví melgariano no es inteligible simplemente como tardío refloreCIMIENTO del járay arawí, aunque con él, como hemos visto, guarde notables semejanzas sino como continuación de una larga tradición primero quechua y después española —mestiza—, cuyos caracteres primerizos, en lo que toca al yaraví como tal, acabamos de advertir. Por esto nos parece plenamente aplicable al yaraví una frase de Porras: "Desde el primer momento la literatura peruana surge como una esencia mestiza" (40). Es, precisamente, el caso del yaraví: cuando aparece como tal es ya mestizo.

(39) Op. cit. 285, fol. El "Rasgo" que nos ocupa es rebatido en el mismo Mercurio Peruano, No. 117 y 118, de 12 de enero, 16 de febrero y 19 de febrero de 1792, respectivamente, en notas firmadas por T.J.C. y P. de muy escasa importancia. En síntesis expresa que el yaraví bien podría no ser autóctono, que no todo yaraví es triste (confusión con arawí) y que su música es deficiente.

(40) Porras Barrenechea, Raúl: "Reseña Cultural", pról. a "Tradiciones Peruanas" de Ricardo Palma, Buenos Aires, Jackson, 1945, pág. XI.

El mismo autor, en su artículo ya citado, puso énfasis en la presencia de lo que él llamaba "primera etapa del yaraví", previa a Melgar, pero, lamentablemente, creyó que esta etapa estaba constituida por los arawis del Ollántay que Porras consideraba escritos por Antonio Valdez en 1780 (41). Nosotros creemos que los que "deciden la suerte del género", en esta primera etapa mestiza, no son los presuntos yaravíes de Valdez, (42) sino ese mar de composiciones anónimas, hoy perdidas, que dieron nueva vida al jaray arawi al trasladarlo al idioma español.

Hemos visto que entre los jaray arawis que se conservan y los yaravíes melgarianos hay similitudes notables. Dentro de esta misma perspectiva, ¿sería dable fijar rasgos en los yaravíes de Melgar que nos remitan a la primera etapa del yaraví mestizo? Es difícil dada la carencia de textos de este período, pero, por lo pronto, existe una coincidencia casi total entre los primeros testimonios sobre el yaraví mestizo y los creados por Melgar, salvo alguna pequeña discordancia (los trozos de mitología, por ejemplo) que no mella en nada la evidente adecuación a que nos referimos. Podría decirse, incluso, que los yaravíes de Melgar son fieles realizaciones de los comentarios de Azara, la "Descripción" y el "Mercurio Peruano".

Adviértanse que las notas que se señalan en el "Mercurio Peruano" coinciden más fielmente con los yaravíes melgarianos que con los jaray arawis. Así, el "olvido injusto de un amante", "alguna crueldad", "la desesperación de una imaginación celosa", etc., no aparecen en la tradición quechua, o muy tenuemente, pero sí, con gran nitidez, en la mestiza. Los jaray arawis, por regla general, cantan un amor correspondido pero desgraciado por razones ajenas a la voluntad de los amantes, mientras que los yaravíes versan, también por regla general, sobre desengaños, flaquezas y traiciones de la amada (43).

Pero hay otras consideraciones que, aunque indirectamente, prueban que los yaravíes de Melgar están fuertemente impregnados de la tradición mestiza del yaraví. Así, por ejemplo, es sumamente curioso que se atribuyan a Melgar cuatro yara-

(41) Art. cit.

(42) El problema del Ollantay es sumamente complejo. Una excelente síntesis en: Tamayo Vargas, Augusto: "Literatura Peruana", Lima, U. San Marcos, 1964, págs. 81 y sgts. tm. I. En cualquier caso los yaravíes del Ollántay, escritos o no por Valdez, pertenecen a la literatura en quechua, previa, pues, al yaraví como tal.

(43) Juicios generales que admiten, naturalmente, excepciones.

vies que, comenzando con versos casi idénticos, tanto que en versiones tardías se confunden con frecuencia, tengan similar desarrollo e igual asunto. Dos de estos yaravies aparecen en la edición de Nancy y se reproducen con variantes en la "Lira Arequipeña", en "Mistura para el bello sexo" y otros cancioneros similares. Son los que comienzan así en la edición de Nancy:

¿Con que al fin, tirano dueño ... (44)

¿Con que al fin habéis tomado ... (45)

Los otros dos se leen en "Mistura para el bello sexo" y en muchísimos otros cancioneros, siempre atribuidos a Melgar, pero no aparecen ni en la edición de Nancy ni en la "Lira Arequipeña". Sus primeros versos son idénticos:

Con que al fin dueño inhumano... (46)

Aunque es muy probable que no todos estos cuatro yaravies pertenezcan a Melgar, la atribución de sólo dos, que parece indudable, nos está sugiriendo la presencia de un tópico perfectamente establecido, pues resultaría inexplicable que, sin el peso de una fuerte tradición, un poeta escriba versos casi idénticos para iniciar poemas muy similares (47).

Hay algo más sintomático aún, pese a que su interpretación —lo confesamos— puede discutirse. La obra de Melgar es sin duda autobiográfica y todas sus poesías amorosas mencionan expresamente el nombre de Silvia. La "Carta a Silvia", (48) naturalmente, pero también todas las elegías y las "Rimas provenzales": (49)

(44) Es el Yaraví VII. Op. cit. pág. 203.

(45) Es el Yaraví IX. Op. cit. pág. 207.

(46) Son los yaravies "Dejaré de verte" y "Resignación" que aparecen en la ya cit. "Mistura...", págs. 68 y 65, respectivamente.

(47) Al estudiar las variantes de los yaravies citaremos íntegramente los ahora aludidos.

(48) Se supone con frecuencia que la ed. ayacuchana de la Carta a Silvia está perdida. El Dr. Eduardo Ugarte me ha hecho ver un ejemplar de esta ed.: "Carta/ a Silvia/ Obra póstuma/ de/ D. Mariano Melgar/ La da a luz su hermano/ el Teniente Coronel/ Graduado/ don Juan de Dios Melgar/ Ayacucho: Año de 1827/ Imprenta de don A. Cárdenas/ Administrada por Estevan Villegas". 21 págs. 14 x 10 cms. El texto tiene ligeras variantes con respecto al de la ed. de Nancy.

(49) No aparecen las Rimas Provenzales en la ed. de Nancy y casi siempre son olvidadas. Sin embargo, su 1ra. ed. es anterior a la de Nancy y no hay razón para dudar de su autenticidad. Aparecen en "El Republicano", Arequipa, tm. 6, Nº 50, 10—XII—1831

Por qué a verte volví, Silvia querida...
 —Elegía I—
 Perdí en Silvia mi dicha y mi recreo...
 —Elegía II—
 Yo perdí a Silvia, ¿qué mayor tormento?
 —Elegía III—
 Repetí: "Silvia, ya mi pecho es tuyo"...
 —Elegía IV—
 Verme sin Silvia, solo y receloso...
 —Elegía V—
 ¡Ay Silvia mía! De tus ojos presto...
 —Rimas...—

Sucede, empero, que esta regla tiene una inesperada excepción: los yaravíes (50). Increíble porque parece que los yaravíes fueran la expresión más directa, más inmediata, menos "literaria", de la aventura sentimental del poeta. Y en ellos no aparece el nombre de Silvia, ¿por qué? Esta misteriosa omisión sólo se nos explica en la conciencia que tendría Melgar de estar cultivando un género tradicional, supra-individual en cierto sentido, que no admitía confesiones explícitamente personales: "amada", "dueña", "tirana", sí; "Silvia", "Melisa", nombres propios, nó. Y es que el yaraví era asimilado inmediatamente por el pueblo y utilizado por anónimos cantores para exba para sí el papel de autor y en las serenatas cantaba "su" dopresar sus propias querencias y tristezas. Cada cantor tomador, "su" desengaño(51). En estas circunstancias cualquier referencia demasiado explícita a la vida del poeta (especialmente un nombre propio) impedía la difusión del yaraví; más aún, hacía violencia sobre su misma naturaleza tradicional. La omisión del nombre de Silvia probaría también, entonces, que Melgar obedecía los dictados de una corriente ya establecida y aceptaba dar a su poesía un destino colectivo, sin por ello dejar de cantar sus auténticas tristezas de amor.

Podría parecer que lo dicho hasta aquí tiende a probar que Melgar no fue más que un engranaje en el largo proceso del yaraví. No es tal, sin embargo. El primitivo yaraví mestizo era, sobre todo, según queda dicho, un tipo de canción popular. Mariano Melgar asume esta tradición, no rompe la condición popular del yaraví, pero le confiere una dignidad litera-

(50) Tal vez puedan encontrarse algunas pocas excepciones. Yo sólo he visto un yaraví tardío (en el "Cancionero Mistiano") que nombra a Silvia.

(51) Tratándose de yaravíes casi no existen cantantes "profesionales", incluso actualmente. De aquí esta "apropiación" del yaraví por sus intérpretes.

ria que antes no tenía. Podría decirse, pues, que con Melgar el yaraví accede plenamente a la literatura, iniciándose de esta manera una nueva etapa en la vida del género.

El yaraví melgariano.

El yaraví melgariano esconde una complejísima problemática que en realidad apenas ha sido vislumbrada por la crítica. Ante la imposibilidad de abarcarla en su totalidad, hemos optado por centrar nuestro interés en un aspecto: el de la posible tradicionalidad del yaraví, entendiendo este concepto, de acuerdo a lo ya advertido, de una manera heterodoxa. Para mejor comprender este problema hemos escrito las páginas anteriores, haciendo ver cómo Melgar recibe un legado de siglos y cómo lo asume en su creación. Nos importaba de especial manera destacar que este legado tiene un aspecto mestizo previo a Melgar y que es a través de esta primera etapa que nuestro poeta se liga a las canciones quechuas.

Sabemos, pues, que Melgar se incluye dentro de una tradición, pero, obviamente, esto no basta para calificar su obra de "poesía tradicional". Lo que define este tipo de poesía es, sin duda, la fluencia de sus textos, ese "vivir en variantes" de que hablaba Menéndez Pidal. Pues bien: ¿se producen variantes en los yaravíes melgarianos? Y, en caso positivo, ¿pueden éstas hacernos sospechar que los yaravíes son realmente muestras de poesía tradicional? Recordemos por lo pronto que, siguiendo siempre a Menéndez Pidal, la tradicionalidad se da preferentemente en obras asimiladas por toda una comunidad, muy breves, de trasmisión oral y de naturaleza narrativa, épica. Dos de estas notas se explicitan en los yaravíes de Melgar: su asimilación por toda una comunidad y su brevedad, salvo una excepción (52). Una no se produce en absoluto (naturaleza narrativa) y otra aparece con matices y restricciones importantes (trasmisión oral).

Sobre este último punto cabe advertir lo siguiente: el yaraví anterior a Melgar, que como sabemos fue sobre todo un tipo de canción, vivió en una tradición eminentemente oral, hoy perdida. Cuando Melgar irrumpe dentro de este proceso, confirniéndole jerarquía literaria al yaraví, su trasmisión se hace mixta. La oralidad se mantiene, indudablemente, en el fervor del pueblo que los repite de memoria, sin necesidad de recurrir

(52) El IV de la ed. de Nancy.

a las ediciones. Pero, aunque tardíamente, se crea también una cadena de transmisión escrita: cancioneros, libros, periódicos, tal vez "pliegos sueltos" (53), tardíamente, decimos, porque las ediciones más antiguas de los yaravíes melgarianos, hasta donde va nuestra información, se remontan sólo a 1831; esto es, 16 años después de la muerte del poeta (54). En este lapso debieron variar algo los textos de los yaravíes y, sobre todo, se produciría esa eclosión del género que terminó con la atribución de más de un centenar de yaravíes a la inspiración de Melgar.

Es importante anotar, pues, esta dualidad de maneras en lo que toca a la propagación del yaraví. Una y otra se influyeron sin duda y consideramos que la tradición escrita sufrió la presión de la oral en más de un caso, siendo aquélla de naturaleza más bien culta y ésta de raigambre popular. Así se explicarían variantes del tipo "aspecto" por "espectro", en "el melancólico espectro/ de mis cenizas", (55) o el cambio de "nombre" por "llama", rompiendo la rima "nombre-sombra" con ese inaudito "llama" (56).

Lamentablemente no nos queda otro camino que el estudio de las fuentes escritas para encarar el problema de las variantes de los textos de los yaravíes, (57) aunque, como hemos dicho, las transcripciones debieron sufrir el impacto de la tradición oral. Al efecto disponemos del siguiente material:

- "El Republicano", Arequipa, tm. 6, Nos. 25 y 27, 18 de junio y 2 de julio de 1831. Bajo el título de "Canciones" se leen los yaravíes "Todo mi afecto puse...", "Donde quiera que vayas..." y "Vuelve que ya no puedo..."
- "Mistura para el bello sexo". (No he podido ver la 1ra. ed., que Mostajo fecha en 1865 y Rada en 1877 (58). Utilizó la 10 ed., cit. más abajo, que reproduce íntegramen-

(53) De ellos habla García Calderón en la Introducción a la ed. de Nancy: "Se han publicado en los periódicos de Arequipa y de Lima, y también en hojas sueltas y cuadernos pequeños, algunas de sus composiciones". Op. cit. pág. 5.

(54) Nos referimos a las publicaciones de "El Republicano" de 1831.

(55) En el Yaraví VII de Nancy. Aquí en la "Lira Arequipeña": "espectro", en todas las demás fuentes: "aspecto".

(56) En el Yaraví IX de la ed. de Nancy, que luego analizaremos.

(57) Sin embargo, aún es posible recoger versiones de quienes siguen cultivando el yaraví. Yo he escuchado variantes muy notables.

(58) Mostajo, Francisco: "Panorama bibliográfico de las poesías de Melgar", en: Poesías de Mariano Melgar", Arequipa, 1er. Festival del Libro Arequipeño, 1958, pág. 15.— Rada y Gamio, Pedro José: "Mariano Melgar y Apuntes para la historia de Arequipa, Lima, Imp. de la Casa Nacional de la Moneda, 1950, pág. 149.

- te la Ira, con algunos añadidos. La Ira, incluye 42 yaravíes atribuidos a Melgar).
- "Poesías de don Mariano Melgar", Nancy, Crépim-Leblond, 1878. Incluye 10 yaravíes.
 - "Lira Arequipeña", Arequipa, Manuel Pío Chávez, 1889. Incluye 12 yaravíes.
 - "Mistura para el bello sexo", Arequipa, La Bolsa, 1893, 10 ed. A más de los 42 yaravíes atribuidos a Melgar en la Ira, ed. se leen 5 nuevos.
 - "Cancionero mistiano". (Uso un ejemplar mutilado, sin año ni pie de imprenta. Incluye 27 yaravíes atribuidos a Melgar).
 - "La Lira del Misti". (Uso un ejemplar mutilado, sin año ni pie de imprenta. Incluye 26 yaravíes atribuidos a Melgar) (59).
 - Cancionero de yaravíes. (Edit. por "Tip. Encuadernación Medina". No lleva título ni año. La actual propietaria de la imprenta dijo haberlo edit. hacia 1925) (60).

Comparando todas estas fuentes, que evidentemente no son todas, (61) se descubre de inmediato la presencia de numerosas variantes. Con cierta seguridad éstas pueden hacernos colegir la existencia de dos grandes cadenas de transmisión escrita: una formada por la ed. de Nancy y la "Lira Arequipeña"; otra, por "Mistura para el bello sexo" y los demás cancioneros. En la primera habría un mayor cuidado por respetar los originales de Melgar, o los textos que tuvieran por tales, mientras que en la segunda se advierte mayor espontaneidad: las variantes son aquí mucho más numerosas e importantes. A veces se llega a tener la impresión que la línea que comienza con la "Mistura..." prescinda en absoluto de la ed. de Nancy y de la "Lira Arequipeña". Así, por ejemplo, en la 10 ed. de la "Mistura..." se incluye como novedad ("la casualidad nos ha hecho encontrar en un folleto titulado "Páginas de un viaje a través

-
- (59) Este y el anterior me fueron gentilmente proporcionados por el Sr. Enrique Marroquín, quien, conjuntamente con el Sr. Isaác Cárdenas, forman uno de los más destacados dúos de yaravíistas de Arequipa.
- (60) El ejemplar y la referencia a su año de ed. son del Dr. Artemio Peraltilla Díaz. Este afanoso investigador del periodismo arequipeño me proporcionó además: "La Lira Popular del Cuzco", 1902, que incluye, sin mención expresa, 17 de los yaravíes normalmente atribuidos a Melgar.
- (61) Al parecer se editaron en los primeros años de este siglo una enorme cantidad de cancioneros, hoy casi todos perdidos. Por otra parte, se sabe de la existencia de algunos manuscritos de incalculable valor que ojalá pronto sean editados por sus poseedores.

de la América del Sur" un yaraví del señor Melgar..." (62) el conocidísimo "Todo mi afecto puse...", que estaba ya en la ed. de Nancy, en la "Lira Arequipeña" e incluso en "El Republicano".

A manera de ejemplo de la existencia de variantes transcribimos luego el Yaraví IX, tomando como base la ed. de Nancy:

- 1 ¿Con que al fin habéis tomado
la fatal resolución
de abandonarme?
¿Al rigor de tus crueldades
- 5 al tormento más atroz
quieres matarme?
- Habéis, pues, firmado al fin
la sentencia de mi muerte,
dueño tirano;
- 10 y yo tendré que beber
el veneno que tus manos
me han preparado.
- Venga el tósigo fatal
y acabe con mi existencia
tan miserable;
- 15 has logrado ya tu intento,
pues me ves yerto cadáver,
y sin aliento.
- Cubre, pues, mi amante cuerpo
con la gala que le es propia
a aquel que ha muerto;
- 20 pero, cruel, teme a mi sombra
que con voz horrenda y triste
siempre te nombra.

Variantes:

- 1 Con que ingrata ya has tomado (L. Areq. y Canc. "Medina").
- 4 A la pena más atroz (Mistura, y Canc. "Cuzco" y L. Misti).
- 5 Y al rigor más inhumano (Mistura, Canc. "Cuzco" y L. Misti).
- 6 que ha de matarme (L. Areq. "Medina"); que han de mantenerme (Mistura); que han de matarme (Canc. "Cuzco").
- 7 Al fin, pues, está firmada (L. Areq. "Medina"); Habéis, pues, firmado ya (Mistura, L. Misti, Canc. "Cuzco").
- 10 ¿Y he de tener que beber (Mistura, L. Misti, Canc. "Cuzco", Canc. Mistiano).
- 14 Y concluya con mi vida (Mistura, L. Misti, Canc. "Cuzco").

(62) Op. cit. pág. 87.

- 16 Habéis logrado tu intento (Mistura, Canc. "Cuzco", L. Misti).
- 17 Porque estoy cual un cadáver (L. Areq., "Medina"); Ya me véis cadáver frío (Mistura, Canc. "Cuzco", L. Misti).
- 18 Ya sin aliento (L. Areq., "Medina").
- 19 Pero cruel teme a mi sombra (Mistura, Canc. "Cuzco", L. Misti).
- 20 Que con voz horrenda y triste (Mistura, Canc. "Cuzco", L. Misti).
- 21 Siempre te llame (Mistura, Canc. "Cuzco", L. Misti).
- 22 Cobre, pues, mi amante cuerpo (Mistura, Canc. "Cuzco", L. Misti).
- 23 Con la gala que le es propia (Mistura, Canc. "Cuzco", L. Misti).
- 24 Ya que me has muerto (Mistura, Canc. "Cuzco", L. Misti).

De las variantes advertidas se puede colegir la existencia de tres versiones del Yaraví IX: 1) la de la ed. de Nancy; 2) la de la "Lira Arequipeña" y el cancionero "Medina" muy similar a la primera; 3) la de la "Mistura para el bello sexo", la "Lira del Misti" y el cancionero del Cuzco. El "Cancionero mistiano" respeta el texto de la ed. de Nancy, salvo una variante.

Evidentemente las variantes en cuestión no alteran en nada el sentido del texto y bien pueden calificarse de simplemente formales. Sin embargo, es importante advertir la fuerza del impacto popular en la preferencia de "llame" sobre "nombre" (rompiendo una rima) y en el hibridismo de "*habéis* logrado *tu* intento". Igual cosa podría decirse de la presencia mayoritaria de "cadáver frío" sobre "yerto cadáver". Por otra parte, pese a la constancia del sentido del texto, el número de variantes (17 de 24 versos tienen variantes) nos indica que, efectivamente, se produce en este yaraví el fenómeno de la fluencia textual que caracteriza a las obras tradicionales.

Otro buen ejemplo de variantes es el del Yaraví VI. Tomamos como base la ed. de Nancy:

- | | | |
|----|---|----|
| I | Sin ver tus ojos
mandas que viva
mi pecho triste;
pero el no verte
y tener vida | 5 |
| II | es imposible.
Las largas horas
que sin ti paso
son insufribles,
vivo violento, | 10 |

- nada me gusta,
todo me aflige.
- III El sol me envía
para alegrarme
luz apacible; 15
mas si no trae
tu imagen bella,
¿de qué me sirve?
- IV En mi retiro
guardo solo 20
hasta que viste
de negro luto
el orbe entero
la noche horrible.
- V Mientras los astros 25
van silenciosos
al mar a hundirse.
yo revolviendo
estoy las penas
que el pecho oprimen 30
- VI En mi desvelo
mi amor y pena
suelo decirte:
pero estás lejos,
no oyes mi llanto, 35
ni por mí gimes.
- VII Por largas horas
mi amarga queja
mi alma repite
hasta que el cielo 40
para mal mío
de luz se viste.
- VIII Entonces veo
ser todavía
más infelice, 45
porque el desahogo
que me da el llanto
la luz me impide.
- XI ¡Ay! Así vivo
dando a mí pena 50

giros terribles;
y así muriera
si eterna fuese
la ausencia triste

X Hacer tú puedes 55
¡ay vida mía!
que yo respire,
amando fina
a quien tan sólo
de tu amor vive. 60

Variantes:

- 2 Mandan que viva (Mistura, L. Misti, C. Mistiano, C. Cuzco); manda que viva (Medina).
- 4 Mas el no verte (Mistura, L. Misti, C. Mistiano, C. Cuzco); más al no verte (Medina).
- 5 Y el tener vida (Mistura, L. Misti, C. Mistiano, C. Cuzco, Medina).
- 6 Me es imposible (Mistura, L. Misti, C. Mistiano, C. Cuzco, Medina).
- 7 Cuando las aguas
8 van procelosas
9 al mar a hundirse
- 10 yo en competencia (Mistura, L. Misti, C. Mistiano, C. Cuzco, Medina, al igual que desde el verso 7).
- 13 Cuando los montes
14 por elevados
15 suelen caerse
16 justo es que pague
17 mi triste pecho
- 18 pues lo merece (Mistura, L. Misti, C. Mistiano, C. Cuzco, Medina, al igual que desde el verso 13).
- 19 Si el sol me envía
20 por aclamarme
21 luz apacible
22 si no me envía
23 tu imagen bella
- 24 ¿de qué me sirve? (Mistura, L. Misti, C. Mistiano, C. Cuzco, Medina, al igual que desde el verso 19).
- 25 La estrofa V no se reproduce en Mistura, L. Misti, C. Mistiano, C. Cuzco. En Medina se reproduce aquí la estrofa VII de la de Nancy.

- 28 Yo estoy sufriendo (L. Arequipeña).
 29 Las duras penas (L. Arequipeña).
 31 La estrofa VI no se reproduce en Mistura, L. Misti, C. Mistiano, C. Cuzco, Medina, L. Arequipeña reproduce fielmente la estrofa de la ed. de Nancy.
 37 La estrofa VII sólo se lee, sin variantes, en L. Arequipeña y C. Mistiano.
 43 Entonces creo (L. Arequipeña, C. Mistiano, Medina). La estrofa VIII no se lee en ninguno de los otros textos.
 46 Pues mientras lloro (L. Arequipeña, C. Mistiano, Medina).
 47 doquiera el mundo (L. Arequipeña, C. Mistiano, Medina).
 48 plácido ríe. (L. Arequipeña, C. Mistiano, Medina).
 50 Viendo en mis penas (L. Arequipeña); Dando a mi pecho (Mistura, L. Misti, C. Mistiano).
 51 Sombras terribles (L. Arequipeña); Giros terribles (Mistura, L. Misti, C. Mistiano).
 52 Así muriera (Mistura, C. Mistiano, L. Misti).
 53 Si eterna fuera (Mistura, C. Mistiano, L. Misti).
 quipeña).
 54 tu ausencia triste (Mistura, C. Mistiano, L. Misti, L. Arequipeña).
 55 Esta estrofa (X) no se lee en Mistura, L. Misti, C. Mistiano, C. Cuzco, Medina.
 58 amando siempre (L. Arequipeña).

Biblioteca de Letras

Es obvio que en este yaraví las variantes tienen una mayor importancia que en el anterior. No sólo porque el texto se reduce considerablemente, sino porque son tantas que, en realidad, puede hablarse con propiedad de refundiciones. Por otra parte, es aquí también visible la presión popular. En efecto las estrofas que cambian con respecto a la de la ed. de Nancy son, ciertamente, de inferior calidad. Incluso en algún caso casi carecen de sentido. Así, las estrofas II y III de la Mistura y demás cancioneros. Por lo demás, aunque entre la ed. de Nancy y la Lira Arequipeña se producen variantes, se puede advertir siempre la filiación que ya se había visto en el caso anterior. Estos dos textos forman una línea que se separa de la que encabeza la "Mistura para el bello sexo".

Podría seguirse ejemplificando esta notable cantidad de variantes en casi todos los yaravíes melgarianos. Los dos casos propuestos tienen, sin embargo, valor probatorio. En efecto, la existencia de variantes en muy considerable número es, pues, irrefutable. Su importancia, en cambio, puede ser materia de discusión. Pero, en cualquier caso, creemos que es imposible negar la presencia de "autores sucesivos" en los ya-

ravies melgarianos. Ahora bien: la labor de estos "autores sucesivos" no es, en ningún caso, tan importante como para cambiar el sentido general de cada texto; sí, en cambio, para darle una cierta entonación sentimental más o menos aguda (63) y, sobre todo, para adecuar la forma de cada yaraví a las costumbres idiomáticas de, por así decirlo, los usuarios del yaraví melgariano. En este sentido restringido puede hablarse de ellos, entonces, como muestras de poesía tradicional. Por lo demás, nos parece casi imposible que las variantes en los yaravíes fueran más hondas de lo que en realidad son, en especial por su naturaleza lírica, pero también porque la rápida conversión de Melgar en símbolo de una ciudad impidió, sin duda, una mayor transformación de sus textos. Incluso hoy, en efecto, quienes cultivan el yaraví tienden a reproducir fielmente la "letra" de Melgar, aunque con frecuencia, sin saberlo, utilicen formas con numerosas variantes.

Por otra parte, como ya se advirtió anteriormente, existe en el campo de los yaravíes un fenómeno de similitud evidente entre textos independientes. Dijimos, así, que encontrábamos cuatro yaravíes que comenzando con versos casi idénticos se desarrollan de muy similar manera. Consideramos conveniente transcribirlos ahora para que se advierta hasta qué punto es cierto. Para los dos primeros seguimos la ed. de Nancy (64); para los últimos, que no aparecen en esta edición, la de "Mistura para el bello sexo". Son los siguientes:

YARAVI VII

I ¿Con que al fin, tirano dueño,
tanto amor, clamores tantos,
tantas fatigas,
no han conseguido en tu pecho
más premio que un duro golpe
de tiranía? 5

II Tú me intimas que no te ame
diciendo que no me quieres,
¡ay vida mía!

(63) Por ejemplo: el Yaraví IX. Los variantes de la "Mistura..." cambian el orden de los versos de la última estrofa con respecto a la ed. de Nancy. Este cambio produce una cierta intensificación del tono afectivo al concluir el poema con la referencia explícita a la muerte.

(64) Uno de ellos, el IX acabamos de transcribirlo. Citamos, pues, solamente el VII. El lector compare éste con el texto del anterior.

- ¡Y que una ley tan tirana
tenga de observar, perdiendo
mi triste vida! 10
- III Yo procuraré olvidarte
y moriré bajo el peso
de mis desdichas; 15
pero no pienses que el cielo
deje de hacerte sentir
sus justas iras.
- IV Muerto yo, tú llorarás
el error de haber perdido 20
un alma fina;
y aun muerto sabrá vengarse
este mísero viviente
que hoy tiranizas.
- V A todas horas mi sombra 25
llenará de mí horrores
tu fantasía,
y acabará con tus gustos
el melancólico espectro
de mis cenizas. 30
- Biblioteca de Letras
DEJARE DE VERTE
- I Con que al fin dueño inhumano,
el pago de mis amores
será el olvido?
Y he de tener que firmar
la nota de mi destierro 5
contra mi mismo?
- II Mi pecado fue adorarte;
reo soy, yo lo confieso,
de ese delito;
mas la pena que me impones 10
es la mayor de las penas
que darse a visto.
- III Me intimas que no te vea,
¿cómo dejaré de verte,
dulce bien mío,
siendo para mí tu vista 15

suave soplo de mi vida
con que respiro?

- IV Mejor fuera de una vez
si quieres no verme más
ni hablar conmigo,
que nos separe la muerte,
pues no dejaré de verte
estando vivo. 20
- V Pero ni en la sepultura
terminará mi pasión,
porque es sabido,
que ni el sepulcro es destierro
para el que con tanto ardor
bien ha querido. 25
- 30

RESIGNACION

- I Con que al fin dueño inhumano,
mi fino amor, mi ternura
te han enfadado?
Será porque sufro fino
tanto amor tantas angustias,
tantas fatigas. 5
- Biblioteca de Letras
«Jorge Puccinelli Converso»
- II Tienes imperio en mi suerte
para mandar se ejecute
mi muerte presto:
sabe que el cielo se ofende,
pues sin motivo me matas
pero obedezco. 10
- III Ese amante de quien hoy
recibes tiernas caricias,
será el cuchillo 15
que divida en igual parte
tu corazón, como tu
partes el mío.
- IV Mudados verás mañana
los fingidos homenajes
que hoy te prodiga;
y un desengaño te hará
conocer que no soy falso,
como me juzgas. 20

V	Mi muerte procuraré para vengar lo que haces cruel homicida; y tus gustos momentáneos tenecerán con la vida de un desgraciado	25
		30

Casi no merece la pena resaltar las notables semejanzas que existen entre estos textos. Son tantas y tan importantes que bien pueden hacernos pensar, así al menos lo creemos nosotros, que todos estos yaravíes vienen a ser modalidades de un tópico; mejor dicho, formas diversas de un yaraví —por ahora imprecisable— anterior, el mismo que se iría transformando hasta dar en definitiva estas cuatro versiones, dos de las cuales, al parecer, pertenecen a Melgar. Hay así, pues, una nueva muestra de poesía tradicional, aunque reconozcamos que aquí se requeriría un más detenido análisis.

Conclusiones.

Lo dicho hasta aquí nos pone ante una evidencia: existen variantes importantes en los yaravíes. Si a esto añadimos la inserción de Melgar en una tradición y la obvia formación, a partir de Melgar, de una poderosa corriente yaraviísta, hoy ya apenas perceptible, entonces parece lícito hablar de "poesía tradicional" en referencia a la poesía melgariana en este aspecto, pese a que, como queda dicho, habría que entender este concepto un poco laxamente y, sobre todo, con claras restricciones. Lo importante es, sin embargo, señalar que Melgar vive y es vivido por su pueblo, que su inspiración se expande durante largo tiempo, emocionando a generaciones sucesivas, y que el tono de su voz, el dolor auténtico que expresaba, pudo hacerse propiedad de todo un pueblo. En todo caso, queda abierta una nueva perspectiva para mejor evaluar la producción de Melgar. Muchos problemas no han sido resueltos en estas páginas, algunos ni siquiera planteados, pero —al fin y al cabo— éste es un ensayo preliminar, puramente tentativo, que habrá de perfilarse mejor en el futuro.

El Teatro en Arequipa durante el Conflicto con España (1864-1866)

Por *GUILLERMO UGARTE CHAMORRO.*

Verdad incuestionable es que el arte dramático y la vida social y política de los pueblos tienen mutuas e importantes implicancias. Los hechos político-sociales se ven reflejados y enjuiciados en el Teatro, y el Teatro, a su vez, suele erigirse en cátedra o tribuna orientadora de la voluntad y la conducta colectivas.

Biblioteca de Letras
«Jorge Puccinelli Converso»

La historia del teatro peruano —vale decir el de Lima y el de las provincias, en aclaración que no es innecesaria como podría parecer— ofrece elocuentes ejemplos de su constante y estrecha vinculación con los más trascendentes sucesos nacionales.

Con ocasión del primer centenario del combate del 2 de mayo de 1866, juzgamos oportuno y grato revelar algunas noticias de la vida teatral en Arequipa durante los años del conflicto con España. En varias de ellas se advertirá el significativo papel que el Teatro desempeñó en esa culminante etapa de nuestra historia republicana.

Para el desarrollo de este trabajo nos han sido particularmente útiles la consulta del periódico arequipeño *La Bolsa* y la revisión de algunos de los programas antiguos de teatro que pertenecieron al doctor Eduardo García Ureta y que hoy son propiedad de la Casa de la Cultura de Arequipa.

A mediados de mayo de 1864 los arequipeños aficionados a la ópera se sintieron de plácemes ante el anuncio de que la empresa del teatro había contratado a la *Compañía Lírica de Ana Bazzuri y Rossi-Gheli* que con gran suceso actuara en Lima durante casi dos años consecutivos. La temporada —se dijo— constaría de 24 funciones de abono y en ella se ofrecerían las mejores producciones del género operístico como *La Traviata, Norma, Lucía de Lammermoor, Hernani, El Trovador, Rigoletto, La Sonámbula, El Barbero de Sevilla* y *Lucrecia Borgia*. Se adquirirían nuevas decoraciones y lujoso vestuario y llegarían de Lima numerosos profesores para integrar la orquesta dirigida por José de Escalante. También conformaban la anunciada Compañía la primera dama Isabel Escalante de Martínez y los señores Devoti, Leonardi, Lagomarsino y Cott así como varias segundas partes y coros mixtos. Las ocho condiciones del abono respectivo proporcionan interesantes datos sobre las costumbres del teatro de entonces:

“1.—El abono constará de 24 funciones. Entrada general, 6 reales. Luneta por noche, 6 reales.

2.—Los palcos existentes a la disposición del público son los siguientes números 1, 2, 3, 4, 5, 21, 20, 19, 18 y 17. El valor de cada palco es relativo a su comodidad. Las personas que quieran tomar alguno, se entenderán con la empresa.

3.—El abono a palcos y lunetas principiará a tener lugar en la cajería del Teatro desde el día 25 del corriente y terminará el día 6 de junio, no pudiendo ser prolongado por más tiempo, teniendo que salir el encargado para Lima a traer la Compañía.

4.—Las 24 funciones a luneta importan 18 pesos. Las personas que las tomen por abono, pagarán la cantidad de 15 pesos, advirtiéndole que acabados los días fijados para el abono no habrá rebaja ninguna.

5.—Todo apunte sea a palco o a luneta sin abonar el importe respectivo, será considerado como nulo.

6.—Para seguridad de cada uno, el dinero correspondiente al abono será depositado en la casa de los señores J. G. Harmsen y Cía. hasta la llegada de la Compañía.

7.—A cada uno de los suscriptores se entregará un recibo con la firma de la casa depositaria y la del encargado.

8.—Las personas que quieran mandar forrar sus lunetas, tendrán que conformarse con varios modelos hechos por el tapicero francés, los que estarán a la vista, pues la empresa exige que se lleve cierta uniformidad en el arreglo de las bancas”.

Lamentablemente, por motivos que ignoramos, esta temporada no se llevó a cabo. Ana Bazzuri actuaría en Arequipa sólo dos años después.

Los Hermanos del Aire fue el nombre de la *Compañía Acrobática* que se estrenó en el teatro el domingo 29 de mayo. Los títulos de los números exhibidos fueron: *La percha escocesa*, *Los cuatro globos encantados*, *Las pirámides humanas*, *La barra horizontal*, *Los hombres en el aire*, *Los chocos inteligentes* y *Los payasos*. Este programa se repuso el 2 de junio. Los precios fueron: entrada general 4 reales, palcos 3 pesos, covachas 3 pesos y lunetas 4 reales. Los niños pagaron 2 pesos.

El 12 de junio la *Compañía Acrobática* ofreció su cuarta y última función cuya mayor atracción fue la prueba del *Hombre volando* que hacía poco la había ejecutado en Europa el famoso gimnasta *Leonard* y que en Lima la reprodujeron perfectamente los *Hermanos Lee*.

El 14 de abril anterior las islas guaneras de Chincha habían sido ocupadas por la escuadra española. La indignación nacional que provocó este hecho, se manifestó en Arequipa en multitud de actos de exaltada emoción patriótica no siendo pocas las composiciones poéticas y musicales que se escribieron con este motivo. Así, con el título de *Jorge Pitillas* se difundió una "glosa para guitarra" titulada *A Pinzón* y cuya letra decía:

"Vuelve pájaro Pinzón
No pienses más en conquista,
Que la América está lista
Para darte un rapezón.
Vuelve pájaro Pinzón,
Que ya se fue Mazarredo
Cambiando en temor y miedo
"El Triunfo" y "Resolución".
Vuelve pájaro Pinzón
Y dile a la gente hispana
Que si viniste por Ana
Te regresas tan peón.
Vuelve pájaro Pinzón
Y canta a tu reina goda
Que ya se acabó la boda
En esta rica región.
Vuelve pájaro Pinzón

Y lleva en tu sucia mano
Un puñadito de huano
Para la goda región.
Vuelve pájaro Pinzón
Y di al ministro Pacheco
Y a los que escriben "El Eco"
Que allá les va su ración.
Vuelve pájaro Pinzón
Huye pobre pajarraco
Y pide a Quico y a Caco
Que te echen su absolución.
Porque en esta "Pinzonada"
Nunca ya se lavarán
Ni la gran chapetonada
Ni la reina de Tetuán" (1).

Por esos días en la calle del Teatro y frente a la Casa de Expósitos, funcionaba un espectáculo de los llamados *Panorama*. El domingo 17 de julio se ofreció la función de despedida. En ella, por 2 reales la entrada general, se proyectaron las mejores vistas del repertorio. La música de una "famosa arpa armónica" amenizó las exhibiciones. Escasos beneficios económicos debió cosechar el propietario de este Panorama pues muy luego lo puso a la venta "a un precio moderado".

Biblioteca de Letras

Insólito entusiasmo despertó, a las pocas semanas, la *Compañía Gimnástica Orrín y Sebastián* que ofreció 10 funciones en la segunda quincena de agosto y en la primera de septiembre. Todas se vieron colmadas de personas deseosas de admirar las pruebas plásticas, ecuestres y acrobáticas del numeroso personal de artistas. Se calculó en 5 ó 6 mil pesos lo recaudado en las 10 funciones.

El siguiente 1º de octubre se inauguró en la calle de La Mar N° 93 el *Hotel Americano* que 6 años más tarde sería escenario de un luctuoso suceso vinculado a la vida teatral y que conmovió a la sociedad de Arequipa: el actor español Hernán Cortés mató de un tiro de revólver al joven poeta arequipeño José Mariano Llosa. En la inauguración del hotel, su propietario, don A. Ackermann, anunció a sus huéspedes —entre otras comodidades y distracciones— servicios de almuerzo desde las 9.30 hasta las 11 del día, y de comida dese las 3.30 hasta las 6.30 de la tarde; periódicos de Perú, Chile, Panamá y Europa; juegos de bochas, billares, ajedrez, dominó y chaquete; y atención en los idiomas castellano, inglés, francés y alemán. Con-

signamos estos datos por considerarlos de interés para el mejor conocimiento del ambiente en que vivía la sociedad arequipeña.

Ya finalizando el año, se presentó en el teatro la denominada *Compañía Estereoscópica y Gimnástica*. La sensación de volumen o relieve de las vistas, constituyeron grata novedad para los espectadores.

Después de algunos años, el domingo y el jueves anteriores a los Carnavales de 1865, volvieron al local del teatro los *bailes de máscaras*. La empresa garantizó 25 parejas que sostendrían la danza y anunció el especial arreglo del local para recibir 200 parejas de máscara y dominó. Un cronista escribió: "*¡Ojalá que el ruido de la fiesta nos haga olvidar por un momento el duelo de la Patria!*". Sin embargo, estos bailes no alcanzaron buenos resultados. A ello debió contribuir la general preocupación derivada del conflicto internacional. El siguiente martes de Carnaval, 28 de febrero, Arequipa se alzó en armas contra el Gobierno del General Pezet y al mando del Prefecto, Coronel Mariano Ignacio Prado.

De tránsito a Bolivia y después de recorrer varias capitales de América, S.H.G. Nellis, hombre nacido sin brazos pero que realizaba sorprendentes pruebas con los pies, se presentó nuevamente ante el público arequipeño el 25 y el 28 de mayo, reeditando sus éxitos de 1862.

Al cabo de casi cuatro años Arequipa tuvo oportunidad de volver a gozar de una Compañía Dramática. El domingo 19 de noviembre Mateo O'Loghlin, famoso actor ya conocido y admirado por sus actuaciones en 1859, inició una triunfal temporada con escogido y novedoso repertorio de piezas dramáticas y comedias de costumbres. Es de lamentar que no existan documentos que brinden mayores detalles acerca de esta importantísima temporada teatral.

Oportuno es recordar que el 14 de enero de 1866 el Perú y Chile declararon la guerra a España. La noche de ese día el Jefe Supremo, Coronel Mariano Ignacio Prado, asistió junto con los Secretarios de Estado y el Enviado Extraordinario y Ministro Plenipotenciario de Chile, al Teatro Principal de Lima en donde la Compañía de *Mateo O'Loghlin y Francisco Torres* representaba el drama *Jorge el armador*. En esta función, a pedido de la concurrencia, el poeta romántico Clemente Al-

thaus leyó en el escenario una hermosa composición patriótica en verso. (2).

A principios de 1866 dejáronse escuchar en Arequipa diversas quejas por irregularidades advertidas en el teatro. Las costumbres de fumar, mantenerse con los sombreros puestos, sentarse sin la debida compostura, conversar en alta voz, etc., motivaron la protesta de muchos espectadores que reclamaron la intervención de las autoridades competentes.

El 3 de marzo el poeta y dramaturgo arequipeño Eliodoro F. del Prado publicó un diálogo amoroso en verso —medio en broma y medio en serio— titulado *Mistiana* y alusivo al conflicto bélico con España. Del Prado había escrito los dramas *Huáscar Inca*, *Los amantes del bosque* y *Entre dos millones, uno, o el único peruano*, los dos primeros representados en Arequipa por la *Compañía Lírico Dramática* de Juan Risso. Del diálogo mencionado reproducimos unos fragmentos:

“EL. Sal a tu reja ~~mistiana~~,
Sal, por Dios, que el hielo apura;
Haz que mire tu hermosura
Al través de tu ventana,
Y entonces, que el aguacero
Se lleve mi cuerpo al río...
¿Qué importa morir bien mío,
Si miro a mi ángel primero?
¡Ah! ya percibo el rozar
De tu vestido en el suelo...
¡Soy el alma que trepa al cielo
Tras veinte años de penar...!
¿Eres tú, ángel de bondad,
La de los prietos cabellos,
Con esos ojos más bellos
Que el sol de la libertad?
Gota de sangre es tu boca
Caída en campo de armiño,
Con tal encanto y aliño
Que hasta a los muertos provoca.
Es tu rostro un paraíso
En donde nacen las flores,
Capaz de embriagar de amores
Al mismo Dios que lo hizo...
Por una risa hechicera
Con esos tus labios rojos,

- Vendiera mis propios ojos
Y hasta mi alma la vendiera,
.....
.....
¡Ya vuelvo de la campaña
A donde me envió tu amor!
Ya he castigado al traidor..
- ELLA. ¿Y ya castigaste a España?
EL. Aún no, vida de mi vida!
Mas, por el Misti gentil,
¡Juro pelear por mil
Contra esa hueste bandida!
¿Qué importa que su despecho
Lo oculte allá en el mar,
Si el mar podemos tragar...?
- ELLA. Al hecho, mistiano, al hecho.
EL. Es decir...
ELLA. Que a tu victoria
Sobre el maldesido hispano,
Cuando el Pabellón Peruano
Flote cubierto de gloria
Y el mundo al mirarle diga
Con respeto religioso:
¡Salud, Pabellón glorioso!
Peruano ¡Dios te bendiga!...
- EL. ¿Entonces, mi esposa tú...?
ELLA. ¡Tu esclava además sería...!
EL. ¡Ay de ellos! mistiana mía
¡Peruanos! ¡Gloria al Perú...!" (3)

Poco tiempo después llegó a Arequipa la afamada *Compañía Lírica* encabezada por Ana Bazzuri y Hugo Devoti. La Bazzuri era una soprano dramática de relevantes méritos. Cuando actuó en Santiago de Chile entró en competencia artística nada menos que con Elisa Biscaccianti, célebre cantante. Ocupándose de la noche de su estreno, un diario santiaguino afirmó que "nunca se había visto más público en la sala del primer coliseo" (4). En Lima trabajó al lado de figuras como la *Sconcia* y *Rossi-Gheli*, y el día de su beneficio —8 de mayo de 1864— el público limeño le expresó con aplausos y regalos una admiración sólo comparable con la que había sentido por la *Barilli* y la *Biscaccianti*.

Hugo Devoti había sido primer tenor de la *Compañía Rossi-Gheli*.

Completaban la Compañía Lírica, Ida Vitali, Marietta Colombo, Pedro de Antoni, Emilia Valderrama y José Bertolini, más un cuerpo de coros. Director de orquesta eran Juan White, autor en 1868 de la ópera *María o la hija de Dora* que, con letra de Hugo Devoti, se estrenó con éxito en Lima (5).

Entre las primeras óperas representadas figuraron: *La Traviata*, *El Trovador*, *La Hija del Regimiento* y *El Nabuco*. Al comentar *El Nabuco* un periodista anotó: "Fue de desear que se repitiese aquella hermosa última escena del quinteto coreado Inmenso Jehová y sobre esto no podemos menos que reprobar la frialdad inconcebible del público". Esta observación sobre la particular frialdad del espectador teatral arequipeño fue constantemente formulada por la crítica local del siglo pasado.

La noche del miércoles 2 de mayo, antes de la presentación de *El Nabuco*, los artistas de la Compañía entonaron el Himno Nacional y, a pedido de la concurrencia, un señor Naranjo —posiblemente arequipeño— leyó una composición poética original. Por las circunstancias esta composición debió de tener intención patriótica. Horas antes, sin que el público lo supiera, había concluido en las aguas del Callao el memorable combate que definió la Independencia del Perú y América.

Un cronista reclamó a los artistas de la Compañía Lírica el estudio de todas las estrofas del Himno Nacional para cuando tuvieran que volver a cantarlo, lo que dejaría entender que así se acostumbraba o se exigía hacerlo en las actuaciones públicas.

La noticia del glorioso combate del 2 de mayo se recibió en Arequipa recién el día 8 del mismo mes, motivando una verdadera explosión de júbilo ciudadano. El pueblo volcóse en calles y lugares públicos en medio de vítores, músicas, salvas y repiques de campanas. Las autoridades políticas y municipales, confundidas con manifestantes de toda edad y condición, pasearon en triunfo el pabellón nacional. Estas espontáneas y múltiples expresiones de patriótico fervor culminaron muy significativamente en el local del Teatro en cuyo recinto se volvieron a escuchar las más encendidas voces celebratorias de tan grande victoria nacional y americana.

Al día siguiente un bando prefectural declaró feriados los días 10, 11, 12 y 13 de mayo y dispuso la realización de las fiestas correspondientes.

Ceremonias religiosas en la Iglesia Matriz, espectáculos populares en la Plaza Mayor, reuniones oficiales y particulares e infinidad de otros festejos, reflejaron el regocijo y la emoción cívica que vivía Arequipa.

En cada uno de los días feriados el Teatro abrió sus puertas para ofrecer óperas "análogas" a las venturosas circunstancias. Ellas estuvieron a cargo de la Compañía Lírica Bazzuri-Devoti. Las funciones se iniciaron con las canciones nacionales del Perú y Chile ejecutadas por la orquesta del Teatro. Con el intenso sentimiento impuesto por la feliz grandeza de los sucesos celebrados, el elenco íntegro de la Compañía y la numerosa concurrencia puesta de pie, cantaron los coros respectivos. Distinguidas damas arequipeñas ubicadas en los palcos entonaron las himnicas estrofas.

En los días siguientes los aficionados disfrutaron de la ópera *Hernani*, *Lucía de Lammermoor* y *Don Pascual*. Especialmente *Lucía* —presentada el lunes 21 de mayo— mereció excepcionales aplausos por las magníficas interpretaciones de Ana Bazzuri y Hugo Devoti.

Es de advertir que mientras en Lima las funciones teatrales se suspendieron desde el sábado 12 de abril porque los actores españoles que formaban parte de la Compañía Dramática que actuaba en el Teatro Principal fueron apresados y porque muchos de los actores peruanos y americanos se enrolaron voluntariamente como soldados para acudir en defensa del Callao, (6) en Arequipa las representaciones no se interrumpieron porque en ella actuaba una Compañía Lírica compuesta casi íntegramente por artistas italianos.

El 15 de junio se llevó a cabo en Arequipa la solemne recepción de la bandera que flameó en el fuerte Santa Rosa en el combate del 2 de Mayo, y de varios otros objetos con que el Dictador, Coronel Mariano Ignacio Prado, y los vencedores del Callao, quisieron obsequiar, en prueba de admiración y gratitud, al gallardo pueblo que inició la revolución restauradora de la dignidad nacional, herida por las pretensiones de la escuadra española y por las cláusulas del Tratado Vivanco-Pareja.

El traslado de los preciados trofeos desde la plaza de Tiabaya —en cuyo templo parroquial estuvieron provisionalmente depositadas— hasta el local de la Municipalidad de Arequipa, constituyó uno de los acontecimientos más impresionantes vividos en esta ciudad. De los muchos actos ofrecidos en esta singular procesión cívica, anotaremos aquellos que, de algún modo, tuvieron carácter teatral.

En el trayecto de la Antiquilla a la Municipalidad se levantaron, luciendo simbólicas decoraciones, once arcos triunfales debajo de los cuales jóvenes poetas recitaron versos de viva exaltación patriótica. La pila de la Plaza Mayor fue objeto de sugestivo empavesamiento en el que la fama mitológica apareció descendiendo entre nubes. En la noche se realizó una original y emocionante función de fuegos artificiales en la que varias fortalezas que representaban las del Callao, sostuvieron ardoroso combate con siete busques que, finalmente, reconociéndose vencidos, emprendieron rápida y vergonzante fuga. Patético resultó este iluminado simulacro de la jornada del 2 de Mayo. Al día siguiente —también dentro del programa oficial de festejos— se representó "una pieza análoga al objeto de la memorable fiesta patriótica con que Arequipa ha celebrado la entrega de los gloriosos trofeos del Callao".

Ana Bazzuri celebró su función benéfica el martes 5 de junio protagonizando la ópera *Norma*. La concurrencia abarrotó las localidades y determinó un ingreso económico de más de 2 mil pesos, suma excepcional en esa época. Un comentarista escribió: "*Ha sido, sin duda, uno de los espectáculos más interesantes que ha ofrecido el teatro en los últimos tiempos*".

En esta función se produjo un conflicto de localidades que dio lugar a varias cartas de protesta y comunicados aclaratorios. Ocurrió que el Coronel retirado don Pedro P. Nieto al ir a ocupar su asiento N° 404 oportunamente adquirido, lo encontró ocupado por Julio Poncignon quien se resistió a abandonarlo en la sincera creencia que le pertenecía. Iniciada la disputa verbal simultáneamente con el espectáculo, el Coronel Nieto se creyó obligado a explicar al público, en alta voz, la justicia de su reclamo lo que provocó el disgusto de algunas personas, no faltando una que pidiera a gritos su expulsión del local. El Prefecto del Departamento, Coronel Manuel Pío Cornejo, presente en la actuación, temiendo un escándalo mayor, ordenó la inmediata detención del Coronel Nieto.

El domingo 10 de junio la Compañía estrenó la ópera de Gaetano Donizetti *La Favorita*.

El tenor Devoti dedicó su función benéfica del martes 12 de junio "a las bellas hijas del Misti y a los bravos defensores del Callao". En ella se repuso *Lucia*. Después del primer acto, Juan White ejecutó una selecta pieza en violín y Ana Bazzuri cantó en obsequio del agraciado el vals de Ardití *El beso*. Terminado el tercer acto Ida Vitali cantó una aria de la ópera *Martha* de Flotow. La función concluyó con el terceto de *La Italiana en Argel* de Rossini, interpretado por el beneficiado, Bertolini y Antoni.

Los programas de esta función, hechos en la imprenta de Pascual Miranda, mostraban las viñetas de un soldado frente a un cañón que apuntaba contra una nave. Al lado, dos exclamaciones: *Mueran los godos* (sic) y *Gloria a los héroes del 2 de Mayo*.

En vista de la buena acogida del público, la Compañía Lírica inició una segunda temporada que muy luego hubo de interrumpirse por enfermedad del barítono José Bertolini. Restablecido éste, se reabrió la temporada el domingo 22 de julio con la reposición de *Norma*. El jueves 22 se repuso *La Traviata* a beneficio de Bertolini.

Biblioteca de Letras
"Jorge Puccinelli Converso"

A principios de agosto se estrenó la ópera *El baile de máscaras*, y el martes 7 del mismo mes tuvo lugar la función a beneficio del empresario de la Compañía subiendo a escena, por única vez, *Rigoletto*, ópera que hacía quince años se había estrenado en Venecia. Los programas difundieron el argumento de esta creación de Verdi basada en el drama de Víctor Hugo *El rey se divierte*. En los entreactos, Juan White interpretó algunas variaciones en violín, y el acróbata norteamericano Sands ejecutó un salto mortal sobre 16 soldados colocados en fila. Hubo también fuegos de Bengala. Las críticas destacaron la excelente actuación de Bertolini, intérprete de *Rigoletto*, especialmente en la conmovedora escena final del segundo acto.

La Compañía Lírica continuó trabajando hasta fines de agosto dirigiéndose luego a la ciudad de Tacna.

También en los meses de junio y julio de este año, actuó en el local circense de la calle de Los Ejercicios, la ya conocida *Compañía Ecuestre y Gimnástica* dirigida por Juan Manuel

Castro cuyos diestros y difíciles trabajos causaron asombro así como los ejecutados por los jóvenes Mora y Félix y la niña Elvira. El maromero Felipe Huapaya alguna trastada hizo a Juan Manuel Castro pues éste publicó un viso advirtiendo a aquél que si no se presentaba hasta el 21 de julio a rendirle cuentas, se vería precisado a acusarlo por abuso de confianza.

Posiblemente con ocasión del aniversario de la batalla de Ayacucho, el Coronel del Batallón Ayacucho organizó en el mes de diciembre un simpático espectáculo público en el que aparecieron sus soldados haciendo de toreros y de toros. Un "remetido" titulado *Toros bípedos* y firmado por *Unos reclutas* censuró la iniciativa del Coronel argumentando que los soldados nunca debían servir de payasos y que, por el contrario, siempre debían mostrarse "circunspectos". Ello, como si la dignidad fuese incompatible con las sanas recreaciones y la alegría popular.

Durante el Conflicto con España la vida teatral en Arequipa se vio, pues, animada por importantes compañías dramáticas y líricas, funciones acrobáticas y gimnásticas, proyecciones panorámicas y estereoscópicas, programas impresos "alusivos", representaciones "análogas" a los sucesos, fuegos artificiales simuladores de combates, bailes de máscaras, manifestaciones populares, diálogos y canciones, actos todos en los que se hizo presente el alma de la Patria, estremecida primero por el peligro e iluminada después por la Victoria.

- (1) *La Bolsa*, N.º 229, Arequipa, 2 de Julio de 1864.
- (2) *El Nacional*, N.º 47, Lima, lunes 15 de Enero de 1866.
- (3) *La Bolsa*, N.º 309, Arequipa, 3 de Marzo de 1866.
- (4) Pereira Salas, Eugenio, *Historia de la Música en Chile (1850-1900)*, Santiago, 1957, p. 71.
- (5) Barbacci, Rodolfo, *Apuntes para un diccionario biográfico musical peruano*, en revista *Fénix*, N.º 6, Lima, 1949, p. 509.
- (6) *El Comercio*, N.º 8,962, Lima, lunes 7 de Mayo de 1866.

Los "Diálogos Máximos" de Valdelomar

Por ESTUARDO NUÑEZ

En los últimos años de su vida y coincidiendo con su madurez, Valdelomar mostraba especial predilección por las formas dramáticas y la actividad teatral. Aparte de sus crónicas o artículos sobre espectáculos de este tipo, a su regreso de Europa había ensayado el teatro, escribiendo en colaboración con José Carlos Mariátegui el drama *La Mariscala* en seis jornadas (1916) a poco de haber aparecido su biografía del mismo personaje, pieza que es una adaptación escénica de su estudio biográfico.

Más tarde, y dejándola inconclusa por la prematura muerte, Valdelomar intenta una trágica tragedia pastoril, de ambiente nacional, titulada "Verdolaga" y aun esbozó el comienzo de otra tragedia titulada "El Vuelo". Al mismo tiempo ensayaba la forma dialogada periodística con cierta frecuencia. Era ésta lo más afín a su espíritu ansioso del intercambio de ideas, dispuesto siempre a la charla con amigos de letras, en donde podía prosperar con todo impulso, su pensamiento alado, su punzante ironía y la originalidad de su credo estético. Esas crónicas un tanto dramatizadas las tituló "Diálogos Máximos", las cuales lamentablemente no llegaron a ser muy frecuentes. Estrictamente sólo pocos artículos llevaron el título de "Diálogos máximos", aunque ellos gozaron de gran fortuna y aprecio y el propio Valdelomar proyectó, bajo su tónica, estructurar un libro con ese título. En realidad se trataba de diálogos —en el sentido platónico— sobre materias transcendentales de arte y estética, mantenidos con un amigo real y compañero de letras —a quien los contemporáneos señalaron como José Carlos Mariátegui— o con otro personaje imaginario y vapuleable o finalmente con personalidades notables como el ruso Smallens (el director de orquesta de la Cía. de Ballet de Ana Pavlova) o con el notable

actor italiano Luigi Nicoletti Kerman o con el famoso ilusionista, transformista e hipnotizador Onofroff, todos los cuales visitaron Lima en el decurso de 1916 y 1917.

Los típicos "Diálogos Máximos" fueron los que recogieron las conversaciones entre Manlio (nombre del cónsul romano ilustre, defensor del capitolio y ambicioso del poder) y Aristipo (evocación del filósofo griego de igual nombre). Se ha señalado por los contemporáneos que Aristipo personificaba a Valdelomar y que Manlio a Mariátegui, o a la inversa. En verdad sólo es posible en el texto la identificación del primero. En todas las frases que se cruzan se halla el estilo y el donaire de Valdelomar en forma inconfundible. Su avasallante personalidad no permitía ningún otro pensamiento o estilo de exposición concurrente. Era casi como un diálogo consigo mismo. El interlocutor sólo jugaba un papel secundario y constituía un estímulo para desarrollar el propio pensamiento, un excitante intelectual. Pudo ser que, en algunas partes, Mariátegui hubiera tenido intervenciones felices pero es lo cierto que Valdelomar las redondeaba con su estilo inconfundible y así en el conjunto aparecen a quien suele ponderar y perfilar con el fin de contraponerlo a su propia persona, la que nunca deja el dominio de la conversación y resulta el interlocutor mejor librado.

De tal suerte, a los "Diálogos Máximos" podrían asimilarse algunos de sus "Reportajes" como, por ejemplo, el publicado en *Balnearios* (Barranco, 14 de enero de 1917 N° 293) con el título "Con Abraham Valdelomar en el Parque de Barranco", pieza de alta calidad intelectual por la finura de su expresión literaria, la justeza de la apreciación estética y la fina ironía que campea en toda su extensión.

Debe advertirse que en éste o en algún otro "reportaje", Valdelomar fue el único autor del mismo. El supuesto periodista preguntador —que por lo demás resulta víctima de la ironía del interrogado— era un ente completamente ficticio. Valdelomar solía hacerse a sí mismo las preguntas pertinentes a los pensamientos que quería expresar y agregaba aún los comentarios atinentes a sus propias respuestas. Por eso los reportajes tienen el valor de Diálogos ficticios, de total originalidad y paternidad a cargo de su autor.

En el diálogo, en la dramatización, en el teatro, buscaba Valdelomar una forma expresiva de mayores posibilidades literarias que las que había ensayado hasta esos últimos años de

su vida. Tal vez trataba de encontrar en la confrontación conversacional una suerte de conciliación entre la expresión lírica y la enunciación de un mensaje estético o intelectual, con el propósito de lograr más intenso impacto entre sus lectores y con mayor lucimiento de aquellas dotes de actor y de charlista de que hacía gala entre contertulios y amigos.

Es así procedente considerar en un solo cuerpo los "Diálogos Máximos" y otras crónicas que adoptan forma dialogada como los mencionados reportajes (que en realidad eran auto-reportajes) y con tal criterio deben ser agrupados en una colección orgánica.



Biblioteca de Letras
«Jorge Puccinelli Converso»

“Diálogos Máximos”

Por ABRAHAM VALDELOMAR

I

EN EL HIPODROMO

Aristipo.—

Es buen carro este de gringote. Raudo como un albatros, negro cual cuervo de Poe, brillante como una piedra preciosa, ágil como un dardo de cupido.

Manlio.—

—Quisiera entender lo que dice la sirena...

Aristipo.—

—Reparásteis en los cangrejos que se os ha servido en el almuerzo. Los marinos son en general buenos “gourmets”. Bonita casa. El Paseo Colón esté terroso. Llegaremos a la cuarta carrera. Grato ha de ser un accidente en este carro de gringote. Es como morir en un trono. Convendría que gringote le pusiera un nombre “chic” a este carro, que tiene ya el prestigio de habernos llevado...

Manlio.—

—Aristipo, sacad la tarjeta que os dió el señor Rodríguez Mariátegui, eso os evita pagar dos soles...

Aristipo.—

—Gentil persona es el señor Rodríguez Mariátegui. Este tiene un gesto de displicencia dispéptica...

Manlio.—

—.....

Aristipo.—

—Bella explanada. Rosales, mujeres, juventud, discreta elegancia, aire, luz, guantes, pieles, amigos, caballos... Esto es grato. El paisaje es alegre en verdad. Paisaje inglés.

Manlio.—

—Observad...

Aristipo.—

—¿Qué suerte de mono policromo va encaramado sobre aquel gentil caballo?

Manlio.—

—No es un mono. Calaos los lentes. Es un *jockey*.

Aristipo.—

—¿Qué es un *jockey*?

Manlio.—

—Generalmente un sujeto que aprovecha su mezquindad fisiológica para cabalgar un caballo y que se empeña en conseguir que el caballo sea cómplice de sus propósitos casi siempre dudosos. . .

Además a estos microbios se les pesa como el arroz, el garbanzo, la manteca. . .

Aristipo.—

—¿Ganaré?

Manlio.—

—Eso es cuestión del destino. No hay libre albedrío. Dependen los hombres del signo zodiacal, de la estrella favorita de las fuerzas ocultas del Gran Todo. . .

Aristipo.—

—Y en el Perú, hasta del Gobierno. Sí, pero el destino se presenta a los hombres poliforme como Satanás. En los bellos tiempos de la Latinidad, el Destino hablaba desde el corazón de la montaña por los labios rozagantes de una virgen púdica y electa; en nuestros días es más vario. A veces, sobre el tapete verde, el Destino se encarna en el cuerpo caduco de un macaco tuberculoso y viejo; otras veces en la anciana haraposa y desdentada, india y panzona, que ofrece un huachito de a mil; otras en la raposa criatura, bella y sin partida de bautizo, famélica y ojerosa, que junto con el billete de a mil os ofrece lo que le pidáis; y otras veces, el Destino que se envilece, viene a ti, Manlio, en forma de billete de tranvía por las manos de un hombre peludo y con gorrita, que a cambio de cinco céntimos hace nacer expectativas de lucro en el alma pueril del ingenuo que espera sacarse veinte libras con tan poco desarrollo de energías; pero a veces, y este es nuestro caso, el Destino se presenta encarnado en un caballo arrogante y nervioso, en el Hipódromo.

Manlio.—

—Pero Virgen, Macaco, Vieja o Moza, Conductor o Caballo, el Destino es el mismo, Aristipo. Esquivo y versátil, inconsciente y sorpresivo, cruel y generoso, que huye de quien le busca y sorprende a quien le desdeña. . .

Aristipo.—

—Sí. Más hay grados. Delante de un chino flaco tentar al Destino carece de encantos. Sobre el tapete verde parece envilecido y ruín todo contrato con ese valor intangible.

—Aquel mestizaje de almas, desmontellante y grotesco. La suerte de la Beneficencia, ese papelillo verde y signado, no me place, porque él, pegado al cuadro de un San José de litografía, es la esperanza de quienes ya nada esperan. El billete del tranvía quizás sería más apreciable si en vez de ser desglosado por dedos nudosos y velludos, con uñas negras y convexas, lo fuera por manos pulidas y educadas en la noble escuela de una manicure prolija y ostensible. En cambio, echaré todo mi dinero a la probabilidad de las cuatro ágiles patas de un caballo de fina raza y conocida prosapia. Hay que sostener una verdad elemental: los caballos de carreras son la aristocracia de la especie. "Fugace" es a los suyos lo que Jorge Brumell a la sociedad inglesa, Tu no concibes, Manlio, a Febo halando de un coche hermanado a un caballo raposo, flaco, desconocido y anónimo. Cuando uno que fue noble y veloz caballo envejece o se debilita, no se le manda a tirar de una carreta, como a un noble viejo que se le destina con cuarenta soles en un Ministerio, no. Al caballo se le destina a la noble tarea de perpetuar su especie.

—Porque los caballos, más afortunados que los hombres, inútiles para toda otra labor, aun son viriles. . .

—Una voz.—

—¡57 Kilos es demasiado!

Otra voz.—

—¡7 boletos al ganador!

Otra voz.—

—Me dijo que sí, pero tú comprendes. . .

Otra voz.—

—Sí, hija mía, pero verde con colorado. . .

Manlio.—

—Qué ojos azules, Aristipo. Esas pupilas parecen aquellas bolas de a centavito que comprábamos de chiquillos: azules, transparentes, nuevas, inexpresivas, frías y bellas. . .

Aristipo.—

—Y las pestañas negras parecen copiarse en las orejas prematuras.

Esos ojos ocúrrenseme no reflejar más que el temor. Tal como una gacela asustada.

Una voz.—

—¡Maldita sea! Pierdo treinta soles.

Aristipo.—

—Hay gentes que se exaltan cuando pierden.

Manlio.—

—Perder es distinguido y correcto. Poca gente conoce la función deliciosa y la aristocrática elegancia de perder. Molestarse porque se pierde es como inmutarse cuando se cae y rompe el monóculo.

Aristipo.—

—¿Es hora de apostar?

Manlio.—

—Sí. Apostemos. ¿Hola, como va?...

Aristipo.—

—¿A quién saludais?

Manlio.—

—Esto no es un saludo. Es una simple constatación...

¿A qué caballo apostamos?

Aristipo.—

—Todo proceso volitivo requiere lógica. Hay lógica para todo. Hasta para lo ilógico. Todo obedece a una ley preestablecida. Hay un ritmo universal, Manlio. En estos procesos triunfan las minorías. ¿Cuál es el favorito? ¿"Febo"? Pues bien, es seguro que perderé "Febo". ¿Cuántos valores intervienen, Manlio, en el éxito de una carrera?

Veamos. Un señor que dispone de dinero compra un stud, adquiere caballos, contrata *jockeys*, hace sus inscripciones, tiene un preparador; bien, éste es uno de los valores, es lo que podemos llamar el valor-propietario. Un mono de lamentable y pobrísima catadura es el *jockey*. A este le interesa que el caballo que cabalga gane o no gane; él puede sofrenarlo, excitarlo, y hasta matarlo, bien, éste es el valor que podemos llamar el valor *jockey*.

Hay un caballo que no se da cuenta de las intrigas que a su lado se desarrollan y que procede a su libre albedrío; este animal depende de una serie de circunstancias: el pasto, el training, la preparación, el humor, el clima, la pista y hasta la manera de cabalgarlo; a este podemos llamar el valor caballo; hay aún las distancias, las partidas, etc., total veinte valores que intervienen en cada carrera. En una carrera de cinco caballos, veinte por cinco son cien. Cien valores. ¿No te parece necio saber cuál de esos cien valores es el que te va a dar el triunfo? Más probabilidades hay en jugar al sello y cara. Resúmen: se debe apostar al azar... O ir en contra de la erudita mayoría...

Una voz.—

El *starter*!

Aristipo.—

—¿Qué es *starter*?

Manlio.—

—*Starter* significa Juez de partida. Es el hombre que tiene sobre sí la pesada tarea de poner de acuerdo a varios caballos. En este pueblo de libertos, Aristipo, es difícil poner de acuerdo a dos hombres. ¡Imaginad lo que es poner de acuerdo a cinco caballos.

Aristipo.—

—¿Aquel caballero de la desviada pupila?

Manlio.—

—El *handicaper*.

Aristipo.—

—¿Es condición que desvíe la pupila?

Manlio.—

—Basta con que sea un gentleman. Y lo es.

Aristipo.—

—Lo cual me place.—

Voces.—

—.....!

—.....!

—.....!

—.....!

Aristipo.—

—¿Por qué chillan las gentes?

Manlio.—

—Una mala partida.

Aristipo.—

—Los caballos ¿no se han puesto de acuerdo?

Manlio.—

—No, un bribón de *jockey*...

Aristipo.—

—¿Los hay bribones?

Manlio.—

—En grado máximo.

Aristipo.—

—Pero ¿qué quieren esas gentes airadas y agresivas?

Manlio.—

—Comerse crudo al *starter*.

Aristipo.—

—Lo cual revela mal gusto. Pero ese caballero es mi amigo. Además yo he ganado con "Ocasión". Debo acompañarle. Y voy...

Manlio.—



Biblioteca de Letras
«Jorge Bucurich Converso»

—Aristipo! Aristipo!! Aristiiiiipo!
¿Dónde os metéis bellaco? Os patearán...

.....

(Tumulto).

—¿Y?

Aristipo.—

—Una pierna animal de bellaco me ha tizado una patada. Pero no se han alterado los pliegues de mi corbata. ¡Cuán bello es sentirse odiado por una multitud exaltada! Bien cierto es que pegan, pero en cambio sudan. Una por otra.

Manlio.—

—¿Qué os pasa, Aristipo?

Aristipo.—

.....

Manlio.—

—¿Qué tenéis? ¿Qué dolor os invade? ¿Sufrís? ¡Hablad!...

Aristipo.—

.....

Manlio.—

—Mas, por Dios, explicaos! ¿Qué tenéis?...

Aristipo.—

—¡Oh, estos inviernos sin crepúsculos!...

(De LA PRENSA, 22 de junio de 1916).

Biblioteca de Letras
«Jorge Puccinelli Converso»

II

EN EL PALAIS CONCERT

Manlio.—

—He aquí, Aristipo, que ante este "ice cream soda", sanguinolento y espumoso, del Palais Concert, Wagner, sonando en las vienas cuerdas, tiene un sabor de pastel. Se diría un Wagner con crema...

Aristipo.—

—Un Wagner con crema supondría una idealización de la crema. Mas piensa, Manlio, que si seguimos el consejo del divino Platón, de llegar a la ley por generalizaciones sucesivas, la música de Beethoven sería una música de compota; Bach tendría sabor de limonada, por su caprichoso contraste acidulado y nuestros músicos serían "de agua de canela". El huaynito

tiene, en conclusión, espíritu de chicha de jora y la marinera sabor a frijoles con papada. . .

Manlio.—

—¿Has dicho que la música es una idealización? Pues bien. El ideal debe ser voluble como el viento, como la nube, como la vida. El ideal no siempre es una cosa incorruptible e incorpórea. Hay hombres cuyo ideal sería el nirvana y otros cuyo ideal se limita a un churrasco con papas fritas. Grata cosa es acercarse al ideal. ¿Tienes tú un ideal, Aristipo?

Aristipo.—

—Mi ideal personal sería ser empleado de una joyería. Mi ideal social es que un amigo íntimo mío se case con una coja...

Manlio.—

—¿No tienes un ideal religioso?

Aristipo.—

—Mi ideal religioso habría sido nacer en tiempos de Cristo y pasar como él una noche de luna en Tiberiades.

Manlio.—

—Necia y absurda oposición de siglos. . .

Aristipo.—

—¿Crees, Manlio, que una botella de soda puede llevarnos a la comprensión del absoluto trascendente?

Manlio.—

—Es como si me preguntaras si de la oreja que le dieron a "Limeño", el domingo, se podría pasar a comprender el íntimo sentido teológico de una amonestación matrimonial en San Lázaro.

Aristipo.—

—Heme aquí, Manlio, en la esquina de "Divorciadas", esperando el carro de conexión. Un sol insolente y procaz cual carretero, cae con violencias de subprefecto. Pienso entonces en un refresco; una botella de soda. Pero al entrar a la taberna mis ojos ven un ataúd, dos ataúdes, tres ataúdes. Un hombre pálido, trasnochado y borracho de un sincero dolor, discute el precio de una caja con otro sujeto, el dueño, raro tipo que me sorprende. Estos hombres que negocian con el "confort" de los muertos adquieren un aspecto de ultratumba. El proveedor de cajas de muertos es gordo, pero su gordura se derrite en una grasa opaca, tal como la que tienen los lívidos rostros de los cadáveres de hombres casados a los cuarenticinco años. Todo en él parece sacado de diversos nichos. Da la sensación de un hombre vestido por el cadáver de un sastre, peinado por un peluquero muerto, calzado por el esqueleto de un zapatero y alimentado por un "maitre d' hotel" que saliera de su nicho con la servilleta al brazo y las cuencas vacías. . .

Yo tuve miedo, Manlio; pero entré. Convencionales Cristos de plaqué en los anaqueles. Cristo en plaqué me daba la sensación de un cristo de servicio de mesa. La cruz de plaqué no me evocaba el Calvario sino la sopera. Donde decía INRI yo creía entender: MENU. Unos ángeles con alas de papel de cometa, vigilaban simétricamente. ¿Te imaginas, Manlio, dos ángeles con alas de papel de cometa? Parecían dos "pavas cantoras" celestiales que estuvieran al servicio de un Dios "Pandorgo". Un cachaco se detiene a la puerta y se recuesta sobre uno de los dichos ángeles. Entonces pienso que nuestros ángeles debían usar poncho y sombrero de jipijapa: un ángel con vara de la ley que estuviera al servicio de un hombre obeso vendedor de ataúdes. Ahora el comprador discute cuánto le cobrarán por inscribir el nombre de su deudo en la placa del cajón...

Manlio.—

—¿Quién era el muerto?

Aristipo.—

—Un empleado de comercio. El dueño de los ataúdes despertaba el apetito de su cliente, mostrándole los dibujos de las clases de entierros.

Si iba su deudo en primera clase, pasaría por el Jirón de la Unión, halado por seis mulas con negra mantilla española. Un par de negros viejos, retintos, sombríos —símbolo de lo misterioso— irían de arriagos. La carroza sería cubierta de alegorías doradas a purpura y llevaría por coronación un santo de madera.

¿Te parece plácido, Manlio, que cuando uno se muera le lleven a la última morada, seis burros con mantilla española?

Manlio.—

—Seis burros con mantilla española son una complicación social, el rito. De esta suerte, cuando el entierro es de tercera clase ¿qué linaje de animales halarán al muerto?

Aristipo.—

—Fácil es saberlo con la leal ayuda de la lógica. Si para un muerto de primera son seis burros, para uno de segunda se rán cinco carneros y para una de tercera cuatro gatos...

Manlio.—

—¿Y el día en que el muerto sea burro?

Aristipo.—

—Repara, Manlio, que los burros mueren sin protocolo. Además no testan...

Manlio.—

—Salgamos de aquí, Aristipo. Salgamos en pos de nuestros nuevos amigos Mercadante y Heliodemo. Mercadante tiene

en su aparador vino de uva de las cepas ubérrimas de Ica. Heliodemo, en sus anaqueles, libros selectos guarda. Y no abuses tú de los pasteles porque al salir pudieras caerte en una de estas gentiles figulinas, que aunque no son abejas son melosas y plácidas. Nuestras mujeres son como pasteles de fresa: gratas, bellas y de buena pasta, pero a veces las fresas. . .

Aristipo.—

Paga y da al criado la soldada que aquí apodan propina. En estos países democráticos una genuflexión de ciudadano vale un real en cobre. . .

(De *LA PRENSA*, 15 de febrero de 1917).

III

Manlio.—

—Durante el sueño, dice Plotino, nacen las ideas extraordinarias. . .

Aristipo.—

—Lo extraordinario, Manlio, es inconexo, porque es una sucesión de ideas culminantes. Lo extraordinario es como un conjunto de cumbres, entre las cuales hay vacíos; y tales vacíos producen la inconexión, la línea quebrada, el contraste. Sin contraste no cabe grandeza. El contraste asesina a la monotonía, de igual manera que el agudo puñal de un coolí destripa a un cerdo cebado. . .

Manlio.—

—Te apresuras a contestar sin tener la idea íntegra extendida sobre la mesa de operaciones. Así procedería un médico que quisiera autopsiar a un hombre vivo. Te digo que en el sueño nacen las ideas extraordinarias pero sin el control de la conciencia. Los hombres se dejan deslumbrar por el fulgor de una idea brillante habida en el sueño, la traducen fielmente, y fracasan. El método consistiría en aplicar mi ley reguladora y eficaz; las ideas extraordinarias del sueño, expuestas bajo el control eficaz de la vigilia. . .

Aristipo.—

—Yo he tenido un sueño, quiero que tú lo controles. Soñaba yo con una dama obesa con chaleco, con un chambelán de un gran rey y con un plato de tallarines. El copero mayor servía un exquisito vino. . .

Manlio.—

—Bien. Los sueños están en relación con la capacidad cerebral de quien los tiene. El pastor soñará con que le roban una cabra. La dama con que le obsequian un sombrero. El es-

critor bellaco con que le aplauden los estultos y tú con una dama obesa con chaleco. Y no es el sueño cuestión de profesiones liberales, no. El frayle sueña siempre con el demonio, pero cuando sueña con Dios, Dios se le aparece con barbas y una clámide a manera de camisa de dormir, con un triángulo y una paloma mal dibujada en la cabeza. El frayle torpe no concibe sino a un Dios que se parezca al padre Prior. En cambio el filósofo sueña con un Dios impalpable, oculto y presente, difuminado en el paisaje, en el espíritu y en las fuerzas inexplicables.

Aristipo.—

—Luego mi sueño ¿es sueño de sandio? . . .

Manlio.—

—No será tal si sabes aprovecharlo. Tú has soñado con una dama barrigona que tenía chaleco, con un chambelán de una gran rey, con un plato de tallarines y con un copero y una copa de vino . . .

Aristipo.—

—Así es verdad.

Manlio.—

Piensa y busca en todo esto lo que se debe pensar y buscar en todo lo objetivo que cae bajo el poder de los sentidos: el más y el menos, el positivo y el negativo, la materia y la fuerza, el cuerpo y la idea; el bien y el mal, el objeto y la sensación, en suma: el alma y las cosas.

Para ello es menester un espíritu avizor y sutil. Un gran rey, un chambelán y un copero te pueden dar, si sacas del plato de tallarines la esencia, el substractum, una sensación de lo heroico . . . ¿En qué cosa reside el alma de los tallarines?

Aristipo.—

—En los fideos.

Manlio.—

—Necio! piensa y medita. Los fideos son el cuerpo, más no el alma de los tallarines . . .

Aristipo.—

—El alma de los tallarines ¿reside acaso, Manlio, en los hongos?

Manlio.—

—Bestia encanallada y oxidado cerebro, el alma de los tallarines reside en lo más intenso de los tales. Un hongo ¿te da sensación definida de tallarines?

Aristipo.—

—No.

Manlio.—

—Una rama de laurel ¿de qué habla a tu espíritu?

Aristipo.—

—De la Victoria Inmortal.

Manlio.—

—Bien. Tras la Victoria está ¿qué otra idea en el laurel?

Aristipo.—

—Eres estupendo y desconcertante: ¡los tallarines!

Manlio.—

—Pasa estas ideas por el fino cedazo de la lógica y dime ¿qué queda en el cedazo?

Aristipo.—

—Que el alma de los tallarines es el laurel.

Manlio.—

—Claro. El laurel en los tallarines evoca la victoria. El laurel en el combate evoca los tallarines. Tienes, pues, que tu sueño de los tallarines te lleva al más alto sentido de la victoria inmortal; y en cuanto a la dama del chaleco ¿qué te dice el chaleco?...

Aristipo.—

—Nada.

Manlio.—

—Buen lerdo sois, señor Mentecato. El chaleco es el alma de tu sueño y te sugerirá ideas de sociología comparada, así como el copero y el vino añejo pudieron hacerte pensar en la idea pura.

El chaleco, esta prenda superflua, anodina y sin carácter, es el espíritu de los simuladores y mediocres. Así como el calzoncillo con tiritas es la encarnación biológica del coronel del 95, así también, el chaleco es el símbolo del falso merecimiento, del arribismo sin derecho, de la presunción infundada.

El chaleco quiere tener las mismas prerrogativas del saco, pero carece de mangas. El saco engalana al sujeto, mas el chaleco lo deprime. Y siendo él el que da el verdadero aspecto grotesco al personaje, a la hora de la clasificación todos dicen: "Un hombre grosero, sin saco"; o "Un mal-criado en mangas de camisa". Nadie apunta: "Un hombre en chaleco". Farsante y ostentoso quiere exhibirse siempre, y sólo exhibe, naturalmente, lo único que, siendo su mejor parte, sólo sirve para cubrir el repugnante abdomen de los hombres. A la manera de esos que no llevan camisa y usan chaqué, él no tiene mangas, y el resto de su cuerpo es de forros baratos, pero siempre es él quien primero se luce. Todo lo que posee lo lleva encima y lo manifiesta con impudor: la cadena, el dije, la brújula, la palomita de plata, el guarda pelo... En suma, el chaleco tiene el alma de joven pobre, sicología de amanuense archivero, porvenir de guardamarina...

(De LA PRENSA, 5 de marzo de 1917).

IV

CON ALEJANDRO SMALLENS

Alejandro Smallens, director de la orquesta de Anna Pavlova.— Un hombre de talento exquisito, Máximo Gorki y Kropotkine, sus amigos.— Baudelaire, Verlaine, Mallarmé y las estampillas.

I

.....
.....
—Después, la conversación deslizo las cuentas de su rosario de esta manera:

—¿Y conoce usted a Máximo Gorki?

—Sí, señor. Siendo ruso, soy un admirador fanático del compatriota ilustre. Admiro en Gorki todo: su literatura, su rebeldía, su espíritu indescriptible, su vida, todo, todo, porque Gorki es un ser extraordinario, fantástico...

—Le conoció Ud. personalmente, Alex?

—Sí, por mi fortuna. Yo gozo recordando al "insigne". Gozo de que aquí en el Perú, un escritor tenga la gentil idea de preguntarme por Gorki. Porque no se puede pensar en mi Patria sin evocar la figura del creador de tantas bellezas, de aquel artista libre y sincero, errabundo y abnegado, desprendido y soberbio. Me pregunta usted por Gorki y yo quiero decirle muchas cosas de mi amigo ilustre y célebre... Siento solamente no expresarme bien en español.

—Expresaos, señor amigo, en francés...

—¿Le comprendéis?

—Le amo y poseo, señor.

—Porque si no podría hablaros en italiano si el italiano...

—Le poseo y amo igualmente.

—Bien. He aquí una anécdota de Gorki. Hace pocos años Máximo Gorki anunció su visita a los Estados Unidos en misión de propaganda revolucionaria. El barco amaneció una mañana en Nueva York. Fueron a encontrar a la nave en una

pequeña embarcación, para dar la bienvenida al novelista, Mark Twain y los más ilustres escritores americanos. Gorki se alojó en un hotel de la Quinta Avenida. Le diré a usted lo que es la Quinta Avenida. . .

—La conozco, Alex, siga usted su relato. . .

—Bueno. Lo más notable de Nueva York desfiló por los salones del hotel. Grandes damas, millonarios, banqueros, escritores, artistas. Los rusos residentes en la ciudad pedimos a Gorki la primera conferencia en el más grande lugar que encontramos para tal fin. Todo iba maravillosamente. Salió el "insigne". Jamás tuvo artista alguno más numerosos espectadores ni tan vehementes ovaciones. Se le llevó en hombros al escenario, las damas besaban su ropa, los caballeros se descubrían, llorando a su paso. El gran escritor salió al escenario y. . . enmudeció. No pudo, emocionado tan intensamente, decir una palabra, ¡pero lloró!

—Y usted está a punto de hacerlo. . .

—Discúlpeme, Máximo Gorki es el alma de Rusia, es el grito nacional, es el espíritu de la estepa y del frío, del dolor hondo y del grito rebelde. De una fealdad mitológica, usted se acerca a él, luego le oye hablar luego él le mira con su mirada extraña, dulce y apostólica, luego él sonríe y usted cae de rodillas. Sí, ¡de rodillas!

—¿Es afortunado Gorki?

—No es rico pero nunca le falta todo lo necesario. Tiene un amigo íntimo, un hermano, un verdadero hermano, el más grande de los cantantes del mundo: el bajo Chaliapine. Cuando eran ambos jóvenes, cuando en Rusia en una pequeña aldea se morían de hambre los bohemios, Chaliapine propuso a Gorki ofrecerse a un empresario de ópera barata como cantantes. Entonces ni Gorki era literato ni Chaliapine sabía para qué había sido creado. El empresario los recibió —me lo ha contado el propio Máximo— y les hizo cantar. Cantó Gorki, luego cantó su compañero. El empresario dijo a Gorki:

—Usted me conviene. Tiene Ud. voz; pero Ud. Chaliapine dedíquese a barrer el hielo en la Perspectiva Newski. . .

—Y Gorki cantó?

Sí, y aquella noche Chaliapine que es hoy primer bajo del mundo, cenó gracias a las "facultades de cantante que tenía Máximo Gorki. . ."

—¿Conoce Ud. a algún otro ruso ilustre?

—Sí: a Kropotkine. Es un apóstol. . .

—Hábleme Ud., Alejandro Smallens, cosas que me interesen. ¿Os gusta la poesía?

—Tengo dos grandes pasiones. . .

—La música y...
 —No. La Filatelia y...
 —¿Es usted coleccionista de estampillas?
 —Sí, señor. ¡Qué quiere! No depende de mí. Es una puerilidad que me seduce.
 —¿Filatélico y qué, señor filatelista?
 —Y admirador de los poetas decadentes; de ciertos poetas. Quiero a Baudelaire tanto como a un raro sello de la India; Verlaine me gusta cual si fuera una estampilla de 1813; Mallarmé; Rodembach...
 —¿Os gusta la música de Wagner?
 —Mucho, mucho, muchísimo... ¡Oh, Tristán e Isolda!
 —¿Cuál es en su concepto la mejor ópera del mundo?
 —¡Carmen! Es la ópera perfecta; la maravilla. Así lo ha dicho también Strauss...
 —¿Conoce Ud. a Nicoletti-Korman el bajo de ópera?
 —Mucho, ¿y usted?
 —Estuvo en Lima, es una celebridad; fue, naturalmente, mi amigo...
 —Ahora trabaja en el Liceo de Barcelona...
 —Sí. Ayer recibí una carta suya con el programa de la temporada. Usted, ¿de qué parte de Rusia es?
 —De San Petersburgo. Me educé en Estados Unidos y en Francia... Soy el único que ha dirigido la gran banda de Susa, el famoso director americano. Fue, justamente, para que danzara Anna Pavlowa. Ese es uno de mis mejores e inolvidables triunfos... ¡Cuidado! le ha caído la ceniza del cigarrillo...

III

IV

Después de la conversación deslizó las cuentas de su rosario interminablemente...

V

Dieron las seis.

(De LA PRENSA, 24 de mayo de 1917)

V

UNA CONVERSACION CON EL DIABLO

(Entrevista con el ilustre actor italiano Luigi Nicoletti Korman. El insigne actor, es amigo de D'Annunzio. Cosas interesantes).

—Buona notte, signor Diabolo!..

—Buona notte, carissimo... .

Era el diablo, el propio y mismísimo cornudo de las patas de chivo, el rebelde peregrino, el singular ingenio que dio al traste con la pobre Margarita; el protéico personaje que ha dado tanto que hacer a los hombres desde la Biblia hasta nuestros días; el que quiso sorprender a Jesús en la cima del monte; el que llevó a Europa las pestes de la Edad Media; el que trajo a Pizarro al Perú; el ilustre entrometido que armó la guerra europea; el que cargó las carabinas el cuatro de febrero; ese era el mismo que nos recibía, con su gran manto constelado, decorado de sapos, lagartos, buhos y culebrones, bicorne, con las cejas levantadas y divergentes, con la risa característica, en un camarín del teatro Municipal.

Aquella noche daban Mefistófeles.

No era el señor Nicoletti encarnado en el Demonio, era el mismísimo Demonio encarnado en el ilustre actor lírico, señor Nicoletti.

—Si acomodi. Biblioteca de Letras

Grazie tante, caro signor Diabolo!.. «Jesús, Jesús, Jesús»

El señor Nicoletti acababa de dejar su trono en los infiernos, caído el telón después del tercer acto de la obra, y su ayuda de cámara, un joven de vivos ojos que también debe ser un demonio, le ayudaba a desvestirse.

—Sois un gran actor, Diabolo. Vuestro nombre había llegado hasta nosotros desde hace mucho tiempo.

Sabemos que habéis trabajado con los más ilustres personajes de la escena universal. Sabemos que sois uno de los bajos más célebres del mundo. Sabemos que conocéis y tenéis amistad con el Príncipe D'Annunzio; sabemos que a una gran cultura musical unís una gran cultura literaria; sabemos que habéis trabajado en los mejores teatros del orbe; en Milán, en París, en Londres, en San Peterburgo, en Viena, en Madrid y en Barcelona. Quiere Ud. darnos un reportaje...

—Ya me parece inútil porque vos, señor, lo habéis dicho todo...

—El Diabolo se rasca un cuerno, hace un gesto, sonríe, y continúa.

—Le diré algo. Yo comencé mi carrera en la Banca di Roma...

—¿En la Banca?...

—Sí. Yo era empleado en la Banca. Un día me ofrecieron dos puestos. Uno para pasar, mejorando, a la Banca de Italia, y otro para cantar en un teatro cerca de Roma. Yo, mientras trabajaba en la Banca, estudiaba en el tiempo que tenía libre, la música. Mis economías me servían para dedicarlas a pagar un profesor... Acepté la propuesta...

—De la Banca...

—No; del teatro...

—¿Después?...

Después seguí... hasta ahora.

No he vuelto a salir del teatro...

—¿Qué opina usted de Wagner?...

—Oh Wagner. Me seduce. Adoro la música italiana, pero quisiera cantar siempre la música wagneriana...

—¿Ha hecho usted el teatro de Wagner?...

He hecho la tetralogía: El oro del Rhin, las Walkirias, el Crepúsculo de los Dioses y Sigfrido en el teatro imperial de Budapest, con una compañía de alemanes donde yo era el único italiano, aquella compañía acababa de hacer la temporada oficial de Beirut...

—Cuénteme, señor caballero, algunas cosas íntimas...

—Sois de una encantadora indiscreción... Sois un buen periodista.

Nosotros somos Biblioteca de Letras **cuatro hermanos.** George Puccinelli Converso

Yo soy romano. Tengo un bravo sobrino en la línea de fuego, ha sido herido; tiene 20 años. Es oficial.

De mis tres hermanos uno es secretario de la Banca de Italia; otro es abogado y, actualmente, un convalesciente de las grandes heridas que recibió en esta guerra funesta y el otro es también actor, es un barítono de una larga y meritisima carrera artística. Yo mismo poco después de debutar, fui a hacer mi servicio durante tres años de soldado. Conozco a Sem Benelli y yo fui uno de los primeros ejecutores de su famosa ópera *Amore dei Tre Ré*. En mis últimos tiempos he merecido el honor señaladísimo de haber sido presentado en Turín a S.A.R.T. la princesa Letizia la cual me ha dado marcadísimas pruebas de una gentil y benévola estimación. He conocido a Mascagni. He cantado y tratado sucesivamente a Toscanini, a Beider, que, es hijo político del gran genio Wagner, al célebre Keller, a Bonni, a Tamagno, a Barrientos, a Tetrizzini, a Giordano, a Puccini, a Zandonai, a Leoncavallo, al inmenso Zaccone, al gran escultor Canónica, a Caruso, a Battistini, a Titta Ruffo, a Bistolfi el insigne escultor, a la Duse, y a Saint Saens, cuya ópera *Les Barbares*, estrené yo en el Liceo de Barcelona. También podría

citarles como grandes amigos míos a Guido Bacelli, Maragliano, Novaro, Veratti, Durante, celebridades científicas. De Francia recuerdo mucho a Calvé, Delmás, Renaud, Van Dyck y Litivyne. En España nunca olvido al insigne Benliure y al inmenso Sorolla.

Me gusta, me seduce el arte. Tengo en mi casa de Milán una pequeña pinacoteca

—¿Cuáles son sus actores favoritos?

—En música, Wagner. En literatura, fui, en mi infancia apasionado de Manzoni. Leo a Togazzaro, a Carducci; me encanta la fuerza y la belleza de la obra denunziana.

—¿Piensa usted retirarse de la escena?

—Cuando llegue a los cincuenta años. Tengo apenas cuarenta . .

—¿Cuál es su obra favorita?

—Mefistófeles . . .

—Usted hace con mucho cariño el papel de Mefistófeles.

—Es curioso observar la diferencia de creación entre el Mefistófeles de Boito y el diablo de Fausto, de Gunod. El diablo de Mefistófeles es el puro espíritu filosófico del mal. Vea usted como se presenta a Fausto.

—Sono lo spirito che nega
Sempre tutto, lastro é il fior
Il mio ghigno e la mia bega
Turvano l'ozio al Creador!

«Jorge Puccinelli Converso»

En cambio en Fausto, el diablo es un gentil hombre, un Don Juan, que dice:

—Sono qua ¡Perché tale sorpresa!
La voce tua da mé fu intesa.
El fianco l'aciar ¡La piuma al cappel
La scarsella piuma! E un rico mantello nel
dosso.

Un vero, é un bel cavalier! . . .

—Es usted un demonio magnífico, señor Nicoletti . . .

—Es favor . . .

—No, es justicia.

—¿Qué hombres ilustres conoce Ud.?. . .

—El recuerdo más dulce y más glorioso de mi vida es el que guardo de Verdi. Era yo muy niño cuando conocí al ilustre autor de Aída . . . Conozco también a D'Annunzio, a San Benelli, ¿para qué citar nombres? . . .

—¿Es usted casado? . . .

—La donna e mobile cual piuma al vento! . . .

do jóvenes, de lindas manos tersas y finos pies breves, ¿dónde podemos conversar señor Onofroff de cosas trascendentales?

Conversaremos y tendré la noble complacencia de oiros y de que me escuchéis. Se está mejor para divagar sobre los nobles temas, en el campo bajo de la bóveda pensativa, ante un paisaje que tenga el don al par sereno e inquieto, de hilar nuestras ideas, de engarzarlas, y de poner sobre la conversación, las dos grandes virtudes que son el alma de la música: la armonía y la melodía. Hablemos de la muerte, del misterio, de la idea pura, del espíritu, de la onda intangible, del silencio del espacio constelado y de este pequeño mundo trascendental, parecido y diverso, complicado y sencillo, de una fuerza vital engendradora de la muerte, de este conjunto de pequeñas verdades, conexas y esquivas, que se llama el organismo humano, de esta intrincada fuerza dual que produce la maravillosa unidad biológica donde es reina y señora la Conciencia. Hablemos señor Onofroff, de la conciencia misma, de la voluntad, de la razón del instinto. Ingreseemos, por un instante, lejos de estas calles congestionadas, a ese mundo que marcha, evoluciona, nace, crece, muere, resucita y concluye cada día, a cada instante, a cada segundo...

Y llevé, al hombre largo, pálido, elegante, de ojos vidriosos e inquietos, al encantador rincón limeño a cuya espalda se levanta la calaminada estación de Chorrillos, y a cuya derecha, severo y alegre a un tiempo con la serenidad clásica y la clásica alegría, se yergue blanco, impoluto, el Palacio de la Exposición, tras el cual apuntaba el pálido cielo de un crepúsculo palúdico y en cuyas cornizas los gallinazos, "grotesco trasunto de los trágicos cuervos de Edgard" símbolos de la nacionalidad, ponían la mancha de su criolla silueta ófrica, tal como sobre un dulce azucarado de bodas, se pegaran ávidas las moscas, otro símbolo de la nacionalidad... y hablamos de esta manera:

—¿Creeis en Dios, señor?

—¿Cuál Dios?...

—El Dios del Catecismo, el Dios de la Historia Sagrada, el Dios de la Escuela, el Dios amado de mi corazón, el Dios de la tímida, de la casta paloma. Y del triángulo equilátero, el único Dios que puede existir, porque es el que me enseñó a conocer mi madre. Yo no quiero que haya otro Dios. ¿Usted cree en ese Dios, en mi Dios?

—Como hay razón y hay sentimientos, hay fuerzas y hay conciencia, para la razón hay el Dios fuerza, para el sentimiento hay el Dios conciencia...

—¿Pero la causa, el origen, el principio?

—Células...
—¿Y las células?
—Principio vital.
—¿Y el Principio vital?
—Atracciones, vibraciones, ondas, calor, movimiento, vida, transformaciones...

El crepúsculo se encendía, se encendía, se encendía. En el fondo de púrpura, los árboles recortaban sus pequeñas hojas, sus finos tallos y su espeso follaje, caminábamos hacia el fondo, hacia donde el paisaje se torna vulgar y heroico, decorado por el movimiento ameno de un anciano glorioso. Rompí el silencio para apuntar...

—¿Y la muerte, Onofroff?...

—Hija de la vida, condición de la vida misma. Cada ser organizado, usted, yo, aquel, somos pequeños cementerios ambulantes. Continuamente muere una parte de nuestro organismo y otra parte renace. Expelemos cadáveres de células. Y usted sabe que en la célula...

—Reside la íntima sustancia vital.

—Cada once años más o menos se renueva completamente nuestro ser y no tenemos en nuestro organismo, nada, nada, nada, de lo que teníamos once años antes. Muere el hombre, por partes, varias veces. Parece todo lo tangible, sólo perdura lo íntimo, lo imponderable, la conciencia. Usted conoce una célula, es lo que se podría llamar una síntesis biológica. En ellas hay cuerpo y alma, como en la unidad armónica que es el hombre. La célula nace, crece, se desarrolla, se nutre, tiene conciencia, vibra, se defiende, se asocia, obedece una ley, controla otras leyes, engendra; se diría que piensa, es, en suma, un pequeño animal...

—¿Luego cree Usted en el alma?

—Creo...

—¿Muere el alma?

Sería espantoso.

—¿Cree usted en el espiritismo?

—No creo.

—¿Ha leído usted "La Muerte" de Maeterlinck?

—Sí, pero no hay conclusiones. El poeta ama la muerte... Sólo se puede ser racionalista, sólo se puede negar la supervivencia del espíritu ante un cadáver; el espectáculo de la muerte es el principio de Filosofía que niega...

—¿Usted, Conde de Lemos, es espiritualista?

—Onofroff, le confió a usted estas verdades experimentales y definitivas, pero escúcheme con calma y no me interrumpa, ahuyentaría usted mis ideas que son tímidas como palomas.

Aquí abajo el cielo, las estrellas son como granos que ellas salen a buscar. Oídmelo. He estudiado Histología. Ninguna ciencia es superior a esta ciencia que las encierra todas; ningún camino es más seguro que este camino del cual parten todos. La razón es cíclope; mira por su ojo único: el microscopio; el pensamiento, la fantasía, lo que nos lleva a lo hipotético, es cíclope también; mira por su ojo único: el telescopio. El espíritu humano, en suma, tiene dos ojos para el análisis de lo trascendental: el microscopio y el telescopio. Hay además, dos grandes mapas, en cuyo contraste reside el Misterio, la Verdad, por revelarse, la Causa Unica; el cerebro celular y el pensamiento estrellado. Entre estos dos polos reside todo. Una neurona es como una estrella cerebral; una estrella es como una neurona del pensamiento... ¿Veis ahora en el cielo cómo parpadea Venus?...

—Y continúe:

—Yo tenía un amigo de cincuenta años que me había visto nacer. Yo lo quería como a un hermano mayor. De pequeño me regalaba confites, me decía: "pericote" y me pellizcaba el carrillo. Un día cayó enfermo. Hace dos años se puso malo. Yo le vi en el lecho. Ardía en una fiebre intensa, cruel y sofocante.

Parecía un pedazo de sol. El médico dijo que se moría y comenzó a morir. Entró en la agonía. Diez minutos antes me hablaba con claridad y precisión, su inteligencia penetraba en mí. Diez minutos más tarde no me reconocía, pero su cuerpo animaba aún, vivía, vibraba.

Se murió, se enfrió. Su rostro tenía un aspecto viscoso y en sus pupilas había un líquido blancusco, a manera de una lágrima muerta. Una lágrima muerta al nacer. Metieron el cadáver en un cajón, en actitud incómoda entre las paredes estrechas. Un mechón de pelo sedoso, le caía, como una ala muerta, sobre la frente amarilla, rutilante y extensa. La frente parecía pensar.

Era un sábado, todo el domingo le velamos, le ví inmóvil, con esa angustiosa inmovilidad de los muertos. Una sonrisa triste se había coagulado en su rostro bondadoso. Pero comenzó a descomponerse. Yo tuve un asco medroso y debo confesarlo, Onofroff, evitaba su presencia.

Taparon el cajón y en el cementerio lo metieron en un nicho oscuro, estrecho, de donde se había sacado otro cadáver. En el piso del vano donde habitó el otro muerto, quedaban las orugas de los insectos que se comieron al emigrado. Cerraron el nicho, eran las seis de la tarde y todos, todos, parientes y amigos, dejamos solo al muerto y nos fuimos. Nadie se quedó.

No tenía objeto. Yo comprendí que allí había terminado todo, todo, todo...

—No; debió quedar la conciencia.

—Oiga usted, Onofroff, Ramón y Cajal, en el capítulo "Neuronas", dice que la conciencia es la resultante de la química celular. Muertas las células, cada célula tiene una pequeña conciencia, su conciencia. El cómputo de todas estas conciencias infinitesimales es la conciencia, la gran Conciencia. De manera que mientras las células, los pequeños componentes...

—¿Y cómo nos explicamos la inteligencia, el talento, el genio?

—Por la evolución del cerebro.

—Pero si el cerebro muere.

El genio es el resultado de una evolución, de un perfeccionamiento celular. Ocurre con los cerebros lo que con los cañones; el último modelo es superior a los precedentes. La línea de continuidad en la cual se opera la evolución sólo se establece en el génesis, en la generación, en la sucesión de vidas.

Habíamos llegado a la plazuela desde la cual los árboles en doble fila se alargaban hasta el mar.

—Diga usted Onofroff, ¿existe la adivinación?

—Wells, el novelista fantástico más sabio, la acepta en una teoría de lo más ingeniosa, más yo no creo en ella. Se puede transmitir el pensamiento que es lo que yo hago con los hipnotizados, ante el público pero no se puede adivinar. La profecía, si existe, se ajustará a leyes que no conozco y a métodos que no practico.

—¿En qué consiste según usted el hipnotismo?

—Yo más que todo lo atribuyo a un dominio absoluto de la voluntad, al dominio de una voluntad fuerte sobre otra débil, así se explican los fenómenos...

La voluntad, esta fuerza cerebral que todos tenemos, que es un don que recibimos de la naturaleza, se puede desarrollar a deseo; en los abúlicos, la voluntad está atrofiada, la voluntad es como un órgano, una fuerza divina irresistible, la voluntad es omnipotente; no hay hombre de voluntad fuerte que haya fracasado. Cuando el talento está acompañado de la voluntad, el hombre es un triunfador. Un máximo talento y una máxima voluntad nos dan esta ecuación:

Máximo talento x máxima voluntad = genio.

—¿Cree usted en el destino? ¿Cree usted que cada hombre debe recorrer un camino trazado de antemano?

—No. Creo que cada hombre es hijo de sus obras. Hay una gran palabra que los hombres no saben explotar y que es el secreto de todo triunfo. Previsión. Sed prevenido. El destino es

un prejuicio. Los hombres harán de sus vidas lo que quieran. Yo tengo una niña, mi hija, usted sabe que los niños sufren accidentes en los primeros años, golpes, caídas, etc.. yo y mi señora hemos cuidado de tal manera a nuestra hija que jamás se ha golpeado. Si los hombres, después de vivir una vida, volvieran a nacer llenos de experiencia ¿quién fracasaría?...

El destino depende de la voluntad, de la acción... ¿No lo cree usted?

—No, Onofroff. Creo que el hombre, el rey de la creación por autotítulo, es la más frágil y deleznable de las criaturas. Esta maravillosa máquina tan complicada, tan delicada, tan fina, es al mismo tiempo la más susceptible de descomponerse, de interrumpirse, de morir. ¿Dependemos, acaso, Onofroff, de nosotros mismos? ¿Puede el hombre hacer su destino? De mí sé decirle que siento la influencia extraña. ¿Qué puede mi voluntad, qué mi deseo? Un mal encuentro, un tono de luz, un día de lluvia, un crepúsculo, un recuerdo, una palabra, son suficientes para transformar al rey de la creación, mi tristeza, mi alegría, mi felicidad, mi complacencia, mi desesperanza, mi dolor, dependen, Onofroff, de un color del cielo, de una mayor o menor cantidad de sol, de una frase dulce, de una mirada y a veces —oh dolor— de una buena digestión, de una comida frugal, de un perfume severo, de una banalidad. El hombre depende de todo. Nuestros actos son acciones reflejas, los muertos mandan, viven en nosotros, nada hacemos por propia orientación. Creemos que hay voluntad y lo que hay es el mandato severo del destino, de lo ignorado que actúa en nosotros, de lo invisible, que es el propio tiempo inexorable. No somos libres, Onofroff. Nos creemos libres, fuertes, autónomos, porque nos movemos, evolucionamos y discernimos. Pero no olvide usted a Eca de Queiroz: "La conciencia se puede eliminar con un poco de agua de azahar"; se puede acrecentar la inteligencia con la lágrima negra de una adormidera; se puede alternar la razón con un jugo de una planta; depende la salud del bicho microscópico que anida en un tejido: depende la alegría de la cantidad de jugos glandulares; el corazón, el órgano amoroso de los románticos, es un simple motor; y quien sabe si en el bazo en ese órgano anodino e incalificable, especie de parásito del organismo reside el subtractum.

—Qué bien se expresa usted.

—Ni eso depende de mí. Hay acaso cuitas de mi vida. Ni de eso puedo envanecerme.

—Hábleme, hablemos, todo esto me interesa...

—Ya cae la noche, amigo mío...

—Quisiera hacer el elogio de la noche, pero esto es para el

público y el lirismo no es periodístico. Y así volvimos a la ciudad. Yo debía haber preguntado a Onofroff haciendo lujo de una fácil habilidad de quienes se dedican a preguntar necedades a los artistas famosos, de dónde es, cuándo se decidió a trabajar en público, qué le parece Lima, pero a quien como Onofroff, le cabe la suerte, de dominar las voluntades y de dormir a las gentes con una mirada o una palabra, me pareció prudente preguntarle lo ya transcrito. Así nos despedimos en silencio, mientras la noche caía solemne y compacta, sobre las arboledas del parque solitario. Seguimos hasta el centro y nos despedimos prometiéndonos volver a conversar de tan nobles asuntos, pero de esas que serán largas conversaciones, no tendrá conocimiento el público, a quien ciertas cosas no le importan nada...

(De LA PRENSA, 26 de setiembre de 1916)

VII

EN EL PARQUE DE BARRANCO

Abraham Valdelomar (Conde de Lemos) está entre nosotros. Ha llegado una de estas tardes de verano, enamorado de la Poesía, de la Belleza y de la Paz de Barranco. Ha venido — él mismo lo cuenta — a purificar su espíritu, harto de la insultante vulgaridad de la metrópoli, que según dice él graciosamente, es hollín que tizna. Ha cambiado con el mismo gesto de amplia displacencia con que escucha y habla, los "cocktails" y tés aristocráticos del Palacio Concert por los almuerzos en los baños y los modestos aperitales aldeanos. Valdelomar es para Barranco un antiguo conocido. Aquí vivió en épocas pasadas y, como José Juan de Velarde, vuelve después de diez años. El Conde de Lemos ha vivido y vive enamorado de la armónica belleza de este pueblo que se empeña en ser burgués. Si Valdelomar tuviera espíritu mercantil imaginaría fantasiosos y definitivos *réclames*, que haría publicar en los grandes rotativos capitalinos, pero como es artista, y artista de genio, lo ennoblece con sus alabanzas y le hace el honor de su pluma genial y elegante. Hoy ha dicho a "Balnearios", en frases bellas, su admiración por este balneario sentimental y romántico, y mañana le cantará en versos delicados y sutiles como todos los suyos.

Su morada en este pueblo está en la orilla del mar, que es poética y linda. No pudo escoger nada que estuviera más en armonía con su ecléctico espíritu de artista. Comenzó a reci-

tarnos unos versos en que canta esa belleza del rincón en que piensa y produce; pero no nos quiso hacer la merced de terminarlos.

Abraham Valdelomar es motejado ¡Oh Gutiérrez Quintanilla! de ser ensoberbecido, petulante, ridículo *poseur* y hasta mal literato; ¡blasfemos! aquí en este país de mojigatos y de ventrales, la sinceridad es un crimen, y Valdelomar es sincero, sincero siempre, demasiado sincero quizás. Sus detractores nunca atacan su obra literaria. Los menguados no podrán hacerlo. Y rabiosos de no poder clavar los dientes y destrozarse todas las bellezas y genialidades de su producción, se transforman en lobos aulladores de sus acciones, sintiendo, en el fondo, un gran deseo de imitar sus insolentes actitudes y la pulcra elegancia de sus escaupines y de sus blancas camisas de verano. El clásico cintillo negro y blanco que sostiene sus anteojos es la obsesión de todos y, en general, es la figura literaria de su generación que más preocupa al público.

Para "Balnearios" tiene Valdelomar distinta y más valiosa significación. En esta casa se le conoce, se le admira, y se le quiere. Y si no exageramos la alabanza, tampoco nos atrevemos a burlarnos, ni a zaherir a quien como él, es el mejor y más completo escritor de su generación. Su presencia en el pueblo tiene especial importancia, y "Balnearios" no deja de sentir orgullo al presentarlo, publicándolo una conversación que sostuvo con él una de estas lunadas y sentimentales noches barranquinas, bajo la protección poética y perfumada de los jarandás.

A Valdelomar no le disgustará, seguramente, que lo presentemos tal cual es, finamente humorista, con humorismo que no todos alcanzan, atrevido, y sobre todas las cosas, sincero. En sus palabras encontrarán —quizás— los espíritus timoratos y raídos por la espantosa realidad del fracaso o de la esterilidad, campo propicio para ensayar un destemplado concierto de aullidos; ante sus atrevidos juicios se espantarán los cerebros encasillados que sólo aplauden lo que la crítica aplaudió, sólo admiten las reputaciones que tienen siglos, por más que no entiendan la belleza y arte que originaron y sólo creen en el talento de la gente seria y reposada, que ha copiado esa actitud de la pacífica y concienzuda serenidad del asno.

Nuestra conversación, que tiene los horrores de un reportaje, fue así:

—¿A qué ha venido Ud. a Barranco?

—A lavar mi espíritu en la diafanidad del cielo y a perfu-

marlo luego con el perfume de los campos. Oiga Ud., mi espíritu es como una gran ánfora griega que suele enhollinarse con la vulgaridad de las gentes metropolitanas. De esta suerte, la vulgaridad es el hollín del espíritu. Aquí en esta encantadora y paradisíaca villa ennoblecida con los versos de tantos poetas y la música de tantos prosadores, aquí donde resuena siempre, aunque lejana, la lira multicorde de Eguren, yo he sentido rejuvenecer mi alma: he vuelto a ser infantil. La infanilidad es al hombre como la salidad del sol a la naturaleza.

—¡Ay del cuitado que no vive y ve con el sol antes de que llegue al crepúsculo!

—¿Le gusta a Ud. sinceramente, Barranco?

—¡Sinceramente! he aquí una palabra oportuna. Las gentes dudan de mi sinceridad. Porque si yo no fuese sincero, ¿podría ser un artista? Soy sincero y la sinceridad mana de mi corazón sereno y sin esfuerzo, como el agua clara brota de la roca en el barranco, florecido. Llevo mi corazón en las manos, sangrando y tembloroso de emoción por toda la Belleza que Dios ha puesto sobre el mundo; que si lo oculto a veces no es por pueril mediocridad, sino por una piedad ingenua por un azul candor de que me lo quiten, de que le hagan daño. Cuando llevamos nuestro corazón en las manos las gentes gustan de hacerlo sangrar. Malas y menguadas son las gentes. Yo no quiero a los que pegan a los corazones! Yo quiero mucho los corazones! Hay cholos que se complacen en dañar corazones. ¿Ud. no conoce mi corazón? No lo ha visto llorar por los males del mundo, por la lamentación de los bandidos, por la muerte del sol, por el alma sin primavera de los estériles y de los malvados? ¿Por qué me pregunta si soy sincero? Yo digo lo que siento, amo lo que es bello y realizo mi arte, lo mismo que canta el jilguero y florece el jacarandá y el sol alumbra. Hay dentro de mí una fuerza sobrenatural que me dice: crea, piensa y canta!

Pero, ¿le gusta Barranco?

—Me gusta. Aquí pasé los días tristes de mi primera juventud, oscura y pobre, pero el alma del pueblo recién llega a mí. Me gusta tanto Barranco que su nombre me disgusta. Este gentil recodo de la naturaleza, debiera llamarse Jericó por sus flores. Samos por su belleza serena, honda y jovial, Sorrento por sus tapialerías donde las vides trepan...

—¿Qué le gusta más de Barranco?

—El rincón azul de los jacarandás, las avenidas sobre el mar, las noches de luna sin profanación del voltio y del amperio, sus calles arboladas sin la insultante velocidad del caballo

de fuerza, la gruta cándida de la virgen, la palmera que se abanica en el parque; la conversación de todos ustedes.

—¿Le gusta a Ud. lo que hablamos?

—Sí, pero más aun cuando me escuchan. . . Me gusta el almuerzo en los Baños, mi casa sobre el mar, las azules campanulas que tejen su espesa malla en los barrancos, los encañados que medran entre las abras, la inefable canción del mar, la gracia original del Sr. Colich, el cielo, el mar, los árboles.

—¿Qué hace Ud. en Barranco?

—Lo que en todas partes. Soy un esclavo del Destino. Cumpló con un mandato inexorable: hago arte.

—¿Escribe Ud. algo?

—Versos, versos, versos. Lindos versos. Leyó Ud. mi *Epístola lírica*?

¿Recuerda aquel verso?

Alma lírica hermana a través del camino,
bajo la noche azul, serena y constelada,
cuando los dos hayamos derrotado al Destino. . .

Bello ¿verdad? En aquellos versos hablaba de Baranco:

Biblioteca de Letras

«Jorge Puccinelli Converso»

Mi casa, sola playa, es como una atalaya
ante ella marina ola enérgica estalla,
Y luego en un encaje de espuma se desmaya. . .

Pero la mejor pintura de mi linda casita es la que hago en un soneto. Escuche:

Trepadora campánula, pródiga en flores lilas,
—verde festón— de la terraza pende;
la brisa persistente sus nobles alas tiende;
en el cielo, las nubes se dispersan tranquilas.

El crepúsculo lleva sangre de sus pupilas
y mi alma que su casto y hondo dolor comprende
a la muerte del sol, lírico cirio enciende,
y en las torres lejanas se quejan las esquilas. . .

—Qué lindo, continúe. . .

—No. No quiero hablar. Hoy estoy inteligente: hoy quiero escribir. Qué cosas tan nobles podrían escribirse bajo la paz li-

la de estos jacarandás de Barranco. Qué dulce y honda emoción tendría ese artículo. ¿Habrá quien no quiera sus artículos? Yo quiero mucho lo que escribo, cuando tenga hijos yo los queiré tanto como a mis artículos. . .

—¿Cuál es su autor favorito?

—Depende de las estaciones. En invierno me gustan las misteriosas tragedias de Maeterlinck. En otoño leo a Kempis, porque Kempis es otoñal. En primavera, en los días luminosos que aun no tienen el calor procaz del estío, me gusta Pitágoras. Pitágoras es abstracto y diáfano como un cielo de primavera cuyas nubes estuvieran preñadas de ideas. Pitágoras me hace el efecto de Colón, perdiéndose en los bosques de su tierra descubierta. Porque Pitágoras descubrió el número, el ritmo y la cadencia pero se perdió en divagaciones geniales: no llegó a precisar leyes. Y sólo la ley es verdad. En verano, leo a Rudyard Kipling. Kipling! A su lado fracasa Anatole France y resulta soso Voltaire. Pero ahora me entretengo con los versos de Robert Browning. ¿Conoce a Browning? ¿Se acuerda de aquel verso de la pluma de águila?

—¿Qué clase de escritores prefiere Ud.?

—Los de un profundo lirismo viril, el gran poema a lo Whitman, a lo Chocano, la fantasía a base de una profunda ciencia como Wells, pero, sobre todo, la verdad de la vida diafanizada por un alto y dulce humorismo. Porque la vida es una gran tragedia que a veces da risa o es vulgar como una ridícula zarzuela llena de sangre. Por lo demás yo tengo una estética mía, propia, experimental. El valor estético más poderoso para mí, es objetivamente el que tiene más dosis de sugerencia y subjetivamente el que penetra más en el misterio. De allí mi admiración por Maeterlinck. Maeterlinck morirá loco. Es el genio que más ha penetrado en la sombra en pos de la Verdad Esencial. Me place Virgilio (oh Manus inerte tenebras), Horacio, Platón, Pitágoras y Esquilo. . . Oiga Ud., yo no quiero del todo al Dante. Hay párrafos del Dante que son una especie de tunda escrita en versos divinos. Admiro al Dante de la *Vita Nuova*, al Dante que no insulta, al Dante que no tiene la petulancia de tomar por cicerone a Virgilio. Porque Virgilio en la *Divina Comedia* es el cicerone de Dante. Y Ud. sabe lo que son los cicerones italianos. Yo los conozco. . .

—¿Ama Ud. la vida?

—Sí, la amo, pero no estoy enamorado de ella, porque la amo con una gran inquietud. Yo soy un torturado.

—¿Por qué?

—Porque hace dos años tengo delante de mí dos caminos. Ramón y Cajal y los positivistas me convencieron de que todo concluye con la célula, pero un día vi el cielo con el Telescopio y pensé en Dios. Yo no creo en un Dios con triangulito y con paloma en la cabeza. Soy cristiano sincero, creo en Dios, fuerza inefable, incorpórea, perfecta y justa. Cuando yo resuelva el problema de la supervivencia del espíritu me suicidaré. . .

—¿Por qué?

—Por curiosidad. La vida es simple lugar de tránsito. En la vida somos pasajeros de un hotel más o menos confortable. No deben interesarnos las veinticuatro horas que vamos a pasar en el hotel sino el largo tiempo que vamos a estar fuera de él. Oh qué nos importa la vida? Son cincuenta, sesenta años. Debe importarnos el más allá: millones y millones de siglos, lo definitivo, lo inevitable, lo que ha de venir. Acuérdesse Ud. de mis versos:

Vendrá la muerte un día con su hoz enarcada,
nos tenderá los brazos al fin de la jornada.

Biblioteca de Letras

«Largo Placido»

—¿Qué es lo que hoy le interesa más?

—Mi libro.

—¿Qué libro?

—Estoy escribiendo un libro sobre la estética del toreo, sobre el genio fantástico de Gaona. Voy a revelarle a la estética un arte nuevo. Gaona es el substractum de la Estética contemporánea. El arte universal se reúne en él. . .

—¿De qué hablara su libro?

—Del arte del toreo, del arte que los escritores no han visto aun o por lo menos no han manifestado todavía. Estudio la línea, el color, la actitud, los planos. El toreo es estatuario, plétórico y musical, porque la música es ritmo. El toreo es además la vida entera: comedia, drama, tragedia. El toreo es la Danza. ¡Y Ud. sabe lo que es la Danza! Es la danza íntegra realizada delante de la Muerte. Es un símbolo sublime del arte, ante la muerte. Cuando yo he visto a Gaona, he salido deprimido por la enorme emoción, por la tensión nerviosa que sufro. Vivo una vida en los toros. Ningún artista me ha hecho sentir más

arte que Gaona. El toreo es un arte integral, viril, emocional, sensual, quizás humano y estimulante.

—¿Conoce Ud. a Gaona?

—Es muy amigo mío. Mi libro ha de gustarle. Ya hemos conversado mucho sobre ello.

El Conde de Lemos se queda silencioso. Apoya la cabeza en la diestra donde brilla una piedra oval y verde en el índice.

—¿Qué piedra es?

—Esa piedra es un poema de amor, el más intenso de mi vida, lo llevo en el índice porque el índice es el dedo más noble. Es el dedo de la voluntad, el que indica, el que ordena, el que señala, Cristo hacía uso de él en las parábolas. Esta piedra verde esperanza es el oriflamo de mi Destino, el símbolo de mi vida; quiero así significar que sobre mi voluntad fuerte y firme llevo el color natural de una esperanza de piedra...

—De nuestros escritores nacionales ¿a quién admira Ud. más?

—A González Prada. No hablemos de literatura. Me carga el tema. Si, verdad, Biblioteca de Letras
Jorge Juan Mellado Yo me admiro... Oiga Ud. yo he conocido a un hombre extraordinario, a un gran profesor de energía, a un talento extraordinario, a un conversador lleno de una ironía a lo Piérola; yo quisiera ser su secretario. Ser secretario de un hombre de gran talento.

—¿Quién es?

—Don Horacio Ferreccio. Imagínese Ud. a un hombre millonario que declara que el dinero no tiene importancia; que sólo tienen importancia los ideales. Un millonario que tiene ideales, un millonario que sabe pensar como un artista, que es espiritual, que es gentleman. Yo estoy sorprendido y he pensado largas horas en lo que podría ser ese hombre si hubiera nacido en Francia.

—¿Conoce Ud. mucha gente en Barranco?

—Sí, a mucha, pero trato a muy poca. Conozco a los Lavalles. Los Lavalles tienen un gran talento, sin vuelta de hoja. José Antonio es un romántico de las plantas. Si escuchara Ud.

lo que dice sobre la vida de los árboles. Sobre la sicología de los metales que se aman, los que se odian, los que no tienen voluntad y los que triunfan. Es poemático... a Juan Bautista todos lo conocemos y a Hernando lo conoceremos pronto... Conozco a Beingolea —¡Yo quisiera tener el gran talento de Beingolea!, conozco a Eguren, al genial Eguren, al delicioso Gar San Gú. Cuando yo me iniciaba hice esta frase rotunda: "Creo en la divina insolencia de Gar San Gú". Conozco a Colich. Colich me entretiene, me emociona, se complace escuchando mis frases sonoras, cortadas, hechas de puntos seguidos. Colich parece una *ele* trazada por un octogenario delante de un toro de Asín: una *ele* que temblara. Colich tiene un defecto. Dicen que tiene mucho dinero. ¿Es cierto eso?... Conozco también a nuestra primera autoridad. Yo quisiera darle la lata a nuestra primera autoridad, porque eso es muy humano, pero si digo a él las cosas gratas que merece, van a creer que lo adulo. Conozco a Alfredo Muñoz. Yo le he dedicado un artículo muy lindo, un cuento, a Alfredo Muñoz... ¡Ah! también lo conozco a Ud. Ud. es inteligente... ¿Por qué es Ud. tan preguntador?... Son las 6. Vámonos de aquí. Yo no quiero estar aquí. Esto me aburre. Ya comienzan a llegar hombres gordos. Me manchan el paisaje. Váyase Ud. un rato. Déjeme sólo. Al crepúsculo prefiero estar solo. Pero no se moleste. Yo soy más amigo del crepúsculo que de Ud. Véalo qué lindo: sangre, sangre, sangre, nubes, ideas, tristeza, muerte.

«Jorge Puccinelli Converso»

(De *BALNEARIOS*, Barranco, 14 de enero de 1917, año VII, N° 293)

VIII

BREVES INSTANTES CON SANTOS DUMONT

En el palacio de la Legación del Brasil —Santos Dumont: un metro treinta; calvicie prematura; nariz fina y anhelante; bigote americano, diminuto y negro; labio inferior brasileiro; boca "smisurata"; sonrisa perenne; ojos expresivos y gordos. Magro, ágil, gentil, insinuante, de discreta elegancia. Parece no darse cuenta de su gloria. Está rodeado de diplomáticos, escritores, políticos. Presentación, apretones de manos, frases de homenaje. Se siente atmósfera de gloria. Dumont sonríe, modesto.

Valdelomar:

—Vibro de entusiasmo ante vuestra gloria, Señor...

Dumont:

—Estoy muy agradecido. Son muy gentiles los peruanos.

Valdelomar:

—*COLONIDA*, mi revista que usted ya conoce, le pide un autógrafo.

Dumont:

—*Enchantée, monsieur!*

(Un mayordomo en frac azul de prusia y dorada botonadura, ofrece una pluma a Dumont que escribe):
Un saludo para los lectores de "Colónida".

A. Santos Dumont

Valdelomar:

—Gracias en nombre de esas ilustres gentes. Diga usted, señor, ¿ha escrito usted versos alguna vez?...

Dumont:

—Nunca. Pero seducen. He escrito un libro sobre aviación que se editó hace nueve años en París.

Valdelomar:

—¿Cuál es su poeta favorito?...

Dumont:

—Camoens, Alencar... *Ils sont si merveilleux.*

Valdelomar:

—¿Y de los poetas franceses?

Dumont:

—Victor Hugo... *C'est le plus grand.*

Valdelomar:

—*Et Verlaine... vous plait-il?*

Dumont:

—*Verlaine, c'est la grace musicale, la suprême harmonie. Mais Hugo c'est la force, la grande force epique...*

Valdelomar:

—¿Conoce usted a Anatole France?...

Dumont:

—Es gran amigo mío. Así también Henry Rochefort, el director de "*L'Intransigeant*". Hemos comido una noche juntos, poco antes de salir de París, con el presidente de la república...

Excmo. Señor Alencar:

—Un cigarro, Dumont. Valdelomar *¿un kummell?*

Valdelomar:

—Gracias, Excelencia.



Dumont:

Biblioteca de Letras
cabellera del hombre.
(*Acaricia la rubia cabellera de una linda flor peruana, una encantadora criatura, hija de un alto empleado de Relaciones y de una gentil dama brasilera a la cual vuelve a ver Dumont después de veinte años. Se han conocido en París. Evocan días pasados en la Ciudad Luz. El señor D'Alencar obsequia flores a la dama y a la "charmante fille"*).

El señor Alencar:

—Café noir, Dumont?

(*El fotógrafo ruega a los circunstantes una pose, e imprime varias placas*).

Valdelomar:

—Volverá usted al Perú. Señor?

Dumont:

—Lo deseo vivamente; quizá... ¿No van los delegados peruanos al Chile?

Valdelomar:

—Llegarían tarde.

Dumont:

—Conviene alentar la aviación que para ustedes tiene ya páginas de gloria inmortales.

Valdelomar:

—Y trágicas.

Dumont:

(Musita con religioso respeto, como recordando un sueño):

—Chávez... los Alpes... La gloria... Bielovucic... Tenaud!

El Excmo. Sr. Des Portes de la Fosse:

—Vous avez connu Whright?

Dumont:

Je le connais bien. Je l'ai visité chez lui au Etates Unis. Il souffre de paralisie. C'est terrible!... C'est affreux... Oh!... Oh!...

(El Excmo. Señor Alencar saca el remontoir. Es la hora. Hay que partir. La concurrencia se despide del gran hombre que ha dejado una impresión imponderable en el alma de los admiradores de su genio).

Valdelomar:

—Permitidme que os felicite, Señor, por vuestras hermosas declaraciones en favor de Paz y por vuestra aversión a las fiestas de toros publicadas en los diarios...

Dumont:

—Oh! Gentil, gentil...

El auto desde la puerta:

—Rumb... Rumb... Rumb!... Sisssss...

(Publicado en COLONIDA, Lima, Nº 3, 1916, p. 3-5, Año I, Tomo I.)

Unamuno

y

Croce

Por GAETANO FORESTA.

Con motivo de la celebración del primer centenario del natalicio de B. Croce muchas voces se elevan por todo el mundo, para rendir un merecido tributo de gratitud y afecto al maestro de vida y de pensamiento. Me parece, por tanto, interesante recordar, a través de los documentos existentes (1), la relación que existió entre Unamuno y Croce, la cual pasa, de la congenialidad de ideas y sentimientos de amistad, a la esfera de los valores humanos a los que ambos se sintieron fuertemente ligados, dando como resultado una nueva afirmación de aquellos lazos espirituales que han caracterizado, en el curso de los siglos, la cultura española e italiana.

En la relación que existió entre Unamuno y Croce pueden distinguirse dos aspectos, bien definidos: el uno completamente humano, el otro científico; ambos armonizan y se integran ofreciéndonos la dimensión de aquel mundo, propio de los grandes hombres, que se impone como un ejemplo de la verdadera esencia de la cultura. En cuanto al aspecto humano, no dejaremos de subrayar los motivos que determinan el parentesco espiritual entre Unamuno y Croce: la pasión por el estudio; el carácter universal de su propia cultura, que los induce a recorrer el camino de la vida con una fidelidad que hace de ellos dos hom-

(1) Carlos Clavería: *Temas de Unamuno*. Ed. Gredos, Madrid, 1953.
M. García Blanco: *En torno a Unamuno. Historia de una Amistad*. Ed. Taurus, Madrid, 1965.
Miguel de Unamuno: *Obras completas*.

bres verdaderamente libres que no desperdician sus energías en una fácil adaptación al medio ambiente; la predisposición para recibir y acoger las vibraciones del pensamiento a efecto de dar a los demás el fruto de la constante presencia y el testimonio cotidiano de sus intereses hacia los acontecimientos no sólo literarios o artísticos, sino también, hacia aquellos de índole política y social, sin distinción alguna respecto al concepto fundamental que ellos tuvieron de la cultura, como participación integral del hombre en la vida de su propio país y del mundo; el decidido liberalismo político de ambos, como concepto ideológico y como profesión práctica en circunstancias adversas a su respectiva patria; el interés hacia el estudio de las letras y lenguas europeas. Hecho esencial, en fin, que documenta la relación frecuente y constante entre los dos, es la correspondencia epistolar que abarca de los años 1911 hasta 1921.

A través de las cartas pueden verse los intereses espirituales mutuos que vinculan a estos dos hombres: las múltiples manifestaciones de comprensión recíproca de las ideas expuestas en sus respectivos ensayos; las alusiones y los comentarios de Unamuno a algunas obras de Croce; el deseo de Unamuno de poder conocerlo personalmente, y, en fin, ciertas afirmaciones que trascienden las zonas de la amistad, puramente epistolar, y que constituyen una prueba de afecto hacia Italia y su civilización.

Biblioteca de Letras

«Jorge Puccinelli Converse»

La correspondencia, así como ha sido ordenada por Manuel García Blanco, comprende 11 cartas: la primera de ellas lleva la fecha del 23 de mayo de 1911 y la última (una postal) la del 26 de octubre de 1921. El exilio de Unamuno, durante el gobierno del general Primo de Rivera, interrumpe la correspondencia, por lo que los ecos de la amistad, documentada por la correspondencia, se apagan. Unamuno vuelve a su patria en 1930. Después de esta fecha, se quedan, acá y allá, en los escritos de Unamuno, recuerdos y testimonios que, aunque no sean reveladores de aquella adaptación del pensamiento y sentimiento unamuniano a las doctrinas de Croce, manifestada expresamente en otros escritos, atestiguan, sin embargo, el interés de Unamuno hacia la obra y la acción que Benedetto Croce continúa desarrollando en Italia.

Entre las cartas merece una atención particular aquella del 23 de mayo de 1911, con la cual Unamuno envía el prólogo, que, apenas, había terminado de escribir, a la traducción española de la "Estética", hecha por el salmantino, José Sánchez Rojas, ex-alumno de la Universidad de Bolonia.

—Ilustre Profesor: Por este mismo correo le remito el prólogo que acabo de escribir para la traducción que de su "Estética" ha hecho Sánchez Rojas. Mi prólogo no está hecho sobre la traducción española, que no conozco, sino sobre el original italiano. Y es uno de los mayores favores que a Sánchez Rojas debo el que, al pedirme ese prólogo, me haya hecho leer su excelente obra. De usted tenía noticia y había leído cien veces su nombre y comentarios a su labor, pero, fuera de alguno que otro artículo de revista, no conocía obra suya. Y he quedado aficionadísimo. Le debo no pocas enseñanzas y más sugerencias. Gracias por ello. Me ha dado a conocer algunos escritores, como De Sanctis, del que, apenas, tenía noticia. Ya sé, ahora, a dónde he de acudir cuando quiera orientarme en la literatura clásica italiana, que en parte, y sólo en parte, conozco.

Sucesivamente, Unamuno, fiel a su temperamento, no deja expresar su desaprobación, al comentar la frase que se le escapa a Croce, en el capítulo XII de su "Estética", dedicado a los estetas alemanes menores: "De estos, se lee en la traducción castellana, casi ninguno tuvo resonancia afuera de Alemania; simplemente Krause fue importado en la siempre desventurada España"; y, cual si le hubiesen herido en su orgullo español, Don Miguel escribe:

—"Me dolió al leerla, aun cuando no esté mal en la aplicación inmediata a que se refiere. Nos duele siempre la compasión de los extraños, y más de los que, como Croce, parecen, en parte al menos, conocernos. Siempre desventurada España... ¿Por qué? ¿Cuál es su desventura? No podemos juzgar de la exactitud y el valor del epíteto hasta no saber toda la extensión del sentido que su autor le da y en el que lo funda. No sé si en Italia, y aun por críticos de la perspicacia y la independencia de criterio artístico de un B. Croce, se nos conoce lo bastante para juzgar de nuestra ventura y desventura..."

Croce, dándose cuenta de la desaprobación de Unamuno, con la hidalguía que le era propia, contesta, con fecha del 5 de junio, agradeciendo, cordialmente, y pidiendo disculpas de su "boutade" que se le había escapado durante la primera impresión de su libro y que, después, había olvidado quitar.

—Cuando escribí: "La siempre desventurada España", a propósito del Krausismo español, lo hice en broma; pensaba en las corrientes del peor positivismo europeo que, entonces, la recorrían, así como en la presencia del peor sistematismo ale-

mán que había sufrido unos diez años antes. Y aquella frase estaba dirigida, más bien contra la pedantería filosófica y la ramplonería positivista que contra España, su literatura y su arte, cuyo pueblo y cuya historia siempre han tenido para mí una gran fascinación.

En la nueva edición italiana, que ahora se prepara de la "Estética", quitaré aquella frase; mas, no es posible hacerla desaparecer de la traducción española, porque Ud. tendría que suprimir muchas páginas de su bella introducción. Prefiero, pues, que quede a los ojos de todos mi pecado, a fin de que no falten aquellas páginas del castigo. Le agradecería, añadir, solamente, una nota llamando la atención, en nombre del autor, que se trata de una frase en broma, escrita por "incidens", sin darle demasiada importancia y que Croce, antes de ser escritor de filosofía y estética, era un hispanófilo muy conocido y había publicado muchos ensayos de cultura española. Esta es la verdad.—

En efecto, en las ediciones posteriores, Croce substituyó la frase, que había suscitado el resentimiento de Unamuno, con la siguiente: "Apenas el Krause fue introducido en España". Unamuno daba acto de la solución adoptada por Croce, escribiendo, con fecha del 9 de junio de 1911:

Biblioteca de Letras

—Me ha parecido ^{«loggia di San Gennaro»} lo mejor añadir a mi prólogo una traducción parcial de su carta que no es puramente personal; y luego añadido por mi cuenta: Y ahora soy yo quien digo que no debe desaparecer de la traducción dicha frase, y no por los desahogos de suspicacia que en este mi prólogo ha provocado, sino por haber dado lugar a esta nobilísima carta en que resplandece todo el sereno espíritu del ilustre filósofo napolitano. Y después de sus explicaciones soy yo quien hago mía su frase. Porque pasó, al parecer, el peso de aquella peor sistematización de filosofía tedesca; parece que va pasando la ramplonería positivista, refugiada aun en bibliotecas baratas de avulgaramiento más que de vulgarización pseudocientífica; pero, lo que no parece que quiere pasar de nuestra desventurada patria es la pedantería filosófica tedesca; parece que ahora toma una nueva y más sutil forma de vacuo intelectualismo y amenaza infectar nuestro arte, que en los buenos tiempos supo defenderse de tales infecciones; y como creo que esta "Estética", escrita por un italiano hispanófilo, que bajo el clarísimo cielo de Nápoles, todo luz, rodeado de las memorias de Vico, de Bruno, de Campanella y De Sanctis, de otros grandes, claros y luminosos espíritus, ha

logrado disipar hórridas nieblas septentrionales, sacando de ellas, al disiparlas, el rocío vivificante que era su tuétano; como creo, digo, que esta "Estética" puede contribuir en algo a defendernos de esta nueva pedantería que nos amenaza, por eso creo obra altamente patriótica darla traducida a nuestra hoy todavía en no poco desventurada España.—

La polémica que aflora en el contenido de las cartas citadas, además de ser un espléndido ejemplo respecto a la forma de acercarse a la razón y a la verdad de los hechos, nos ofrece la ocasión de examinar las consonancias y afinidades del pensamiento de Unamuno con el de Croce sobre el problema estético.

La lectura meditada y apasionada de la Estética Crociana despertó en Unamuno múltiples reacciones, como demuestra la siguiente confesión:

—Por mi parte, debo a B. Croce no pocas enseñanzas, corroboración de puntos de vista, esclarecimiento de ideas que bullían en mí aún confusas; expresión neta de oscuras impresiones que en mí germinaban; solución de dudas; unión de cabos sueltos y de incoherentes fragmentos del pensamiento; pero le debo también el que me haya hecho formular nuevas preguntas...

Biblioteca de Letras

«Jorge Puccinelli Converso»

No olvidemos, al respecto, la rebelión de Unamuno al concepto de la religión que tuvo Croce; su aceptación, como filósofo, de la teoría lingüística del filósofo italiano, a pesar de su reserva desde el punto de vista naturalístico o sentimental.

Unamuno, como escribe Carlo Claveria, (2) poco amigo de dogmas o preceptos, se sintió atraído por el libro de Croce: "Confieso contarme en el número de aquellos a quienes les atraen muy poco o nada los tratados de estética, y más si son de filósofos".

Pero esta "Estética" es distinta, porque, "no a pesar de ser una obra de robusta y segura filosofía, sino precisamente por serlo, es una obra fuertemente liberadora y sugestiva para un artista; una obra revolucionaria".

Reconoce Don Miguel que no todos los estetas se proponen

(2) Carlos Claveria: Temas de Unamuno. Biblioteca Romántica-Hispánica, Ed. Madrid, 1953, págs. 125 y siguientes.

preceptuar reglas a que los artistas hayan de sujetarse y que no entra Croce entre esos. Unamuno debió encontrar, en las páginas de la "Estética", motivos para reafirmarse en la importancia de una crítica artística que interpreta y recrea ("pues criticar es renovar", observa en su prólogo). Lo mismo sucedió en su obra cervantina "Vida de Don Quijote y Sancho". Con la "genialidad crítica", propugnada por Croce, debía simpatizar Unamuno siempre dispuesto a meterse en las obras de los demás, y a hacerlas suyas. Pero, tal vez, no es este el punto más importante en que descubre reflejadas sus propias convicciones.

Si, en el prólogo de la traducción española, recomienda repetidamente su lectura a los escritores, es porque Unamuno cree que ha de darles mayor conciencia de su obra y de su capacidad creadora: "Leyéndola adquirirán los artistas mayor y mejor conciencia de su independencia artística", así escribe.

Esta conciencia de independencia, ese sentimiento de liberación, esta nueva aptitud de examinar y examinarse por dentro, (recordamos que para Croce la expresión es, ante todo, expresión interior antes de ser comunicada), encontrarán su reflejo en lo que pudiera llamarse "Estética Unamuniana", en sus teorías tardías y a *posteriori* acerca de sus creaciones literarias. La teoría de la *novela* es posterior a las *novelas* o novelas mismas (3) y cuando Gerardo Diego le pide una "poética" para una antología que se publica en 1930, Unamuno expresa la misma actitud de antaño, negatoria de preceptos y de reglas, y coincide con la tendencia crociana de no dar una preceptiva, de no definir en particular obras de arte ni expresiones artísticas concretas y de atenerse técnicamente a los resultados de la creación literaria: "Un poeta es el que se desnuda con el lenguaje rítmico de su alma... El mundo espiritual de la poesía es el mundo de la pura heterodoxia o, mejor, de la pura herejía. Todo verdadero poeta es un hereje, y el hereje es el que se atiene a postceptos y no a preceptos, a resultados y no a premisas, a creaciones, o sea poemas, y no a decretos, o sea dogmas. Porque el poeta es cosa de postcepto y el dogma es cosa de precepto". (4)

Otra coincidencia de las ideas de Unamuno con la doctrina estética de Croce es aquella relativa a los géneros literarios. Cro-

(3) Véase un resumen en L. Livingstone: Unamuno and the aesthetic of the novel. En "Hispania", XXIV-1941, páginas 442 y siguientes.

(4) Gerardo Diego: Poesía Española. Antología 1915-1931. Madrid, 1932. págs. 18 y sigs.

ce destruye, según Unamuno, "la superstición de los géneros". Al escribirle a José A. Balseiro, para hacerle notar la "dissección" a que sometía la obra unamuniana, en su libro "El Vigía", Unamuno afirma:

—Y voy a eso del ensayista por un lado, el novelista de otro y de otro el poeta. Usted conoce, sin duda, la "Estética" de Croce, cuya traducción española prologué. Lo mejor de ella —derivado de De Sanctis— es combatir esos pseudoconceptos de los géneros literarios. . . A mí, que soy un lector directo, la intención del autor me importa poco. Si lo que de él gusto me gusta, me tiene sin cuidado que me diese gato por liebre. Soy de los pocos lectores que no me intereso en si se solucionan o no los problemas de una novela, nivola, ensayo, poema, etc., si los tiene. Me preocupa más lo que llamaría metablema o trayecto. El camino y no la meta. . . y es que no hay sino el camino. . . No me envanezco de haber creado un género con eso de la "nivola"; sino que inventé la palabreja para destruir —si lo conseguía—, burlándome de eso de los géneros. . . (5)

En cuanto al aprecio que Unamuno hace de la "Estética" de Croce, basta con citar algunas expresiones del mismo prólogo, adonde, por ejemplo, define la "Estética": "una obra de ciencia" y, al mismo tiempo, de arte; una estética filosófica hecha por un verdadero artista, como pueden ser los diálogos de Platón; obra de arte por la ejecución, por la sobriedad potentemente expresiva, por su prosa limpia y animada; por el calor interior persuasivo que atrae al lector".

El 16 de octubre de 1912, Unamuno, refiriéndose a una carta que le había escrito, anteriormente, B. Croce, le pide el envío de la "Logica come scienza del concetto puro" y de la "Filosofia della pratica"; al mismo tiempo le anuncia la publicación de su obra "Vida de Don Quijote" y le expresa su ardoroso deseo de volver a Italia. Termina su carta, deseando, con motivo de la histórica victoria italiana sobre los Turcos, prosperidades para nuestra patria.

—Al recordar su pasada oferta, me propongo no sólo recrear mi intelecto y aprender, en esas obras, sino aprovecharlas para un estudio sobre las corrientes actuales de la filosofía. Lé

(5) Los textos completos en : J. A. Balseiro, B. Ibañez, Unamuno, Valle Inclán, Baroja Cuatro individualistas de España. "Chapell Hill, 1949, pág. 104 y sigs. Véanse las observaciones sobre "los géneros literarios de Unamuno" de J. Marías en "La filosofía española actual". Buenos Aires, 1948, pág. 46 y siguientes.

debo a Ud. el conocimiento de la "Storia della Letteratura italiana" de De Sanctis, que leí con fruición, la primavera pasada, y el de la "Storia della filosofia contemporanea" de Windelband:

Por mi parte, preparo la publicación de los ensayos sobre el "Sentimiento trágico de la vida", que en la revista "España moderna" he venido publicando, y se están corrigiendo, en Florencia, las pruebas de la traducción italiana de mi "Vida de Don Quijote".

Ardo en deseos, como ya creo haberle dicho, de volver a esa Italia, que a mis veinticinco años recorrí, y volver a ver al cabo de veintitrés esa Nápoles cuya visión clara y radiante yace en el fondo de mi ser. Deseando prosperidades a Ud. y a esa generosa Italia, que ha provocado el principio del fin de la barbarie turca (que Lepanto se corone de una vez), queda suyo affmo... admirador y amigo.

No existe la respuesta de Croce a la carta anterior de Unamuno; en su biblioteca, empero, se encuentran los ejemplares de las obras que había solicitado, con las anotaciones que Unamuno había hecho. Se encuentra, en cambio, la carta de Unamuno, escrita con fecha 13 de noviembre de 1912, en la que comunica a Croce haber recibido las obras mencionadas.

Biblioteca de Letras
«Jorge Puccinelli Converso»

—Recibí, señor mío y amigo, su "Logica" y su "Filosofia della pratica" y estoy leyendo la primera. He recibido, después, su memoria sobre la historia.

Gracias por una y otra, que me sirven no sólo de enseñanza, sino de solaz y de consuelo y ánimo en medio de luchas de carácter práctico para levantar la conciencia moral y política de esta patria.

Ecos de la lectura de estas dos obras de B. Croce se noían en los ensayos de Unamuno que fueron publicados, después, en la obra "Sentimiento trágico de la vida" y que así rezan:

"Con muy hondo sentido B. Croce, en su filosofía del espíritu, junto a la Estética como ciencia de la expresión y la lógica como ciencia del concepto puro, dividió la filosofía de la práctica en dos ramas: economía y ética. Reconoce, en efecto, la existencia de un grado práctico del espíritu, meramente económico, dirigido a lo singular, sin preocupación de lo universal.

Yago o Napoleón son tipos de perfección, de genialidad económica, y este grado queda fuera de la moralidad. Y por él pasa todo hombre, porque, ante todo, debe querer ser el mismo; como individuo, y sin ese grado no se explicaría la moralidad, como, sin la estética, la lógica carece de sentido. Y el descubrimiento del valor normativo del grado económico, que busca lo hedónico, tenía que partir de un italiano, de un discípulo de Maquiavelo, que tan hondamente especuló sobre la "virtud; la eficacia práctica, que no es precisamente la virtud moral".

"Hay en la *Lógica* de B. Croce unas páginas intensísimas, y en el fondo trágicas, en las que establece que el error procede de la voluntad y que es algo de origen ético. El que se equivoca es, en el fondo, porque quiere equivocarse. Páginas que abren muy amplios y muy profundos horizontes al que las lee y medita, salvando su aparente paradoja".

La noticia de la publicación de dos artículos de Unamuno, en la prensa de Buenos Aires, relativos a la obra de Croce: "La Spagna nella vita italiana durante la Rinascenza" tardó mucho en llegar al conocimiento de Croce; (no olvidemos que Europa ya está en guerra) y debió ser el mismo Don Miguel el que se la diera, en una carta que no se ha conservado; así se desprende de esta postal que su amigo le envía desde el Norte de Italia.

Biblioteca de Letras

«Jorge Puccinelli Converso»

—Desde hacía dos meses estoy lejos de Nápoles e ignoro si allá hayan llegado los volúmenes cuyo envío Ud. me anuncia. Si ya han llegado, los encontraré en mi casa, el próximo mes de octubre y, entonces, le daré noticia y le reiteraré mis agradecimientos que, desde ahora, le anticipo.

Me gustaría mucho leer lo que ha escrito en "La Nación" sobre las relaciones entre España e Italia en la época del Renacimiento. ¿Podría enviarme una copia de aquel diario?

Mi dirección está puesta arriba y se la indico al margen.

Confiamos en una temporada más tranquila para una mejor actividad intelectual y para el necesario intercambio de ideas entre los pueblos. Ahora estamos "mutilados"

Saludos cordiales de su affmo. B. Croce.

Viu' (Torino) 12 — VIII — 1917.

La publicación del libro de Croce: "La Spagna nella vita italiana durante la Rinascenza" ofrece a Unamuno la oportunidad de expresar su estimación y admiración hacia el filósofo italiano, en dos artículos que llevan la fecha del mes de noviembre de 1916 y que, publicados en "La Nación" de Buenos Aires, respectivamente, el 24 de diciembre de 1916 y el 1º de enero de 1917, se encuentran reunidos, ahora, en el tomo Vº de las obras completas, bajo los títulos: "Italianos y Españoles en el Renacimiento" (Obr. Compl. Vol. Vº, pgs. 146-153) y "La decadencia hispano-italiana" (Obr. Compl. Vol. Vº, pgs. 154-162).

Unamuno, después de haber definido el carácter del historicismo crociano y su inspiración íntima a las fuentes italianas de Vico y De Sanctis y, además, a aquellas alemanas de Hegel, afirma que el filósofo italiano representa, en cierto modo, el historicismo en contra del naturalismo de la segunda mitad del pasado siglo XIX, en contra de lo que se llamó positivismo, y fue una especie de escolástica que obraba con pseudoconceptos y que, en rigor, reducía las explicaciones a clasificaciones. Exalta a Croce como un hispanófilo y uno de los más destacados entre los que conocen la historia y la literatura española.

"Si por hispanófilo se entiende esto: uno que estudia y conoce con el amor que todo estudio y todo conocimiento llevan consigo, el espíritu español tal como en la historia, las letras y las artes se revela, Croce es, con Eugenio Mele, con Arturo Farinelli, con Papini, con Savy López, con tantos otros italianos de hoy, de los mejores y mayores hispanófilos que haya.

En cuanto a la manera como Croce trata la historia, Unamuno escribe: ¿Croce no es un abogado? quiero decir que no es un espíritu que vaya, a tiro hecho, a buscar argumentos para sostener y defender una tesis previa, un prejuicio, adoptado por el interés y la pasión. No se acerca a la historia como se acerca a ella un político, como a un arsenal de armas con que pelear por su partido.

Aspira, siempre, a comprender y a comprenderlo todo y a explicarlo con aquella explicación que lleva, ya, en sí, un valor moral.

Al presentar la obra citada, Unamuno se preocupa de prevenir las acusaciones que puedan promover los "hispanófilos" cuando lean el capítulo VIº que trata de la reacción de la cultura italiana en contra de la "barbárica" invasión española. No-

bleza de sentimientos y dignidad lo llevan, por encima de las polémicas de ciertos patrioterros celosos e incomprensivos, para afirmar serenamente, que: "es preciso reconocer que casi toda invasión de un pueblo en otro es bárbara y lo es más, cuando el pueblo es menos culto, menos civil, menos cometido que el pueblo invadido".

La visión del glorioso Renacimiento italiano induce a Unamuno a considerar la superioridad de los insignes artistas, literatos, poetas, hombres de ciencia, navegantes y políticos italianos, quienes dieron a aquella época un sello de inmortal grandeza, por lo que no le impresiona el hecho de que "los italianos de la época del Renacimiento, políticamente oprimidos y vejados, sin verdadera independencia, se reconocieran, y con razón, superiores en la cultura y en la civilización".

Después de una erudita disquisición sobre el adjetivo "bárbaro" usado en su sentido helénico y etimológico, Unamuno analiza, siguiendo el pensamiento de Croce, la acusación de barbarie hecha a la dominación española en Italia.

Croce asocia los dos pueblos no sólo en la gloria del Renacimiento, sino, también, en la ruina de la decadencia; Unamuno, aceptando la tesis crociana, en su segundo artículo: "La Decadencia Hispano-Italiana", manifiesta su fe en la dialéctica de la historia que ha unido a España e Italia, sea en la época áurea del Humanismo y del Renacimiento, sea en la época de la decadencia.

Al tratar Croce de la decadencia hispano-italiana sostiene que no fue España la causante de la decadencia italiana, sino que ambas decayeron por análogas causas. Desde mediados del siglo XVI hasta comienzos del XIX faltó en Italia toda vida política y sentimiento nacional; la libertad de pensamiento se agotó; empobrecióse la cultura; la literatura se hizo amanerada y vulgar; las artes figurativas y arquitectónicas se abarrocaron y de esto se ha querido culpar a España (Obras completas. Vol. V, pág. 158).

Mas, como Croce, Unamuno reconoce que: la verdad acerca de la vida de aquellos siglos hay que buscarla por otra parte, o sea reconocer que Italia y España eran ambos, en aquel tiempo países en decadencia. (6)..

(6) B. Croce: La Spagna nella vita italiana durante la Rinascenza. Bari laterza cap. XII página 263, 1921.

Es preciso corregir el error, afirma Croce, de figurarse como una eficacia maléfica ejercida por España sobre Italia lo que fue analogía o comunidad de proceso histórico, a lo largo del cual es cierto que España dio, pero también recibió e Italia dio y recibió, a su vez. (7)

Unamuno cita, extensamente, las páginas de Croce sobre la influencia española en Italia, desde el siglo XVI hasta el siglo XVIII, y sobre las figuras de nuestro Renacimiento en el mundo de la cultura y del arte, para concluir en un acertado elogio del libro de Croce. A propósito del envío del "Contributo alla critica di me stesso" Unamuno no deja de expresar su gratitud y su aprecio, escribiendo, con fecha 13 de agosto de 1918:

—He recibido sus cartas: El "Contributo alla critica di me stesso" me interesa muchísimo. (Es el hombre, el espíritu, lo que encadena mi atención y mi afecto intelectual) el "amor intellectualis" spinoziano. A la vez me he quitado el mal sabor de mente que me dejaron ciertas elucubraciones materialistas de Mr. Gustave Le Bon sobre la evolución de la materia.

La carta continúa dando noticias de su segundo viaje a Italia con motivo de su visita al frente de guerra. Unamuno manifiesta, además, su pena por no haber podido saludar al maestro, en Roma; se detiene en evocar, con nostalgia, los espléndidos paisajes de nuestros Alpes y renueva su deseo de volver a ver Italia, en un clima de paz, cuando acabe la guerra.

—Hace cosa de un año, en el pasado septiembre, volví a esa Italia. Fui a visitar el frente, estuve en Milán, Udine, Gorizia, el Cador, Venecia, etc. No pude bajar a Roma, como fue mi deseo, ni buscarle. Tomé aire y sol, vi paisajes espléndidos, como el de Cortina D'Ampezzo, pero no tuve ocasión de entretenerme con mis buenos amigos de esa. Cuando acabe esta guerra y con ello se reanude la del espíritu, en paz material relativa — procuraré volver a esa tierra.

Otro testimonio, no menos importante, de su constante interés hacia la actividad y la obra de Croce, es el artículo que Unamuno escribió para el diario "El Sol" de Madrid, el 25 de marzo de 1932, bajo el título: "El liberalismo español". El artículo, nace de la lectura del libro de Croce: "Storia d'Europa nel secolo decimonono".

(7) *Idem*: cap. XII, pág. 264.

—“Este comentario, escribe Unamuno, lo es a unas palabras de B. Croce, nuestro amigo, amigo de España, pues que la conoce bien. (Basta, entre otras cosas leer: “La Spagna nella vita italiana durante la Rinascenza”) en su reciente obra, de este año, “Storia d’Europa nel secolo decimonono”. La ha precedido en “Storia d’Italia dal 1871 al 1915”, en que el más grande pensador de Historia con que hoy cuenta Italia, y no inferior a cualquier otro del mundo civilizado actual, afirmaba en esa perturbada Italia del fascismo, donde se trata de ahogar toda libre espontaneidad del espíritu, y ello a nombre de la nación”.

Unamuno se basa en el primero de sus capítulos, el que lleva por título “La religión de la libertad” que para él es el liberalismo, cuyo aspecto religioso reside “no ya en una mera concepción, sino en un sentimiento y una intuición de la realidad de la vida universal de la historia”.

Como escribe M. García Blanco, el núcleo y entraña de su comentario es un pasaje del segundo capítulo: “Las fés religiosas opuestas”. —No carece de ironía el hecho de que la nueva postura espiritual recibiese su bautismo donde menos se habría esperado; del país que más que cualquier otro europeo se había quedado cerrado a la filosofía y a la cultura modernas, del país por eminencia medieval y escolástico, clerical y absolutístico, de España, que acunó, entonces, el adjetivo liberal con su contrapunto de servil. Es esta ironía del hecho histórico y del hecho lingüístico —que son uno mismo— la que estamos comentando.

Pocos meses después, el 19 de mayo de 1932, Unamuno analiza en otro artículo: “Don Marcelino y la Esfinge”, aparecido, también, en el diario “El Sol”, un juicio de Croce sobre Menéndez y Pelayo, que puede leerse en las obras completas. Tomo Vº, págs. 402-405.

La afirmación crociana relativa a la creación de los términos “liberal” y “liberalismo” permanecerá en su recuerdo, durante aquellos años, y ese recuerdo se despertará aún más con la lectura del libro de otro escritor italiano, Nicola Cuneo, intitulado: “España católica y revolucionaria”, publicado en Milán, en 1934.

Unamuno dedicó a la lectura del libro de Cuneo dos artículos. El primero “España católica y revolucionaria”, reproduce el título del libro; el segundo tiene como título la famosa

expresión del Carducci: "La afanosa grandiosidad española". Los dos artículos, publicados en el diario madrileño "Ahora", respectivamente, con fecha del 27 de junio y 13 de julio de 1934, evocan, aunque de manera distinta, los motivos que Unamuno había expresado a propósito del libro de Croce.

En 1923, Unamuno, considerando la crisis de justicia y de libertad en la vida poética nacional de aquel entonces, amargamente comenta: "Está en decadencia el sentido de justicia, con eso de la eficacia. Es el triunfo de Maquiavelo o, como diría Croce, el triunfo de la economía en el sentido crociano sobre la ética. *Salus populi lex esto*."

Finalmente, he aquí, otro pasaje que se remonta a 1934, relativo a la personalidad de Croce, como filósofo: "La obra de Feuerbach como la de Strauss, fue contemplativa, filosófica, pero de contemplación histórica. Y últimamente, la de B. Croce, el último gran hegeliano ha terminado sus especulaciones filosóficas en contemplaciones históricas. Que es la historia donde hay que buscar el universal concepto...".

A través de la lectura de las cartas y de los ecos que la misma correspondencia proyecta en las obras de Unamuno y en las de Croce podemos afirmar, con las palabras de M. García Blanco, que "ambos lograron un mutuo y acertado conocimiento de sí mismos."

Unamuno, al menos, supo ver en Croce la dimensión humana de su figura y así se lo descubre cuando recibe el "Contributo alla critica di me stesso", cuya lectura le sugiere el juicio que ya hemos referido y que repetimos: Me interesa muchísimo. Es el hombre, el espíritu, lo que encadena mi atención y mi afecto intelectual, el amor intellectualis spinoziano. Y Croce debió buscar a Unamuno, preferentemente, en sus vibrantes y dramáticos Ensayos. Que Croce fuese esencialmente, historiador y filósofo y Unamuno poeta y literato, lejos de dificultar el diálogo lo hacía más íntimo y cordial".

El Concepto Democrático de la Literatura Española

Por J. A. DOERIG.

Al estudiar la civilización española —la iberoamericana se caracteriza por la misma estructura— nos llama la atención un rasgo característico por paradójico que nos parezca a primera vista. ¿Quién sospecharía en un pueblo que en la primera mitad de nuestra centuria ha aguantado dos regímenes autoritarios y cuya estructura económico-social lleva, en gran parte, las características en una nación estructurada en castas nobiliarias, una postura hondamente democrática en los poetas más representativos?

España pasa por el país absolutista por antonomasia: hay quien identifica a España con el absolutismo a secas. Hasta cierto punto y en el sentido moderno político esta opinión es admisible para la época de los Austrias y de los Borbones. Y sin embargo, las instituciones democráticas tienen una historia muy venerable, teniendo presente que los numerosos Concilios de la era visigoda, es decir desde el año 409 hasta 711 pueden considerarse como precursores de los parlamentos modernos, puesto que los Concilios no sólo se ocuparon en asuntos eclesiásticos sino también en los de índole política. En efecto, la dependencia del rey de la Asamblea Conciliar se pone de manifiesto en el Fuero Juzgo promulgado por Eurico (466-84), una de las numerosas codificaciones de los visigodos, donde reza una frase: "Rey serás si fecieres derecho, et si non fecieres derecho no serás rey".

los reyes, que pueden ser depuestos por los Concilios. El rey al ser elegido tiene que jurar en el Fuero, es decir en la Constitución según la terminología moderna. —El término "fuero", dicho sea de paso, ha sido remozado en la Constitución más reciente de España que se vuelve a llamar: Fuero de los Españoles (1945). En el fondo se ha anticipado en el Fuero Juzgo el

principio de la monarquía constitucional.— No carecerá de interés señalar el hecho de que el Fuero Juzgo es el más antiguo documento del derecho germánico. Como se sabe se ha llevado a la práctica este principio más de 10,000 años más tarde en la Constitución inglesa de 1689, producto de la así llamada Unbloody Revolution del año anterior.

Los Concilios eran en realidad los precursores de las Cortes, de las asambleas de los tres estados sociales. En este orden de ideas, resulta muy curioso lo temprano que aparece al lado del Clero y la Nobleza la burguesía de las ciudades y villas. A los ciudadanos de la pequeña villa de León en el Noroeste de España les pertenece la gloria de haber enviado la primera delegación a las Cortes del año 1138.

Los ingleses están muy orgullosos y con razón, de su Magna Carta, que sin embargo sólo se firmó 77 años más tarde y debe considerarse como una revuelta del Alto Clero y de la Nobleza, sin intervención de la burguesía ciudadana. Claro está, y nadie lo niega, que para la evolución de la democracia moderna el ejemplo del Parlamento Británico ha desempeñado un papel más trascendental que el modelo visigodo de España. A pesar de todo, estas condiciones y estos hechos prueban a todas claras que en España existían y obraban fuerzas democráticas — tal vez más tarde sólo subterráneamente — que deben valorarse como resultado de una actitud hondamente democrática. Democrático era también el gesto generoso de Isabel la Católica al extender la ciudadanía castellano-leonesa a los indios. No menos democráticas las doctrinas de Francisco de Vitoria (1483 —1546) y Francisco Suárez y en último análisis también Las Casas que defendían la equiparación de los indios a los ciudadanos peninsulares. Grocio influido por ambos ejerció influencia en Juan J. Rousseau al concebir el contrato social que a su vez plasmó el pensamiento de los precursores de la independencia. Cabe por tanto ir en busca de las huellas de tal postura en las letras españolas, donde esta corriente se exterioriza menos en la superficie, más indirecta que directamente. Excluyo expresamente de mi estudio la literatura acusadamente política de los últimos tres siglos porque me interesa más señalar el concepto democrático como corriente básica en la literatura española en el Siglo de Oro.

Ya desde un principio de la época literaria propiamente dicha llama la atención lo íntimamente popular del Poema del Cid frente a su réplica francesa, la Chanson de Roland. Aún ad-

mitiendo que en su contenido y formalmente es dependiente de la epopeya francesa, el poema español habla mucho más el lenguaje del pueblo y es sobria expresión del sentir y pensar popular, mientras que en el modelo francés se acusan más bien rasgos auténticamente aristocráticos.

La característica popularesca asoma en general en la vieja poesía épica, mientras que la epopeya de la época posterior manifiesta su decadencia en el mismo apartamiento del pueblo. La novela caballeresca con el Amadís como producto representativo contrasta fundamentalmente en su actitud ética con su contrapartida francesa el Tristán que glorifica el adulterio al paso que el Amadís exalta la virtud popular de la fidelidad conyugal.

La literatura didáctica del siglo trece acusa rasgos democráticos en el sentido de que con ella entra a funcionar la crítica democrática y realística de la nobleza y hasta del clero. El siglo XIV, produce en Juan Ruíz Arcipreste de Hita (fallecido a mediados del siglo XIV), una figura literaria típicamente democrática. Su "Libro de Buen Amor" describe despiadadamente los abusos sociales de las clases aristocráticas y eclesiásticas y con preferencia se entrega a pintar como modelo la vida del hombre de la calle como diríamos hoy. Con toda su postura crítica frente a la vida, su concepto del mundo es absolutamente positivo, lo que no puede decirse de su contemporáneo más joven López de Ayala (1332 - 1407) cuyo "Rimado del Palacio" satiriza las condiciones de su época. Su actitud ante la vida carece del humorismo del Arcipreste de Hita. Pero lo que tienen de común es su crítica democrática de las clases superiores de las que proceden ellos mismos. Es muy curioso que tengan sus correspondencias en la Inglaterra contemporánea: Geoffrey Chaucer (1340 - 1400) con sus "Canterbury Tales" es comparable a Juan Ruíz con su "Libro de Buen Amor" y López de Ayala recuerda a William Langland con su "Piers the Plowman" que es sencillito campesino que más tarde se identifica con Cristo.

La nota democrática del Conde Lucanor de Juan Manuel, quien es de sangre real, consiste en que el autor utiliza costumbres y anécdotas populares que entreteje en las encantadoras novelitas y cuentos, técnica comparable a la de Schatzkastlein del poeta suizo-alemán Johann Peter Hebel. Lo sorprendente en este caso es igualmente la ascendencia real del autor.

En siglo XV, vuelve a ser un aristócrata, es decir, el Marqués de Santillana quien se inclina ante la sabiduría del pueblo coleccionando como uno de los primeros folkloristas europeos proverbios que publica bajo el título muy expresivo y gráfico: "Refranes que dicen las viejas tras el fuego". Este hecho prueba palmariamente que se toman en serio las clases humildes en sus expresiones intelectuales y que no separa un abismo infranqueable a las clases sociales. El gran poeta lírico del siglo XV, Jorge Manrique es otro noble que celebra en sus impresionantes "Coplas a la Muerte de su padre", a la Muerte como fuerza niveladora de las clases sociales.

Indudablemente el ejemplo más admirable de literatura democráticamente inspirada en el Romancero. Democrático en doble sentido tanto por la anonimidad de sus incontables autores como por la circunstancia de que todas las capas sociales, nobleza y pueblo, son objeto de este género de literatura. Representa la gran epopeya anónima a la cual el genio del pueblo entero ha contribuido y en la que el individuo está relegado al segundo término. Es el respeto del hombre ante el hombre, la nota que informa todo este riquísimo tesoro de poesía popular. ¿Y quién lo duda hoy que este respeto es la condición sine qua non para toda democracia auténtica, aun admitiendo las diferencias sociales exteriores? El renacimiento y el humanismo que cultiva en los demás países una literatura altiva, poco democrática, nace en España con la primera Gramática impresa de una lengua vulgar. ¿No es sintomático y simbólico que la edición de la Gramática de Antonio de Nebrija se realice en el mismo año, unos pocos meses antes, que el descubrimiento de América? La lengua del pueblo se hace objeto de una obra científica por un insigne latinista precisamente en la época en que fuera de España es desalojada por el brillo de las lenguas clásicas. El humanista Nebrija se da perfecta cuenta del alto significado que tendrá un idioma destinado para la expansión imperial:

"Cuando bien conmigo pienso, mui esclarecida Reina: i pongo delante de los ojos el antigüedad de todas las cosas: que para nuestra recordación e memoria quedaron escriptas: una cosa hallo e saco por conclusión mui cierta: que siempre la lengua fue compañera del Imperio: e de tal manera lo siguió: que juntamente comenzaron, crecieron e florecieron, e después junta fué la caída de entranbos...

Lo que diximos de la lengua ebraica, griega e latina: podemos mui más claramente mostrar en la castellana: que tuvo su

niñez en los tiempos de los hueces e Reies de Castilla e de León: e comenzó a mostrar sus fuerzas en tiempo del mui esclarecido e digno de toda la eternidad, el Rei Don Alonso el sabio...

La cual se estendió después hasta Aragón e Navarra e de allí a Italia siguiendo la compañía de los infantes que mandamos a imperar en aquellos Reinos. Y assí creció hasta la monarquía e paz de que gozamos primeramente por la bondad e prouidencia diuina: después por la industria, trabajo e diligencia de vuestra real magestad. En la fortuna e buena dicha de la cual los miembros e pedazos de España que estauan por muchas parte derramados: se reduxeron e aiuntaron en un cuerpo e unidad de reino. La forma e travazón del cual assí está ordenada que muchos siglos viuiría e tiempos no la podrán romper ni desatar...

Porque si otro en nuestra lengua no se haze como en aquellas (se refiere a las gramáticas que ya tenían el latín y el griego), en vano vuestros cronistas e estoriadores escriuen e encomiendan a inmortalidad la memoria de vuestros loables hechos: e nosotros tentamos de passar en castellano las cosas peregrinas e extrañas: pues que aqueste no puede ser sino negocio de pocos años. I será necesaria una de dos cosas: o que la memoria de vuestras hazañas perezca con la lengua: o que ande peregrinando por las naciones extrangeras: pues que no tiene propia casa en que pueda morar.

Biblioteca de Letras
«Jorge Puccinelli Converso»

El tercero provecho deste mi trabajo puede ser aquel que cuando en Salamanca di la muestra de aquesta obra a vuestra real magestad: e me preguntó que para que podría aprovechar: el mui reverendo padre obispo de Avila me arrebató la respuesta: e respondiendo por mí dixo: Que después de vuestra alteza metiese debaxo de su jugo pueblos barbaros e naciones de peregrinas lenguas: e con el vencimiento aquellos tenían necesidad de recibir las leyes: que el vencedor pone al vencido e con ellas nuestra lengua: entonces por esta mi arte podrían venir en el conocimiento de ella como agora nosotros dependemos el arte de la gramática latina para deprender el latín".

La lengua del pueblo es, por así decirlo, declarada mayor de edad y elevada al mismo rango que las lenguas de Roma y Atenas. Sin exageración se puede hablar del inicio de una nueva era desde el punto de vista lingüístico.

Hasta en la poesía lírica renacentista con sus productos de tendencia italianizante, cultivada sobre todo por una aristocra-

cia intelectual con Garcilaso de la Vega, no callan las voces populares.

Muy sorprendente resulta para nuestro estudio el comprobar que la literatura mística, por definición esotérica, en España lleva rasgos acusadamente populares en su representante más preclaro. Con todo lo personal de su estilo, escribe Santa Teresa de Avila, hija de padres burgueses, en la lengua del pueblo, demostrando con esto que sus visiones extáticas no la han hecho perder el contacto con el pueblo. La famosa frase tantas veces citada "Entre los pucheros anda el Señor" simboliza su hondo arraigo en el alma popular. Su estilo es tan llano, tan sencillo que hasta los pobres de espíritu podrían seguir sus descripciones místicas. Contrastándola con la mística alemana, la española está profundamente arraigada en la manera de pensar y sentir del pueblo.

En el campo de la literatura dramática, se observan desde sus comienzos rasgos típicamente democráticos. Palpablemente se asoma el parentesco con la poesía popular en la obra del dramaturgo bilingüe Gil Vicente que adopta una posición crítica frente a las condiciones sociales y el clero. Esta crítica expresa la manera de ver las cosas de la gente del pueblo. De sus famosas barcas —de las que "La Barca de la Gloria" está en castellano— dice Menéndez y Peláez que son una especie de transformación de las antiguas "Danzas de la muerte" no en lo que tenían de lúgubre y aterrador, sino en lo que tenían de sátira general de los vicios, estados, clases y condiciones de la sociedad humana. Su popularismo llega hasta el lenguaje que no vacila en ser encantadoramente incorrecto a modo del pueblo. Tampoco respeta el género sagrado de los autos que francamente seculariza en ciertas piezas (Auto de los cuatro tiempos). Incluso en sus comedias de argumento clásico entremezcla mucho material folklórico autóctono: supersticiones, refranes, conjuros, canciones de cuna y de mozas del campo. (Comedia de la Rubena).

Lope de Rueda que era al igual que Shakespeare actor y autor, populariza la comedia como entretenimiento espectacular para todas las capas sociales que será conformada en este sentido por Lope de Vega. Juan de la Cueva (1560 - 1610) documenta en postura democrática en materia cultural defendiendo en su tratado teórico "Ejemplar Poético" contra el drama humanista culto la comedia por corresponder más al sentir nacional. La época y el carácter teórico de un tratado ponen de

manifiesto que se considera en plena conciencia y por motivos intrínsecos el teatro de interés para el pueblo entero y no para una aristocracia intelectual.

Caracteriza la situación dramática de la España renacentista el hecho sintomático de que precisamente la primera y más importante comedia de esta época "La Celestina" tiene por protagonista, no una diosa de la antigüedad, sino la figura muy popular, para no decir vulgar, de una embaucadora. Los caracteres de "La Celestina" que proceden de los bajos fondos de la sociedad por repugnantes que sean moralmente, no carecen de rasgos simpáticos.

La esplendorosa falange de dramaturgos del Siglo de Oro con los Lope de Vega, de Ruíz de Alarcón, Tirso de Molina, Rojas Zorrilla, Calderón, Moreto, para no citar más que las figuras más destacadas, tienen esto de común: están todos al servicio del teatro popular en el sentido más lato y comprensivo de la palabra. Creada para entretener a un público insaciable sin distinción de clases y en franca consonancia con el gusto popular, la comedia española se eleva a una altura que nunca había de alcanzar en tiempos posteriores. Al igual que el drama shakespeariano, la comedia, conforme al gusto del pueblo, se burla de las tres unidades del drama clásico-humanista, mezclando lo trágico con lo cómico, insertando romances y letrillas populares para satisfacer los caprichos de las multitudes que acuden a la comedia de cuyo público nos ha dejado Juan de Zabaleta un cuadro vivísimo y muy pintoresco en su "Día de Fiesta por la tarde" (Madrid 1659). En este público abigarrado hay de todo: méndigos y matronas, duques y damas ligeras, condes y cuchilleros, padres venerables y pilluelos impertinentes, artesanos y artistas, obispos y obreros, pobres hidalgos y ricos grandes de España: no hay capa social, ni profesión que no esté representada en este público ávido y agradecido que adora a sus favoritos entre los autores y actores pero que está igualmente dispuesto a quitarle su veleidoso favor si no halaga sus caprichos. Y el poeta más genial de la época no ha vacilado en inclinarse ante las veleidades del hombre-masa en el sentido orteguiano. Y actúa en plena conciencia de lo que hace como confiesa francamente en su Arte de hacer comedias. A lo abigarrado del público corresponde la enorme variedad de figuras que aparecen en la escena todavía inconcebiblemente sencilla en la época de Lope. En tanto que en la vida dramática de lengua alemana aún en la primera mitad del siglo XVIII se pierde el

tiempo discutiendo si representantes de la burguesía pueden figurar en las tragedias o sólo en comedias bufas, exponiéndola a la risa general. (Recuérdese: Versuch einer kritischen Dichtkunst vor die Deutschen de Gottsched del año 1730), encontramos la comedia española ya esencialmente democratizada 150 años antes. Entre hombres no se admiten diferencias, no se respetan posiciones sociales, idea y actitud que ya asoma en las cartas a Lucilio del hispano-romano Séneca (65 años después de Cr.), cuya influencia se acusa palpablemente en escritores y tratadistas tan notables como Fox Morcillo, el Padre Nieremberg, Saavedra Fajardo, P. Ribadeneyra, Mateo Alemán, autor del Guzmán de Alfarache, Melchor Cano, Fray Luis de Granada, Baltazar Gracián (Oráculo manual) hasta el mismo Cervantes y San Ignacio de Loyola. La traducción castellana de la Epistola de Séneca fue reeditada cuatro veces en el siglo XVI (1502 y 1510 en Toledo; 1529 en Alcalá y 1551 en Amberes), de manera que no podían dejar de tener resonancia directa en los autores dramáticos, si es que consideramos necesaria una influencia externa; aunque yo personalmente estoy más inclinado a suponer un substrato racial desarrollado y corroborado por la filosofía cristiana que en sus representantes españoles no se cansa de acentuar el aspecto ético y la dignidad del hombre, considero una influencia de las doctrinas de Francisco de Victoria y Fr. Suárez sobre los autores literarios, no sólo posible sino sumamente probable dada la resonancia que tuvieron en su época.

Así vemos campar en las comedias del Siglo de Oro un espíritu democrático que en vano buscaríamos en el resto de Europa, tal vez descontando a Shakespeare. En *Estrella de Sevilla*, Lope, por monárquico que fuera, nos presenta en Sancho IV, un monarca malvado que abusa de su alta posición para satisfacer sus apetitos culpables. Más sabor democrático hallamos aún en *Peribáñez* del mismo autor; en estas comedias, el labrador mata a un alto funcionario real, que intenta afrentar la honra de su esposa. El rey agraviado perdona a Peribáñez al saber que ha obrado en defensa de su honra, reconociendo el derecho a su honra personal a sus súbditos más humildes. En este conjunto, la obra más interesante me parece *Fuente Ovejuna*, en que toda una aldea es el protagonista, anticipándose hasta cierto punto al Tell de Schiller. Lope hace hablar al alma del pueblo atropellado por los desmanes de un comendador. Muerto éste a manos de un hombre de la aldea amotinada, los Reyes Católicos mandan un juez para hacer el proceso al cul-

pable. Sin embargo, resulta imposible sacar del pueblo el nombre del culpable. Con impresionante entereza, todos los procesados, es decir, el pueblo entero contestan a la pregunta del Juez:

- ¿Quién mató al comendador?
- Fuente Ovejuna, Señor.
- ¿Y quién es Fuente Ovejuna?
- Todos a una.

Lope, en esta comedia, ha dado prueba de una excepcional psicología de las muchedumbres, mucho antes de Schiller y mucho antes de ser acuñado el término. Recuerda en cierto sentido la célebre pieza moderna del norteamericano Steinbeck: *The Moon is down*. Se podría llamarla el drama de la resistencia española dentro de un cuadro distinto, el drama de la autoafirmación de la comunidad agraviada.

La misma temática, con más perfil individual se halla en el *Alcalde de Zalamea* de Calderón, que hizo más que refundir una comedia lopesca: *El mejor alcalde el Rey*. El mérito de Calderón está en la mejor concentración dramática, evitando desdoblamiento innecesarios y digresiones líricas. Rojas Zorrilla que está incluido en el cielo calderoniano vuelve al mismo tema en la comedia: "Del rey abajo, ninguno", también conocida con el título acusadamente democrático: "El labrador más honrado", que trata de un noble que atropella la honra de un campesino. Como sospecha primero en el ofensor a la persona del rey, se ve reducido a la inactividad. Sólo al darse cuenta de su error, procede a la venganza pero completa y definitiva. También esta vez, el rey sanciona la justicia que se ha administrado el ultrajado mismo. Este título de Rojas: "Del Rey abajo, ninguno" nos da la clave para el concepto de democracia que corre como un hilo rojo por toda la literatura dramática del Siglo de Oro. La institución de la monarquía y la persona del rey no están en tela de juicio: los dos son absolutamente tabú. Sin embargo, con una limitación fundamental que Calderón ha formulado insuperablemente en el "Alcalde de Zalamea": Al preguntar Don Lope a Crespo si sabe lo que debe al Rey, éste le contesta con dignidad orgullosa:

Con mi hacienda, sí,
con mi fama no.
Al rey la hacienda y la vida
se ha de dar, pero el honor
es patrimonio del alma,
y el alma sólo es de Dios.

Con toda franqueza, yo no conozco fórmula más concisa, más definitiva de la dignidad humana en toda la literatura universal; esta definición arraiga el concepto democrático en una base metafísica. Además, hay que tener en cuenta que esta limitación del poder real fue formulada por un poeta que entregó toda su vida al servicio del rey. La influencia de la filosofía suareciana me parece palmaria en esta actitud independiente.

Es más, el título de la comedia de Rojas Zorrilla refleja otro concepto democrático. Por debajo de la persona del rey, no valen las diferencias sociales entre las distintas clases, y los crímenes perpetrados por los representantes de la más alta aristocracia fueron perseguidos con el mismo rigor que los de la gente más humilde, por lo menos poéticamente. Un aspecto muy curioso e instructivo puede verse en que los reyes invariablemente sancionan los actos más violentos del pueblo que se rebela contra los funcionarios reales que abusan de su posición oficial. Si tenemos presente que a estas comedias con frecuencia asistían los mismos monarcas, es lícito suponer que los autores contaban con el consenso real. También se puede interpretarlo como lección dada a los propios monarcas y sus funcionarios. Lección hondamente democrática, en particular, si tenemos en cuenta la época, que en otros países se distingue por su desprecio de las clases campesinas.

El gran Calderón en su comedia "La Vida es Sueño" que conduce temáticamente a los autos sacramentales da prueba patética de un hondo democratismo metafísicamente fundado al quejarse Segismundo de su condición humana que no exceptúa al mismo monarca.

Sueña el rey que es rey, y vive
con este engaño mandando,
disponiendo y gobernando.
Y este aplauso que recibe
prestado, en el viento, escribe
en cenizas la convierte
la muerte.

Continúa más adelante después de enumerar varias clases sociales:

Sueña el rico en su riqueza...
Todos sueñan lo que son.

Para este cortesano acabado, las diferencias sociales se reducen a una ficción, idea que recurre con una obsesión insistente en comedias y autos. Sobre todo en el "Gran Teatro del Mundo" subrayó lo ficticio de las categorías sociales que se re-

velan como simples papeles asignados a los hombres cuyo único mérito consiste en él cómo desempeñar este papel.

En cierto sentido patentiza también la actitud democrática de la comedia española en la circunstancia de que los poetas llevaron los temas más complejos de la teología a la escena como por ejemplo el célebre pleito teológico entre el Jesuita Molina y el dominico Báñez sobre el libre albedrío y la predestinación planteado en el "Condenado por desconfiado" atribuido a Tirso de Molina.

El considerar al pueblo maduro y capaz para juzgar tan complicado problema supone un criterio muy democrático desde el punto de vista teológico. Lo mismo puede decirse del género genuinamente español: el auto sacramental que trata de los problemas dogmáticos más complejos. El español es, por así decirlo, demócrata en la esfera religiosa y tiene mucha confianza con Dios y los Santos.

El gran satírico de la incipiente decadencia Francisco Quevedo (1580-1645) se revela como demócrata de pura cepa al estilo del Arcipreste de Hita. En sus "Sueños" pasa revista a todas las clases sociales de su época a la manera de la Divina Comedia. Es cuento de los "Sueños": "El alguacil alguacilado" describe por boca de un diablo cómo está lleno el infierno de poetas, mercaderes, funcionarios, ministros, aduladores, clérigos, etc. Toda la gama social aparece en una atroz burla. "La hora de todos", otro cuento de los "Sueños" pinta la conmoción que sufre el mundo al hacerse un equitativo reparto de las cosas y es una fantástica sátira política y social de saber auténticamente democrático.

De tal cabe calificarse todo el género de la novela picaresca que representa una visión del mundo a través de la perspectiva democrática del hombre de la calle. La resonancia que tuvo la novela picaresca en aquel entonces puede inferirse de la enorme difusión dentro y hasta fuera de España, donde fue imitado sobre todo en Inglaterra (Fielding: *The Adventures of Joseph Andrews*, *The Life of Jonathan Wild the Great* Tom Jones y Smollett: *Roderick Random*), en Francia (Lesage: *Gil Blas de Santillane* y *Le Diable boiteux*), en Alemania (Grimmelshausen: *Simplizissimus*). Hasta la epopeya nacional si se nos permite este término, el Quijote lleva caracteres indiscutiblemente picarescos. Sin embargo, no se agota en este aspecto su substancia entrañablemente popular en el sentido democrático. Su protagonista es pobre a quien vincula una profunda y sincera amistad con su escudero, encarnación del pueblo por definición.

A pesar de su materialismo y de su ambición un tanto ridícula de pequeño burgués, no carece de rasgos genuinamente simpáticos. En el Quijote poseemos la imagen del pueblo español en su totalidad. En este aspecto total y comprensivo puede verse una expresión esencial del concepto democrático de la literatura española por tratarse no de una obra cualquiera, sino de una obra maestra de la más alta categoría.

Por paradójico que parezca, el propio concepto del hidalgo español reviste ciertos caracteres democráticos. Ya el hecho de que en el Siglo de Oro hubiera una verdadera manía entre la gente de todas las clases burguesas de adornarse de blasones, armas y ejecutorias, prueba que el pueblo como tal se sentía de estirpe hidalga. En efecto, la promoción a la nobleza era posible para todos los que se distinguían en las numerosas guerras. A diferencia del gentleman coetáneo, la riqueza personal no era condición previa para pertenecer a la clase hidalga. Pobreza e hidalguía no se excluían por esencia como era el caso en Inglaterra, hasta muy entrado al siglo XIX. La descendencia de por sí no ennoblece todavía, si no obliga a ser noble. La verdadera nobleza está únicamente en la virtud. Donde hay virtud, cabe por eso también la nobleza. Todas las demás condiciones son accesorias. La virtud se manifiesta en los actos conforme se reconoce el árbol por los frutos. Cada uno es hijo de sus obras. Y finalmente un concepto de la más elevada categoría ética: Las obras se valoran por el esfuerzo y no por el éxito.

La Crónica Victorial a la pregunta: ¿qué es noble y nobleza? Responde en términos muy llanos y lisos: un corazón de virtudes. El mismo Cervantes, repetidas veces, deja entrever que la posición social no se identifica con nobleza al definir: "La verdadera nobleza está en la virtud", o "El pobre si puede tener honra, no empero el malvado", o consolando al pobre caballero: "El pobre hidalgo sólo dispone de una manera para mostrar que es hidalgo: a saber la de la virtud."

Claro que la literatura barroca ha dado de sí también frutos extraños como el conceptismo y el culteranismo, que significa lo diametralmente opuesto a lo popular dirigiéndose a una minoría que se creía muy selecta. Pero el mismo Góngora en sus años mozos compuso romances al alcance de todos. Hasta apoyan y confirman la tesis de la postura fundamentalmente democrática, las aberraciones de Góngora y sus secuaces en su apartamiento del pueblo, que hay que valorar en su justo valor: como fenómenos de degeneración.

Sin pecar de exagerado, parece casi una verdad perogrullesca el afirmar que la literatura alcanza su apogeo a medida que procede del pueblo en su totalidad y que es la expresión genuina de su manera de ser y sentir. Los representantes clásicos, Cervantes, Lope y hasta Calderón, a mi modo de ver, prueban la tesis del concepto democrático de las letras españolas de un modo palmario, así que podemos prescindir de la época post-barroca. Ortega y Gasset parece confirmar nuestro concepto de la corriente democrática en la literatura española de una manera más amplia todavía al decir que todo lo que se ha hecho en España, ha sido hecho por el pueblo.



Biblioteca de Letras
«Jorge Puccinelli Converso»

La Moderna Inteligencia Brasileña

Por LEANDRO TOCANTINS

En el año de 1871, el Emperador brasileño D. Pedro II llegaba a Portugal, cumpliendo un programa de visitas al Viejo Mundo y al Oriente Próximo. En su rápido pasaje por Lisboa, camino a España, D. Pedro II insistió en ser llamado Pedro de Alcántara, pues el Emperador, decía él, quedaba en el Brasil. Su viaje era de carácter particular, y así deseaba que todos lo considerasen. Nueve meses después, D. Pedro II retorna a Portugal, ahora en tránsito un poco más largo: doce días de permanencia en la tierra de su padre, antes de regresar al Brasil.

Estos doce días, pasados en Lisboa, Braga, Porto y Coimbra, fueron suficientes para que dos escritores, Eca de Queiroz y Ramalho Ortigao, responsables de una revista llamada "Farpas", se aprovecharan de la visita imperial para iniciar campaña un tanto incisiva contra D. Pedro II, el motivo de todo: la modestia y las maneras democráticas del Emperador, sus inclinaciones por la convivencia con los intelectuales, su interés, científico, y hasta la propia maleta que el real visitante siempre traía consigo, era motivo de crítica mordaz y de la ironía de los terribles panfletistas: lanzaban ellos sus "farpas" impiadosas contra la figura serena y respetable del Soberano brasileño.

Es claro que los dos irreverentes y atrevidos escritores nada tenían contra el pacífico Pedro II. Pero, el Emperador

del Brasil era lo que hoy se llama *noticia* —y *noticia* importante— capaz de colocar en el objetivo del interés público las ediciones de la revista y la figura de sus directores, tan hábiles en el manejo de la pluma espirituosa. Y la “farpas” fueron un éxito en Portugal, aunque en el Brasil éstas viniesen a provocar agitación y protestas por la incontinencia del lenguaje en relación al Brasil y a su Emperador.

Pero el asunto trae otro asunto y los dos escritores, dejando de lado a D. Pedro II, encaminaron su crítica a ciertos tipos y aspectos del Brasil. Ramalho Ortigao, por ejemplo, herido en su sensibilidad de portugués, no permitía siquiera un pequeño desliz en la pronunciación y en la sintaxis del idioma de Camoes, lamentaba las adaptaciones lingüísticas en el Brasil, en torno de un portugués más suave, tropicalmente endulzado por la naturaleza brasileña y por los contactos con el indio y el negro. Es preciso poner término a ese “desborde de brasileño sobre el portugués de Camoes”, reclamaba él en un artículo de “Farpas”, mientras su compañero Eca de Queiroz hacía restricciones a ese lenguaje raro que “parece portugués con azúcar”.

Eca de Queiroz rectifico, más tarde, algunos de sus puntos de vista injustos sobre el Brasil y sus instituciones. La convivencia con algunos intelectuales brasileños, amigos que le hacían compañía en las veladas literarias de París, hizo al novelista portugués modificar ciertos conceptos que las distorsiones de una campaña periodística llevaron a la crítica impropia y a la caricatura exagerada.

Pero, Eca de Queiroz, continuó emitiendo sus opiniones sobre la realidad brasileña. Hay por ejemplo, en un libro suyo, “Ultimas páginas”, una carta al brasileño Eduardo Prado, hombre de inteligencia y amigo íntimo de Eca, en la cual el autor, bajo la piel de Fradique Mendes, pretende resumir la verdad sobre el Brasil de 1888: “Los brasileños”, afirma, “desde el Emperador al trabajador andan destruyendo, y por lo tanto arruinando al Brasil”. ¿Y por qué esto? Pues porque, responde Eca, los brasileños, tienen “todo para crear en su suelo espléndido”, y “fundar la civilización que deseasen pero prefirieron la imitación europea”.

Fradique Mendes, mejor Eca de Queiroz, afirmaba al amigo Eduardo Prado que deseaba el nacimiento, en el Brasil, “con lozana y pura originalidad”, de “ideas, sentimientos, costumbres”, de “una literatura, un arte, una ética, una filosofía, toda

una civilización armónica y propia, sólo brasileña, sólo del Brasil, sin deber nada a los libros, a las modas, a los hábitos importados de Europa: lo que yo quería”, continúa Eca, “(y lo que constituiría una fuerza útil en el universo) era un Brasil natural, espontáneo, genuino, un Brasil nacional, brasileño, y no ese Brasil, que vi, hecho con viejos pedazos de Europa, llevados por el buque, y arreglados a la rápida, como paños de feria, entre una naturaleza inconsecuente, que les hace resaltar más el moho y las manchas”.

Aunque el personaje ficticio —Fradique Mendes— declare al comienzo de su carta a Eduardo Prado, que reposaba en una “cuna refugio de árboles y fuentes”, de los “sombrios esplendores de la Amazonía, y de la fatiga de las aguas atlánticas”, Eca de Queiroz, sin haber estado nunca en el Brasil, sentía de lejos el artificialismo social: “recorrí todo el Brasil”, dice Fradique Mendes, “en busca de lo nuevo y sólo encontré lo viejo, lo que ya es viejo hace cien años en nuestra Europa, —nuestras viejas ideas, nuestros viejos hábitos, nuestras viejas fórmulas y todo más viejo, gastado al máximo, como enteramente acabado por el viaje y por el sol”.

Eca de Queiroz reclamaba contra el constante falseamiento del espíritu brasileño, todo “torcido, contrariado en su manifestación original”. Era en la política, por las doctrinas de Europa, en Literatura, por las escuelas de Europa, en la sociedad, por las modas de Europa”. En el campo intelectual, prosigue, “el Brasil es aún una colonia —una colonia del *Boulevard*—, letras, ciencias, costumbres, instituciones, nada de esto es nacional, todo viene del exterior, en cajones, por el barco de Bordéus, de modo que ese mundo, que orgullosamente se llama nuevo, el Nuevo Mundo, es en realidad un mundo viejísimo, y plegado de arrugas, de esas arrugas enfermizas, que nos dieron, a nosotros, veinte siglos de Literatura”.

Las críticas de Eca de Queiroz tenían en parte procedencia, no obstante ciertas exageraciones naturales de un espíritu inquieto, irreverente, malicioso —pero con mucho sabor y mucha agudeza— por otro lado, era a veces llevado a cometer fallas de apreciación y análisis, porque se encontraba muy lejos del escanario de los acontecimientos, que nunca había tenido la oportunidad de ver con sus propios ojos.

El Brasil, realmente, vivía de cultura importada, lo que era natural en un país cuya colonización reflejaba la acción direc-

ta de Europa, que la presencia portuguesa legó al país las instituciones sociales que le son peculiares. En el proceso evolutivo de la sociedad brasileña durante el Imperio, y aun durante los primeros veinte años de República, se verificó, como el propio Eca de Queiroz hace reseña, "una teoría doctoral de, moralmente y materialmente, vestir al Brasil a la usanza europea, de francesismo, con remiendos de vago inglesismo y de vago germanismo". Y hasta de portuguesismo, detalle que Eca, tal vez intencionalmente, olvidó de incluir.

Entretanto, en la época de la crítica social de Eca de Queiroz, el año de 1888 la Literatura brasileña ya había dado señales de un comienzo, tímido, tal vez, pero positivo, de reacción contra aquello que más tarde se llamó colonialismo intelectual en relación a las formas ortodoxamente europeas. Basta citar el nombre del novelista José de Alencar, hoy reinterpretado en su auténtica fisonomía espiritual, revelándose un autor "empeñado en ser en lo posible brasileño, y no colonialmente portugués o subeuropeo" como el Profesor Gilberto Freyre, en notable trabajo de interpretación sociológica de la obra literaria de Alencar, vio el esfuerzo bien sucedido de la novela genuinamente brasileña.

Más adelante aún que José de Alencar, el Profesor Gilberto Freyre se revela como un tropicalista, "que para afirmarse tropical, no precisó de repudiar sistemáticamente la herencia lusitana del Brasil, sino lo que esa herencia le pareció significar de imposición a los brasileños, por los escritores portugueses más académicos, de una condición colonial o subportuguesa por él juzgada intolerable del punto de vista de la exigencia literaria o del lenguaje".

José de Alencar, siendo un romántico, en la forma y en la estética, fue, sin embargo, un lejano precursor de los modernistas de 1922, por las intenciones de crear un espíritu brasileño, una temática brasileña, un lenguaje brasileño. Lo que los modernistas propondrían en 1922, Alencar instintivamente esbozó a partir de 1857, fecha de la aparición de su novela "O Guarani", además de haber sido, como acentúa Gilberto Freyre, un crítico social, un reformador de costumbres: se esfuerza "en el sentido de resolver lo brasileño, las complicaciones acumuladas en torno de los individuos por un sistema de familia considerado por algunos antinatural en sus excesos, reintegrándose a lo natural".

Ahora bien, José de Alencar, mucho antes de la crítica de

Eca de Queiroz, ya se reveló, aunque en moldes de un pensamiento romántico, lírico, idealista, contra todo aquello denunciado por la pluma espirituosa de Eca de Queiroz.

Muchos años, sí, habrían de transcurrir hasta el día del florecimiento del árbol del pensamiento brasileño —un florecimiento que llenó de colores, las más generosas, las más fuertes, las más arraigadas en el suelo, en un germinar de frutos incontenidos, en que se constituyó el movimiento modernista, a partir de 1922 a nuestros días.

La crítica de Eca, continuó hasta cierto punto válida por todo el período caracterizado por el encuentro de los siglos XIX y XX, y aún, durante los primeros años del siglo actual. La influencia europea en la literatura, en las artes, en las costumbres, principalmente de Francia, se sobrepuso a preocupaciones mayores de estudio, de análisis, de interpretación de las cosas brasileñas. Se procuraba ver al país y a sus instituciones a través de ideas y puntos de vista nutridos en obras de importación.

Es claro que aparecen algunas voces aisladas, pero de gran expresión. En la crítica literaria, por ejemplo, se destacan Araripe Junior, Silvio Romero, José Veríssimo, que ya indicaban una tomada de rumbo brasileño, a través de sus ideas e interpretaciones con bastante fondo social y telúrico. Otro nombre este con un ímpetu cósmico aún no revelado en ningún escritor hasta su tiempo, a crear una obra notable, plena de realidad brasileña, de mensaje social, de sugerencias para estudios más profundos sobre la tierra y el hombre brasileños, fue Euclides da Cunha, un pre-modernista que se sitúa más cerca de los modernistas que varias figuras ligadas, por el tiempo, con el movimiento de 1922. El crítico Antonio Cândido, en uno de los instantes felices de su "Literatura y Sociedad", habla de la obra maestra de Euclides da Cunha "Os Sertões" como un marco, ella señala "un fin y un comienzo: el fin del imperialismo literario, el comienzo de análisis científico aplicado a los aspectos más importantes de la sociedad brasileña".

Tuvimos pensadores como Alberto Torres, historiadores, renovadores, como Joao Ribeiro, que introdujeron el elemento social en el estudio del pasado histórico brasileño: Oliveira Lima, Vicente Licinio Cardoso; cuentistas de talento para reproducir tipos y costumbres del Brasil, como Monteiro Lobato; novelistas como Lima Barreto y Machado de Assis; ensayistas como Gilberto Amado, que brindaban una contribución nueva

para las letras y el espíritu nacionales. Y, aún en la Historia, —e Historia renovada en métodos de investigación, análisis e interpretación— la gran figura de Capistrano de Abreu.

El movimiento modernista brasileño que se acostumbra iniciarlo, en el tiempo, por la Exposición de Arte Moderno realizada en Sao Paulo, durante la semana del 11 al 18 de febrero de 1922, es consecuencia de un largo proceso histórico y social resultante de las transformaciones operadas en la vida del país, y no un fenómeno puramente estético. Aquellas constantes culturales que Eca de Queiroz reclamaba en 1888, resumidas en la expresión: "el día dichoso en que el Brasil, por un esfuerzo heroico se decidió a ser brasileño a ser del Nuevo Mundo", sólo pudieron ser cumplidas integralmente cuando ciertas condiciones sociales coexistieron en el medio brasileño, factores capaces de desencadenar un movimiento que expresase el espíritu nuevo de la sociedad. El Brasil adelantó, materialmente, valiéndose de las técnicas y de los beneficios de la civilización moderna, y su transformación cultural fue un natural corolario.

En la primera década del siglo actual el Brasil era un país que contaba con menos de dieciocho millones de personas. La capacidad adquisitiva del pueblo, reducida por la modesta renta de la mayoría de la población, no animaba ningún impulso de industrialización. El país importaba casi todo lo que consumía en productos manufacturados. La sociedad, esencialmente agraria, semifeudal, y aun patriarcal, cultivaba, es claro, el espíritu tradicionalista. La vida económica del Brasil tenía por base el comercio interno de mercaderías y la exportación de productos primarios, entre ellos, los más fuertes, los que sustentaban verdaderamente la economía nacional: el café y el caucho. Las comunicaciones entre los varios puertos del país eran deficientes. Algunas líneas de ferrocarril se encargaban de unir los puntos de mayor importancia demográfica en el Sur y Nordeste. Las carreteras eran aún meros caminos pioneros. La espina dorsal de los transportes residía en la navegación marítima, sirviendo, en la extensa costa atlántica, los intereses económicos y sociales de los Estados de la Federación, desde el Amazonas hasta Río Grande do Sul.

Pero, este aspecto del Brasil, tradicionalista comienza a dar señales de modificación, a partir de la Primera Guerra Mundial. El país, desde el principio del siglo recibía un apreciable contingente de inmigrantes extranjeros. Se fundaron colonias de alemanes e italianos de Sao Paulo hacia el Sur. Portugueses, españoles y japoneses, sirios, libaneses, completaron

el cuadro inmigratorio. En 1920, la población brasileña ya era de 30 millones de habitantes. En los Estados de Río de Janeiro, Minas Gerais, Sao Paulo, Paraná, Santa Catarina y Río Grande do Sul, es que se manifiesta, con más fuerza, la transformación social y económica.

En consecuencia, las capitales de esas unidades comienzan a centralizar, en detrimento del área rural, las energías creadoras de la Nación, surgiendo el fenómeno del urbanismo, cuya amplitud se torna, hoy en uno de los más serios problemas del país, con el estímulo, también, de la industrialización que se inicia después de la Primera Guerra, para tomar decisivo impulso después del segundo conflicto mundial.

Los primeros síntomas del movimiento modernista llegaron de Sao Paulo, el Estado más progresista, a través de las actividades de Oswald de Andrade, desde 1912, escribiendo versos, sin métrica y sin rima, para escándalo de los tradicionalistas. Oswald regresó de Europa, donde tuvo noticia del Manifiesto Futurista de Marinetti, pero lo que realmente él soñaba realizar, junto con otros intelectuales convertidos al nuevo credo, era la renovación de los principios estéticos, la ampliación de los procesos artísticos, la inspiración autóctona, la alineación del Brasil en las nuevas corrientes estéticas abiertas por el progreso del mundo y el comienzo de lo que sería su rápida marcha hacia el desarrollo social y económico.

Lazar Segall, en 1914, y Anita Malfatti, en 1917, hacen las primeras exposiciones de pintura no académica. Esta última, influencia por la moderna escuela alemana, logró un éxito para la época, estremeciendo el *dolce far niente* de los académicos, y por eso fue bastante criticada como producto de la "paranoia o de la mixtificación": pero defendida por las figuras principales del naciente modernismo. Mario de Andrade, uno de los más combativos e influyentes modernistas, decía que la exposición de Anita Malfatti había conseguido "la regimentación, la consciencia de rebeldía de espíritu nuevo".

Treinta años después de aquella crítica de Eca de Queiroz, se cumplía su vaticinio: el verdadero, el libre genio de la Nación, antes constantemente falseado, torcido, contrariado en su manifestación original", comenzaba a florecer en la inteligencia brasileña por intermedio de un proceso cultural que tuvo como válvula de escape la semana de Arte Moderno, organizada por Oswald de Andrade, Di Cavalcanti, Mario de Andrade, Guilherme de Almeida, Agenor Barbosa, Ribeiro Couto, George

Przirembel, Cândido Mota Filho y Joao Fernando de Almeida Prado.

El Brasil tuvo grandes cambios. La exportación del café y del caucho, a principios de siglo, proporcionaba recursos suficientes para la construcción de ferrocarriles, de puertos, de diques, de edificios. Las ferrovías llegaban al interior del país. Río de Janeiro y Sao Paulo ganaban una nueva fisonomía urbana, mientras una nueva clase, la de los obreros, surgía en las grandes ciudades, llegando, en 1917, a desencadenar una huelga con 70 mil adeptos en la ciudad de Sao Paulo. El Partido Comunista disemina las ideas de Marx y Lenin, abriendo un frente de reivindicaciones populares. La aristocracia rural pierde substancia para el capitalismo urbano-industrial.

La Semana de Arte Moderno vino a constituir el estuario de las nuevas aspiraciones, fruto de la evolución social y económica del Brasil y del mundo. Paulo Prado, una de las expresiones del movimiento, da su definición: "La Semana de Arte viene a revelar al desierto de nuestro mundo lunar que una modalidad de pensamiento apareció con un gran Renacimiento Moderno. Con ella surge, entre nosotros, el sentimiento de inquietud e independencia que es la característica de un nuevo aspecto del espíritu humano. El mundo ya está cansado de las fórmulas del pasado; en todas partes y en todos los terrenos —en la estética de las calles, en el anuncio, en los reclames, en los periódicos ilustrados, en los grabados, en el mobiliario, en la novela— con una alegría inococlasta y juvenil se quiebran los antiguos moldes y desaparecen las viejas reglas, pesadas como cadenas (...). La Semana de Arte Moderno fue la primera protesta colectiva que se levantó en el Brasil contra esos fantoches del pasado. Así inició el grupo de Arte Moderno la obra de saneamiento intelectual de que tanto necesitábamos".

Al fin, el modernismo de 1922 rompió los compromisos del Brasil con un cierto colonialismo intelectual del que aún padecíamos, a pesar de la reacción de figuras aisladas, principalmente en las letras.

La inteligencia brasileña conquista su plena madurez, su completa autonomía, sin apartarse de las fuentes de nutrición universal. "El movimiento modernista", explica otro representante suyo, el escritor Peregrino Junior, "promovió la orientación de nuestro arte y de nuestra literatura en un sentido nítidamente nacionalista, de base humana y social, cuyas raíces

se profundizan en las fuentes del pueblo, en el corazón de la nacionalidad, en las tradiciones más puras de nuestra tierra y de nuestra gente”.

El espíritu moderno, la voluntad de innovación, el interés por la tierra y gente del Brasil no se circunscribieron a un solo movimiento que se habría centralizado en Sao Paulo o en Río, los dos grandes centros de la vida social y económica, de mayor florecimiento intelectual. Este alcanzaría otras áreas del país a través de dos movimientos propios: Pernambuco y Río Grande do Sul, donde las tradiciones de regionalismo eran más vivas y, por eso mismo, sensibles a la revalorización, bajo el influjo de la estética moderna, de los elementos regionales.

En Río Grande do Sul, donde Joao Simoes Neto, desde 1912, había creado un tipo mejor de regionalismo, aparece la generación de los modernos: Vargas Neto, Darci Azambuja, Ciro Martins, entre otros. El paisaje de los campos, el pastoreo, la influencia española de frontera, son las constantes del regionalismo gaucho.

Es en Recife, sin embargo, que surge el más fuerte y mejor caracterizado regionalismo, debido a la presencia de un joven pernambucano, estudiante de Sociología y Antropología en las Universidades de los Estados Unidos y de Inglaterra, que regresaba a la patria después de cinco años de ausencia. Gilberto Freyre —este es su nombre— inspira y dirige el Congreso Regionalista de Recife, realizado en Febrero de 1926. En esta ocasión, se da lectura al Manifiesto Regionalista por su autor Gilberto Freyre, que lanza los principios fundamentales del movimiento: rehabilitación de valores y tradiciones del Nordeste. Por lo tanto, modernismo y tradicionalismo juntos son una combinación de regionalismo y universalismo.

Hoy, la crítica más ilustrada del Brasil admite igual importancia a los modernismos de Sao Paulo y de Recife. Además de esto, los dos movimientos, aunque independientes uno del otro, van a desembocar en el mismo estuario cultural: la búsqueda de una fisonomía propia para la literatura brasileña, la valorización de la tierra y del hombre brasileño. En el movimiento de Recife, sus animadores llegaron a ser ridiculizados por vivir hablando de cosas hasta entonces despreciadas: las golosinas, los dulces, las chacras, los árboles, las huertas, los jardines, los juguetes para las criaturas, los azulejos de las casas, los muebles, las artes populares, la escultura, el teatro, el “ballet”, la pintura mural.

Las ideas defendidas por Gilberto Freyre repercutieron en la poesía de un Jorge de Lima, de un Ascenso Ferreira, en la novela de un José Américo de Almeida, de un José Lins do Rego, en la pintura de un Manoel Bandeira, de un Cícero Días, de un Luiz Jardim. Y creó una verdadera escuela de investigadores sociales y de brillantes ensayistas. El propio inspirador del movimiento, Gilberto Freyre, se tornó el mayor estudioso e intérprete de la sociedad patriarcal brasileña, bajo el ángulo histórico-social, sociológico, antropológico y psico-social. Es un nombre que atravesó las fronteras de su país, colocándose al lado de los grandes escritores y científicos sociales del mundo.

Los sucesos modernistas y regionalistas de Sao Paulo y de Recife prepararon, de cierto modo, un clima propicio para el desencadenamiento de la Revolución Militar de 1930, cuando termina el primer ciclo de la República proclamada en 1899 y se inicia una nueva etapa en la vida del Brasil. Es claro que determinadas causas económicas y políticas fueron las responsables directas de la aparición de este movimiento. Pero no se puede olvidar las fermentaciones de ideas renovadoras, de ideal político, de cambio de métodos, de inconformismo contra los tabús y los postulados establecidos, que animaron a muchos de los llamados revolucionarios.

El Profesor Tales de Azevedo, prefaciando un pequeño trabajo del antropólogo Charles Wagley, de la Universidad de Columbia, intitulado "La Revolución Brasileña", interpretó fielmente las raíces del cambio operado en 1930: El movimiento de las fuerzas militares y de la opinión pública, victoriosas el 24 de Octubre se hacía en nombre de una crítica severa a instituciones y costumbres que caracterizaron la Primera República: el dominio de las oligarquías, la política de los gobernadores, el poder de los "coroneles", las elecciones fraudulentas, la crisis económica y el desorden financiero crónico.

En verdad la crisis era bastante más amplia, como indicaban los movimientos verificados en los dominios de las ideas, de las letras, de las artes. La tensión hizo romper el dique del sector político, y la extensión de esa ruptura, que, además, no se puede fechar alrededor de 1930, sino de todo el período que viene por lo menos del 22, a través de episodios y fases de intensidad e incidencia diferentes, resultó, al final, un proceso de cambios del cual hoy se beneficia toda la vida nacional.

Nos parece justa, así, la observación de José Aderaldo Castelo sobre la importancia e influencia de los dos movimientos,

el de Sao Paulo y el de Recife, para una nueva configuración de la vida brasileña: Estos dos movimientos quedarán, probablemente, como los más importantes en la revolución de las letras y de la vida en el Brasil en el sentido no sólo de autenticidad, como de la espontaneidad en la creación intelectual o cultural y de la auto confianza entre los brasileños. En el sentido de la liberación intelectual y artística del Brasil, de los excesos de subordinación colonial a Europa o a los Estados Unidos.

Pero es preciso no olvidar que algunas corrientes del Modernismo tendieron, a partir de 1924, como señala Wilson Martins, a la literatura política. Al principio, acentúa el mismo autor, hacía cualquier tipo de totalitarismo, ya que existía en la consciencia de la época descrédito en el régimen de gobierno democrático. Se estaba, finalmente, en un mundo que asistía a las primeras experiencias del fascismo italiano y del comunismo ruso. El régimen de Mussolini era saludado como anti-liberal, anti-democrático. El personaje de una novela, aparecida en 1927, proclamaba que "la salvación estaba en la reacción fascista", porque el "fascismo eliminó las viejas ideas del sufragio universal y las abstracciones metafísicas de los ideólogos del 89". Y si el otro personaje contradecía estas ideas, observando que "el bolchevismo y el fascismo son la negación total de todos los valores democráticos", el primero replicaba: "Sí, sólo que, como escribió George Valois, Lenin es dictador de la barbarie mientras que Mussolini es dictador de la civilización". Y distribuía elogios a los dictadores: Mussolini, Lenin, Primo de Rivera, Mustafá Kemal, reafirmando que "Europa rechazó la democracia".

Este diálogo un tanto ingenuo y forzado para obra de ficción, tiene, sin embargo, valor de posición de una época, teniendo en cuenta que se trataba de una conversación entre intelectuales preocupados por el desarrollo de los acontecimientos políticos.

La división Derecha e Izquierda verificada entre los modernistas, también constituidos en varias corrientes — dinamistas, primitivistas, antropofagistas, nacionalistas, espiritualistas, exaltados — trajo al movimiento una fermentación de ideas y sugerencias que hizo al modernismo desaparecer como grupo, permaneciendo, no obstante, su caracterización fuerte de toda una época de la vida brasileña. Esta, finalmente, es la opinión del crítico Wilson Martins, cuyas palabras son bastante ilustrativas: "más que una simple escuela literaria, o aun un período de la vida intelectual el Modernismo fue, a mi entender, toda

una época de la vida brasileña, inscrita en un largo proceso social e histórico”.

Después de 1930 — el país vivía una nueva experiencia político-administrativa resultante de la revolución militar y popular de octubre — el modernismo había “cumplido su ciclo histórico”, según la opinión de uno de los más autorizados estudiosos y críticos del movimiento, el escritor Mario de Silva Brito. Pero, perduran, muy fuertes, sus influencias en la vida intelectual y política del Brasil. La experiencia, las contradicciones, los ideales, de los primeros modernistas, se incorporan a otros factores nuevos que hoy configuran la inteligencia brasileña.

Lucio Miguel Pereira, escribió una síntesis de lo que representa el modernismo de 1922. El artículo está publicado en la revista “Cultura” de diciembre de 1922, y tiene el título de “Tendencia y Repercusión del Modernismo”. Este pequeño trecho es uno de los balances más correctos hasta ahora escritos: “Como revolución, actuó sobre el medio, modificándolo; como revolución superó la fase destructiva, orientándose hacia la constructiva. Contrariando el nombre, bajo lo moderno buscó lo permanente. Su espíritu, justamente por ser libre, por lo tanto elástico, no se detuvo en el libertinaje, antes se canalizó hacia la búsqueda de patrones culturales más de acuerdo con nuestra manera de ser. Oriundo de corrientes estéticas extranjeras, luego se nacionalizó; negador en su ímpetu inicial, rápidamente se tornó afirmativo; dogmático en sus fórmulas inaugurales no tardó en adquirir la maleabilidad indispensable para la acción; ávido de novedades en su origen, se acercó a una tradición más vivida de nuestro pasado literario; intelectualmente aristócrata en su instalación, rápidamente se humanizó; festivo y algo humorista en sus principios, ganó después la gravedad de los impulsos creadores; pareciendo, al principio, separatista, fue finalmente un fuerte agente de cohesión.”

Se constituyeron, así, el modernismo y el regionalismo, en un solo agente catalizador de las energías espirituales del Brasil. No importa que se procure encontrar filigranas para diferenciaciones o independencia entre los movimientos de Sao Paulo y Recife. Ambos poseían el mismo sentido de renovación, de procura de un estilo, de una definición nítidamente brasileña. Ambos se completan por los objetivos comunes, aunque difieran en método o filosofía. Uno fue necesario al otro, y todos, finalmente, se beneficiaron con el espíritu creador de cada cual.

Una evaluación de los frutos producidos por los Regiona-

lismos de Refice puede expresarse a través de una obra que él directamente inspiró: "*Casa Grande & Senzala*", que es considerada como un marco en nuestra historia cultural, porque renovó, revolucionó los estudios sociales e históricos del país, abriendo perspectivas nuevas para la comprensión e interpretación de la sociedad patriarcal brasileña. El libro, hoy consagrado en el mundo entero, es una epopeya literaria, porque Gilberto Freyre no se revela solamente como el científico social, aplicando, por primera vez en el país, un método de investigación, sondeo y evaluación de valores, sino, igualmente, el escritor de recursos artísticos, y hasta de osadías literarias.

Antes de "*Casa Grande & Senzala*", que apareció en 1933, surgieron otras obras importantes, definiendo en colores de mucho frescor el modernismo naciente, aparecen con ímpetu de renovación: "*Paulicéa Desvairada*", en 1922, y "*La esclava que no es Isaura*", en 1925, de Mario Andrade, la personalidad literaria más multiforme del movimiento; "*Retrato del Brasil*", en 1928, un ensayo de Paulo Prado singularmente pesimista y no conforme por lo tanto, con la actitud positiva de los modernistas, entre los cuales Paulo Prado se incluía, "*Macunaima*", en 1928, la novela de Mario de Andrade; "*Martin Cerere*" en 1928, poema de Casiano Ricardo; "*Cobra Norato*" en 1931, poema antropofagista de Raúl Bopp, calcado en las leyendas y en el paisaje de la Amazonia.

Biblioteca de Letras
«Jorge Puccinelli Converso»

Los nombres que representan el modernismo en su primera fase, y su continuación, a través del tiempo, forman una lista bastante larga. Entre ellos, sobresalen, en una visión más amplia:

Graca Aranha, con una novela pre-modernista, "*Canaá*" publicada en 1902, y "*La estética de la Vida*", en 1920, y la novela "*Viaje maravilloso*", en 1930. Graca Aranha se integró al movimiento modernista a partir de 1924. Jorge de Lima, del grupo Nordeste, con su poesía regional; Manoel Bandeira, actualmente uno de los grandes de la poesía brasileña, agresó del simbolismo hacia el modernismo, considerado, además, como el poeta por excelencia nacional, el único que el modernismo produjo; Menotti del Picchia, del ala nacionalista del modernismo; Ronald de Carvalho, un poeta a lo Walt Whitman, desaparecido prematuramente en un accidente de automóvil; Oliveira Viana, cultor de la sociología histórica, y de altos méritos literarios; Mario de Andrade, un talento multiforme e inquieto, gran animador de las ideas modernistas; Oswald de Andrade,

en la novela, es la figura de mayor combatividad del movimiento de 1922; Plinio Salgado, creador y Jefe del Integralismo, doctrina inspirada en el fascismo italiano, hombre de letras completo que produjo los mejores cuentos políticos de la primera fase del modernismo, en violenta contraposición con la ideología comunista; Alcántara Machado, muerto prematuramente, que se distinguió en el cuento y por la tendencia de crear nuevos rumbos literarios; José Américo de Almeida, autor importante en el campo de la novela regional y de la reforma social, abriendo una nueva fase de la historia literaria del Brasil con "*A Bagaceira*"; el poeta Augusto Frederico Schmidt; Carlos Drummond de Andrade, el poeta de fortísima personalidad, que viene ejerciendo influencia mayor en el panorama actual de la literatura brasileña, situándose entre los grandes poetas americanos; José Lins do Régio, nordestino, influenciado por las ideas regionalistas de Gilberto Freyre, es considerado el representante máximo de la novela del Nordeste; Jorge Amado, gran novelista de Bahía, al principio atraído por la ideología de Marx, y en su fase actual, de plena madurez de espíritu, escribiendo sus mejores obras como "*Gabriela, Cravo e canela*", "*Os velhos marinheiros*", "*Dona Flor e seus dois maridos*", ya liberado, en la literatura, de los malos hábitos políticos a favor de un pura construcción artística, sin olvidar el fondo social; Gilberto Freyre, de quien ya hablamos a propósito de su papel de primer plano en las letras y en las ciencias sociales, configurando el pensamiento más avanzado en la Sociología, en la Antropología y en la Historia Social; Graciliano Ramos, un escritor sobrio y perfecto, novelista introspectivo y regional de un Nordeste diferente al Nordeste de José Lins do Rego y de Jorge Amado; Érico Veríssimo, tal vez el novelista más popular del Brasil, al lado de Jorge Amado, y una voz del extremo sur, al principio en la novela urbana y de costumbres, para después tornarse el autor épico de la trilogía de "*O tempo e o vento*" que procura reconstituir los orígenes y formación social de Río Grande do Sul; Joao Guimaraes Rosa, en el cuento y en la novela se inicia, por la forma peculiarísima de su estilo, una nueva fase en la literatura brasileña; Vinicius de Moraes, poeta de gran fuerza lírica; Lucio Cardoso, novelista introspectivo; Raquel de Queiroz, con posición destacada en la novela nordeste; Rodrigo Mello Franco de Andrade, buen narrador del modernismo "mineiro", crítico de artes plásticas; Augusto Meyer, poeta y excelente ensayista del modernismo; Guilherme de Almeida, poeta, integrante del movimiento modernista; Ribeiro Couto, poeta, uno de los principales elementos del modernismo paulista y carioca; Murillo Mendes y su poesía lírica; Cyro dos Anjos, lírico e introspectivo

produjo novelas de universo ficticio bastante rico; Cecilia Meirelles, cuya poesía llega a las raíces del simbolismo, tornándose, así menos modernista, pero no por eso menos brasileña; Otávio de Farias y Marqués Rebelo, ambos en la novela; Dalcídio Jurandir, dedicado a la ficción en paisajes y costumbres de su tierra natal, Pará. Sergio Buarque de Holanda, en la Historia Social; Alfonso Arinos de Melo Franco, en el ensayo; Otavio Tarquino de Souza, en la historia; Lucia Miguel Pereira, Alceu de Amoroso Lima, Silvio Julio, Agripino Greco, Sérgio Milliet, Te mistocles Linhares, Waldemar Cavalcante, Olivio Montenegro, en el ensayo y en la crítica literaria; Arthur César Ferreira Reis, en la Historia; Francisco de Assis Barbosa en el ensayo Literario; Josué Montelo, ensayista y novelista, dueño de un estilo personal y fluyente; Fernando Azevedo, humanista y pedagogo, autor de una Historia de Cultura brasileña, Luiz Viana Filho, maestro de biografía. Pedro Calmon, orador e historiador, Dinah Silveira de Queiroz, novelista. Celso Furtado, experto en la historia y análisis económico brasileño. Josué de Castro escribe agudos ensayos de Geografía Social.

Estos nombres se integran en dos grandes corrientes principales del movimiento modernista, dentro de las cuales subsisten varias sub-corrientes, según la clasificación propuesta por el crítico Afranio Coutinho; la corriente nacional y regional; la corriente subjetivista e introspectiva. En la primera, se distingue el documentario urbano-social de ficción realista. Es la vida urbana de la clase media captada por la observación de un Lucio Cardoso, de un Armando Fontes, de un Oswald de Andrade, de un Alcantara Machado, de un Ribeiro Couto, de una Rosalinda Coelho Lisboa, de un Jorge Amado. Es el neo-realismo, que también aparece en la novela documental regionalista, creando los ciclos: de la caña de azúcar, del cacao, con un José Américo de Almeida, un Jorge Amado, un José Lins do Rego, una Raquel de Queiroz, un Nestor Duarte, a los cuales se unen los narradores y novelistas del ciclo estanciero gaúcho, con Darci Azambuja, Ivan Pedro Martins, Ciro Martins, y los del ciclo del caucho o del ciclo amazónico: un Ferreira de Castro, que, aunque portugués, escribió "La Selva", con su propio género de vida, la más grande novela del ciclo; un Carlos de Vasconcelos, un Peregrino Junior, un Lauro Palhano.

La segunda corriente, o sea la subjetivista e introspectiva, quiere la indagación interior, desea la discusión de los problemas del alma, del destino humano, el análisis de las reacciones entre el hombre y hombre. Es la situación literaria de un Lúcio

Cardoso, de un José Geraldo Vieira, de un Cornélio Pena, de un Otávio Faria, de un Ciro dos Anjos, de un Aníbal Machado.

Debe también destacarse el incremento de los estudios históricos y sociales después de la eclosión del modernismo. En ese campo, las figuras regionales de Gilberto Freyre, en el Nordeste, y Arthur Ferreira Reis, en la Amazonia, son estrellas de primera magnitud, y con gran valor aparece la contribución de Moisés Velinho, Dante Laitano, Manoel Diegues Junior, Sérgio Buarque de Holanda, Djacir Menezes, Luiz de Cámara Cascudo, Américo Jacobina Lacombe, José Honório Rodríguez.

La influencia del movimiento modernista no sólo se hizo sentir en la estética literaria, en la filosofía de interpretación y revalorización de cosas brasileñas. También se manifestó en la creación de una lengua brasileña, apartándose de los procesos de la Filosofía portuguesa. Los modernistas procuran transplan- tar a la lengua escrita las varias expresiones y peculiaridades del lenguaje popular, lo que, además, viene de encuentro a los propósitos del movimiento de resistir al énfasis de oratoria, al cultivo de los preciosismos, al lenguaje "clasicizante y lusitani- zante". En la poesía, alejaronse de las rimas clásicas, de los poetas perfectos y convencionales.

Aquello que ya se venía plasmando en las categorías popu- lares, desde los tiempos de la Colonia, o sea, la dulcificación del portugués por el contacto con la lengua del indio y del africano, —y que tanto incomodaba a los puristas lusitanos, aún a fines del siglo pasado—, los modernistas se propusieron consagrar definitivamente, incorporando valores populares en el lenguaje literario. Menotti del Picchia, en 1923, ya registrabada el hecho de que el Brasil "comenzaba a crear una lengua con elementos típicos autónomos, construcciones y modismos originales, que, tornados clásicos por el uso, constituirán las bases de la "*Gramática Brasileña*", que ya existen y que falta tan solo codificar.

Otro modernista, Oswald de Andrade, también justificaba por el año de 1924, en su manifiesto "Pau brasil", una verdadera revolución lingüística: "*La lengua sin arcaísmo, sin erudi- ción. Natural y neológica. La contribución millonaria de todos los errores*". En su propio reducto del clasicismo literario, que era, en aquel tiempo, la Academia Brasileña de Letras, viene de uno de sus miembros revelados, el escritor Graca Aranha, la protesta contra la orientación del cenáculo en conservar la pu- reza del idioma portugués, procurando ignorar las transforma- ciones operadas en el Brasil. En esa ocasión, Graca Aranha de- cía "no somos la cámara mortuoria del Portugal".

Es indispensable coger en la exposición de los modernistas históricos la impresión de profundidad y de vehemencia con que ellos se integran en la campaña de abrasilerar la lengua. Plinio Salgado, por ejemplo, habla del "grito de libertad contra todos los prejuicios literarios del pasado, contra el academismo artificial, contra la mecanización de los procesos de estilo, contra las cansadas filosofías occidentales". Grito de libertad dado en Sao Paulo, el año de 1922, en la Semana de Arte Moderno. Desde entonces, él concluye "comenzamos a leer un libro abierto de la vida nacional, las verdades humanas esenciales (...) A un concepto clásico, estático de idioma, opusimos la concepción clara y dinámica de la lengua brasileña, en función histórica de existencia y de transformación".

Así, términos y expresiones de la lengua hablada, coloquial, popular, se consagraron en las páginas de los poetas y prosadores modernistas para escándalo y reacción de muchos gramáticos y filólogos ortodoxos, lo que, exceptuando ciertas exageraciones, cierto mal gusto, ciertas excentricidades, resultó en un trabajo de fecundidad nacional, puesto que, como acontece en los modernistas sensibles al sentimiento estético, todo se hace sin perjuicio de la obra de arte. En este sentido, la escritora modernista Raquel de Queiroz se manifestó contra la negligencia de prestar el valor estrictamente literario de la literatura: "la única finalidad real del trabajo literario, como de pintura y de música, es inducir una obra de arte. Todas las otras consideraciones y consecuencias son secundarias". Y esto, justamente esto, es lo que procura hacer el pensamiento brasileño de vanguardia: alcanzar una forma de expresión donde la belleza artística coexista con el sentimiento y las aspiraciones del país. Las conquistas del modernismo, expurgados sus excesos, sus desvíos, sus distorsiones, ya se incorporaron definitivamente a la literatura brasileña y, por lo tanto, al alma brasileña.

Sería interesante, ahora, examinar las repercusiones del modernismo de Sao Paulo en el extremo Norte, donde, singularmente, no ocurre influencia del regionalismo tradicionalista del Nordeste, área ecológica más identificada con la Amazonía, pues es preciso tener en cuenta la intensa comunicación sentimental entre las dos regiones, en virtud de la presencia de un fuerte contingente demográfico nordestino en el país del caucho. Muchas de las personalidades actuantes en la vida pública de Belém y Manaus, en la redacción de los periódicos, en los grupos literarios, provenían de los estados nordestinos, que ofrecieron no solo los inmigrantes para los "seringais", sino también, las inteligencias inquietas, deseosas de expandir sus energías en el

mundo verde que les prometía posición social, fortuna, un lugar al sol.

El regionalismo tradicionalista de Recife, modernista a su modo, consiguió regimentar un gran número de escritores y artistas jóvenes que habían dado las primeras señales de inquietud espiritual, y el deseo de abrir nuevos caminos, en la "*Revista do Norte*", aparecida en Recife, en 1923. Después, la fundación del Centro Regionalista en 1926, sin olvidar la aparición del "*Livro do Nordeste*, conmemorativo centenario do *Diário de Pernambuco*" —iniciativas de Gilberto Freyre—, todos estos hechos fundamentaron el movimiento de renovación nordestina, cuya influencia se hizo sentir en otras capitales del Nordeste: Maceió, Paraíba, Natal y Fortaleza. Entre tanto, no alcanzaron con la misma fuerza e importancia el Extremo Norte, que escogió el modernismo del eje Sao Paulo-Río como fuente de inspiración.

Para esto, contribuyeron algunos hechos aislados que vale la pena recordar, como, por ejemplo el contacto personal, o a través de correspondencia, de hombres de letras de la Amazonia con intelectuales del movimiento de Sao Paulo. Es el caso de Raúl Bopp, autor de uno de los más bellos poemas brasileños, inspirado en las leyendas y costumbres amazónicas: "*Cobra Norato*". Bopp pasó algún tiempo en Belem do Pará y Manus, llegando a cursar durante un año la Facultad de Derecho en la capital parense. Esta convivencia con el medio, con la gente de la tierra, se manifestó en su obra literaria de poeta modernista, y en ciertos episodios que marcaron la participación de elementos regionales en las actividades del modernismo. Otro nombre, el del escritor también modernista Peregrino Junior, cuya experiencia amazónica está patente en gran parte de su bibliografía, sirvió de puente espiritual entre las ideas renovadoras de Sao Paulo y el Extremo Norte.

Belem y Manaus, después del conflicto mundial de 1914-1918, pasaron por una transformación social impuesta por el fenómeno de la guerra y la desvalorización económica del caucho, producto que les proporcionara un notable desarrollo urbano, más ligado, en sus ángulos materiales y espirituales, a Europa que propiamente a Río de Janeiro. La guerra interrumpió esa corriente de ideas, de sentimientos, y hasta de importación de utilidades que todos ya se habían habituado a disfrutar en la vida diaria. La inteligencia del extremo norte, paulatinamente, comienza a descubrir valores en el sur del país. Los movimientos del sur, de rebeldía armada que se realizaron en los años de 1922 y 1924, la marcha de la "Columna Prestes" por la

intrincada selva brasileña, repercutieron en la región amazónica, originando una consciencia de alerta sobre problemas brasileños por ser resueltos. El modernismo del eje Sao Paulo-Río encuentra, así, un campo propicio para extenderse en la amazonía. En Belem los intelectuales se reúnen en torno de Andrade Queiroz, figura muy bien informada sobre los acontecimientos de Sao Paulo. En el periódico "*Folha do Norte*" su director Paulo Maranhao abre las puertas para la colaboración de los nuevos. Bruno de Menezes escribe el primer poema modernista en el Pará. En la capital de Amazonas surge el núcleo más activo del espíritu moderno, bajo el liderato de una prensa de categoría, tanto en el aspecto intelectual y gráfico.

Cuando se realicen estudios para revelación y análisis del movimiento modernista en la Amazonía, Manaus indiscutiblemente, ocupará lugar de mayor relieve. Fue en la capital amazónica donde se editó la primera revista dentro del espíritu moderno "*Redención*". También en Manaus aparecieron publicaciones innovadoras, como "*Primeiro de Janeiro*", "*Equador*" y "*Selva*". A pesar de que estos periódicos recibían colaboración de autores clásicos, la idea-fuerza que los distinguía era lo moderno y lo brasileño, la voluntad de crear literatura y arte brasileñamente y, también, regionalmente.

Intelectuales de Manaus mantienen asidua correspondencia con Mario de Andrade, Oswald de Andrade, Pascoal Carlos Magno, Jorge Amado. Raúl Bopp escribe a amigos amazonenses y los estimula a dar más atención al indio, a consultar la floresta, a "ahorcar a los retrógrados con cipó", a no tener vergüenza del caimán y del boi-bumbá, a demoler la "vieja sensibilidad de bachiller, del literato hueco y palabrero" a tomar, en fin, "el pulso de la tierra" expulsando "los preciosismos franceses", el "salón azul y otras quinquillerías cretinas". Por otro lado, la revista "*Equador*" muestra que es preciso "trabajar en la preparación de la consciencia nacional, curvarse en el ejercicio de las fuerzas expresivas de la raza, investigándolas, interpretándolas". Denuncia la "etiqueta pasada de moda", que "dañó el arte brasileño con extranjerismos retóricos". Por eso la necesidad de creer en el nacimiento de una "hora de sol animadora de una consciencia nueva", de un ritmo brasileño, de preocuparse por la mentalidad social y física absolutamente brasileña, y "mirar de frente a las realidades semi-bárbaras del medio amazónico".

Mario de Andrade se interesó vivamente por el folklore y por la naturaleza de la amazonía, en búsqueda de algo específicamente brasileño, que se puede encontrar en su novela rapsodia

"Macunaima", en el cual son valorizados tipos y leyendas del Amazonas con la original ficción del escritor paulista. Más tarde, cuando Mario de Andrade visita la Amazonía, entrando en contacto con intelectuales amazonenses y paraenses, se inspira en una localidad del río Javari para dar título a su libro de poemas "Remate de Males".

Todo esto hizo aproximar a los intelectuales amazónicos el modernismo de Sao Paulo-Río, encontrándose, aún, en el movimiento antropofagista, que también nació en la capital bandeirante, un punto común de aproximación entre paulistas y amazónicos. Los excesivos matices folklóricos del movimiento sólo podían despertar el entusiasmo de los intelectuales amazónicos, guardianes de una tradición muy rica y llena de originalidad. Como bien expresó Abgar Bastos, el nuevo sentimiento brasileño-amazónico en la literatura "ya no se sentía avergonzado de andar a pie por el suelo, tras del mato, indio, macumba, tajá, ninhocao, uirapuru".

Así, Manaus se convirtió, en el Extremo Norte, en centro más dinámico de la difusión del credo modernista, y no es de admirar que la ciudad, después de 1930, pudiera ofrecer, en el campo de los estudios sociales e históricos, dos nombres de proyección: Araujo Lima y Arthur Cezar Ferreira Reis, con los pies bien puestos en la tierra, y Pará, en la línea ufanista, presentase a Raimundo Morais — un escritor original que también tuvo mucha experiencia amazonense — y, posteriormente, al novelista pareense Dalcidio Jurandir que se reveló con vigor telúrico, siendo incluido en el pos-modernismo, que en la novela y en el ensayo recibió influencia cultural del nordeste.

El movimiento modernista de 1922, también creó un espíritu nuevo, una filosofía propia, en las Artes Plásticas y en la Arquitectura. Los avances verificados en ese campo son tan importantes como en la Literatura. Es sólo observar la fase anterior al año de 1922 y ver las constantes del academicismo internacional, de origen francés, imperar en las artes plásticas. La Escuela de Bellas Artes, en Río de Janeiro, sufría influencia directa de los métodos pedagógicos y estéticos de su congénere en París. Todo lo que se pensaba y hacía era dentro del eclecticismo europeo: neo-clasicismo, romanticismo, naturalismo. Ni la aparición de la pintura impresionista de Eliseu Visconti, un italiano que llegó muy niño al Brasil y allí formó su mentalidad, fue capaz de emocionar a los academistas brasileños. Visconti, como más tarde su discípulo, el amazonense Manoel Santiago, comenzó, por la primera vez, a revelar la naturaleza brasileña

en formas y tonos diferentes al colorido sombrío y artificial de los pintores académicos.

Fue, sin embargo, la revolución modernistas de 1922, la que trajo consigo las concepciones renovadoras de las artes plásticas. Es preciso no olvidar que, propiamente, la revolución modernista comenzó en las artes plásticas: la pintora Anita Malfatti, paulista, hija de italiano, con su "fiesta de forma y fiesta de color", expone, en 1917, en la ciudad de Sao Paulo, 53 trabajos suyos. La propia artista los define: "Era la poesía plástica de la vida. Transponía el color del cielo, para poder descubrir el color diferente de la tierra. Transponía todo. ¡Qué alegría! Encontraba y descubría los planos con colores y formas nuevas, en las personas y paisajes".

Anita Malfatti se revela con un audaz avance en relación al tímido impresionismo iniciado por Eliseu Visconti. Su pintura es expresionista, y esta osadía le costó la reacción inmediata y cruel de los críticos y de los academistas. Casi al mismo tiempo, Víctor Brecheret se revela en el proyecto del Monumento a las Banderas, en 1922, construido más tarde, que hoy es una de las muestras históricas del modernismo brasileño. Oswaldo Goeldi, exponiendo en Río de Janeiro en 1921, sus xilo-grabados expresionistas, se consagra, al lado de Livio Abramo, como los mejores grabadores modernos del Brasil.

«Jorge Puccinelli Converso»

El influjo benéfico de la Semana de Arte Moderno, fue el responsable de la creación de un arte auténticamente brasileño. Cândido Portinari, ex-académico se transforma en la figura dominante de las artes plásticas nacionales. Los temas brasileños, principalmente el Nordeste, sirven de inspiración a Portinari para pintar, en gestos dramáticos, aumentados por su fuerte expresionismo, las escenas del trabajo, la miseria humana, lo patético de la vida. Una pintura en que hay, también, mensaje social.

Pero, hay otro grupo de artistas modernos, como Alberto Guinard, José Pancetti, Alfredo Volpi y Djanira, que prefieren interpretar por la forma y por los colores vivos un Brasil más simple, más lírico. Los motivos de regocijo popular, los aspectos más tranquilos del paisaje. Tarsila do Amaral y Di Cavalcanti, figuras de relieve de la Semana de Arte Moderno, aprendieron valores del cubismo, transformándolos en una técnica expresionista brasileña o, mejor, aprovecharon elementos universales para expresar lo nacional.

La escultura tiene sus grandes exponentes en María Martins, José Pedrosa, Bruno Giorgi, Celso Antonio, Alfredo Ceschiati Vera Dianacopolis, además del pre-modernista Vitor Brecheret, autor del ya referido Monumento a las Banderas, levantado en Plaza Pública de la ciudad de Sao Paulo. En el grabado, se destacan, la brasileña nacionalizada Fayga Ostrower, que obtuvo en 1958, el premio internacional de grabado de la Bienal de Venecia, Marcello Grassman, con su figurativismo agresivo, y, más recientemente, Dora Basilio y Rossini Pérez. Todos ellos crearon, con su arte personal, un universo brasileño de expresión.

La comprensión y aceptación de los trabajos de estos artistas está evidente en la presencia, sea en la pintura, grabado, escultura o en diferentes aspectos de la vida brasileña: lienzos, murales, azulejos de Portinari, pinturas de Djanira, Di Cavalcanti, decoran edificios públicos y transatlánticos nacionales. Portinari recibió el pedido del panel "Guerra y Paz" que forma parte del patrimonio del edificio de las Naciones Unidas, en Nueva York. Alfredo Ceschiatti es autor de la escultura, que día a día se va haciendo más famosa en el mundo entero, existente en el jardín del Palacio Alvorado, en la novísima Brasilia. Bruno Giorgi hizo el monumento a la Juventud del Ministerio de Educación, en Río de Janeiro y el monumento a los "Candangos", en la Plaza de los Tres Poderes, en Brasilia. María Martins fue la autora de aquel magnífico gallo que adorna una de las paredes externas de la Maison de France, en Río de Janeiro.

La creación del Museo de Arte de Sao Paulo, en 1943, y de los Museos de Arte Moderno de Sao Paulo, en 1947, y de Río de Janeiro, en 1949, abrió nuevos y anchos horizontes para el desarrollo artístico del país.

Estas instituciones han revelado una función dinámica: no son apenas simples muestras de obras de artistas nacionales y extranjeros, sino también estimulantes de un trabajo de investigación, de la técnica de enseñanza y experimentación, tanto de las artes utilitarias como en las artes industriales. También, la aparición de las Bienales de Sao Paulo, desde 1951, proporcionó el florecimiento de un interés colectivo mayor para las artes a través de exposiciones retrospectivas del futurismo y del cubismo. Generalmente, más de sesenta países participan en las Bienales de Sao Paulo.

Por otro lado, aparecieron en Río y Sao Paulo, a partir de 1960, varias galerías de Arte, donde talentos nuevos tienen la

oportunidad de revelación y valorización de su producto artístico. Y, paralelamente a todo esto, surgen los cultores del tachismo, cuyo mayor representante es Antonio Bandeira, de los figurativismos entre los cuales se encuentra Inimá de Paula, Ibere Camargo, Henrique Oswald, sin olvidar el abstraccionismo geométrico, lanzado por un grupo de jóvenes en la I Bienal de Sao Paulo y que hoy alcanza madurez en el arte de un Aloisio Carvao, de una Ligia Clark, de un Milton Cista. Finalmente, en esta rápida mirada al panorama del Arte en el Brasil, se puede juzgar todo lo que ya se alcanzó como forma de expresión brasileña, siempre con la tentativa de conseguir un equilibrio entre lo universal y lo nacional.

La Arquitectura brasileña también se ha colocado a la vanguardia del movimiento modernista, pues es considerada una de las más significativas del mundo. Antes de la Semana de Arte Moderno, o "Art Nouveau", de importación francesa, constituyó el estilo predilecto, que se hacía acompañar por un "ecletismo refinado" según Lucio Costa. En 1922, tuvieron lugar dos hechos importantes para el desarrollo de la Arquitectura en el Brasil: La Exposición del Primer Centenario de la Independencia, realizada en Río de Janeiro, y la Semana de Arte Moderno, en Sao Paulo. Para las conmemoraciones del Primer Centenario, se reunió un pequeño número de arquitectos que tuvo a su cargo la elaboración de los proyectos para la Exposición. En esa oportunidad, los arquitectos lanzaron una corriente de opinión que pretendía incorporar constantes culturales del arte colonial del Brasil, en la forma de un neo-colonialismo, que tuvo cierta boga. Pero, con las ideas revolucionarias de la Semana de Arte Moderno, lo que prevaleció fue la transformación completa en las concepciones de la Arquitectura, sobretodo después de la Revolución Militar de 1930.

De ahí en adelante, se plasma un nuevo Arte Arquitectónico, armonizado con el medio y las tendencias psico-sociales brasileñas. La primera gran generación de arquitectos está dirigida por Lucio Costa, el autor del plano de Brasilia. En el período gubernamental de Getulio Vargas, de 1930 a 1945, surgen arquitectos de mayor inteligencia y sensibilidad para atender a la "manera brasileña" de construir, sin omisión de los valores universales, como, por ejemplo la técnica y las concepciones de Le Corbusier, el gran arquitecto francés que ejerció bastante influencia en la formación del espíritu moderno de la Arquitectura brasileña.

Además, Le Corbusier puede ser considerado el ordenador

de los principios de la Arquitectura Moderna en el Brasil. El edificio del Ministerio de Educación, en Río de Janeiro —primer síntoma de cambio en las reglas tradicionalistas, a favor de una concepción nueva—, fue proyectado por Le Corbusier, que llegó al Brasil por invitación del Ministro de Educación, Gustavo Capanema. Desde ese momento, la inquietud espiritual dominante en varios arquitectos brasileños, sedientos por renovar su arte encontró, en la técnica y en los procesos de Le Corbusier, los fundamentos esenciales para ordenar sus ímpetus de modernismo, que se tradujeron a partir de esa época, en una escala creciente de proyectos y realizaciones.

El Ministro Gustavo Capanema fue una especie de papa administrativo del modernismo brasileño: encargado de la dirección de su gabinete estaba el poeta Carlos Drummond de Andrade. Rodeaban al Ministro, figuras de relieve de las ideas nuevas que sensibilizaron el espíritu de Gustavo Capanema. Esta es la razón por la cual, en esa fase, arquitectos modernos, como Oscar Niemeyer, encontraron campo propicio para efectivizar sus avanzadas creaciones.

El Brasil Moderno presenta brillante equipo de arquitectos a cargo de la promoción de una verdadera revolución artística: además de Lucio Costa y Oscar Niemeyer, los hermanos Roberto (Marcelo, Milton y Mauricio), Rino Levi, Alfonso Reidy, Henrique Mindlin, Sergio Bernalles. Todos ellos, y tantos otros imbuidos de espíritu modernista, procuran variantes de identificación mayor con el paisaje brasileño. El uso de un lenguaje internacional es visiblemente suavizado, armonizado, por las peculiaridades del medio que les inspira la creación de valores o, a veces, la recreación de valores ya empleados anteriormente, sobre todo en la arquitectura colonial dentro de un sentido funcional. La construcción de Brasilia, verdadero laboratorio de experimentación de formas plásticas y de concepciones osadas, obedeciendo el proyecto de Lucio Costa y Oscar Niemeyer, es una muestra del vigor creativo de la arquitectura brasileña, que se complementa con el arte de jardinería paisajista creada por Burle Marx, nombre mundialmente solicitado para dar el toque final a las estructuras proyectadas por los arquitectos. Es cuando entra el arreglo y la distribución de plantas y flores coloridas en los espacios determinados por una plástica ondulante y plena de sentido estético. Jardines tan bellos y tan útiles en un país tropical, donde la naturaleza exuberante ofrece rica y variada flora, que el genio artístico de Burle Marx supo aprovechar y valorizar.

Las ideas modernas también estimularon el arte musical y si hablamos de música moderna luego se destaca el nombre de Heitor de Villa-Lobos, cuya temática llega a las profundas raíces de la tierra. Substancialmente modernista, en busca de una nueva forma de expresión, y de fuentes brasileñas de inspiración, el arte de Villa-Lobos encontró en la naturaleza, en el folclore sugerencias para afirmarse en la búsqueda permanente de las constantes nacionales. Pero, al contrario de otros compositores de folclore, que conservan las estructuras principales del material recolectado, Villa-Lobos da expansión a las energías latentes del folclore y crea su propio mundo de tonos y semitonos con vehemencia rítmica y lirismo cósmico. Sus poemas sinfónicos, las "Bachianas brasileñas" —"una curiosa unión del estilo de Bach y de la música folklórica"— sus fantasías y variaciones, sus orquestaciones, revelan una extraordinaria imaginación musical, hoy considerada una de las mayores en las dos américas.

La inteligencia brasileña ganó con el modernismo los componentes de fuerza, de renovación, de expresión, de tradición que hoy ofrecen dimensiones espirituales y sentimentales al país, dentro del más puro **brasilerismo**.



Biblioteca de Letras
«Jorge Puccinelli Converso»

Aspectos de la Poesía Israelí Contemporánea

Por *MOSHE LAZAR*

No tengo la intención ni la presunción de presentar, en el marco de esta exposición, un panorama completo de la poesía israelí contemporánea. Al presentar aquí ante ustedes una serie de nombres y de fechas, o el citar los títulos de numerosas compilaciones poéticas, demostraría, tal vez, que conozco en algo este capítulo de nuestra historia literaria, pero les haría apenas sentir la palpitación viviente de la lírica hebraica moderna. Parafraseando más o menos un pensamiento de García Lorca, diría: los hechos y las fechas, las causas y las razones que conciernen a una obra poética, puede ser útil saberlas, pero no hay que repetirlas. Mi propósito es modesto: presentar aquí, ante ustedes, algunas voces del actual mundo poético de Israel, hacerles sentir la atmósfera de esta poesía, que se inspira en la lengua e imágenes de la Biblia, absorbiendo al mismo tiempo las resonancias de la poesía universal contemporánea.

La elección de los poetas y sus poemas será, como toda elección auténtica, subjetiva y personal. Y como no distribuyo "Premios a la poesía", no estoy obligado a justificarla. Las voces de los poetas que tendrán ocasión de escuchar aquí no representan todas las voces importantes de la poesía israelí moderna, ni tampoco son las que yo, personalmente, amo, sino una variedad lo suficientemente amplia como para no ser arbitrario ni injusto. En cuanto a la calidad de esta poesía, ustedes serán los jueces, teniendo en cuenta que oyen una traducción y no la tonalidad del original. Las traducciones, e incluso las me-

jores —dice nuestra poetisa Lea Goldberg —son como una declaración de amor por teléfono: se oye la voz del amado sin verle la cara. Quisiera esperar que esta voz, por lo menos, llegara hasta ustedes.

Cuatro generaciones de poetas compusieron sus obras dentro de los límites de lo que llamaremos "la poesía hebraica contemporánea". No son éstas generaciones biológicas, sino espirituales, sin punto de identificación con ninguna escuela poética determinada. En el interior de cada uno de estos grupos, los poetas se distinguen unos de otros por sus personalidades netamente definidas y por sus estilos individuales. En cuanto a los temas tratados, estos son a veces comunes a alguno de los grupos, y a veces a poetas de diferentes grupos. Si, por ejemplo, la situación trágica de los judíos en la Diáspora y el sueño de la redención constituyen el tema de numerosos poetas del primer grupo, los de la segunda generación cantan ya el entusiasmo que procura la tierra prometida y recientemente recobrada, la regeneración espiritual y casi mística de un pueblo de pioneros, en tanto que la tercera ^{ve} ^{nacer} poetas que no han conocido la Diáspora, o que la han conocido muy poco, que han escrito sus poemas entre ^{combate} ^y ^{combate} durante la Guerra de la Independencia y para quienes la Tierra de Israel no es ya una realidad soñada o mística, sino una presencia cotidiana, física, dura, con la cual ^{habían} ^{firmado} un pacto de sangre. Los poetas más jóvenes —los de la generación reciente— han crecido sobre este mismo suelo pero en otro ambiente, posterior al sacrificio y al día solemne; sus problemas son otros, y ellos están más atentos al malestar existencial, cuyo eco les llegaba a través de las obras de la literatura universal.

Si tomamos la Biblia con todo lo que ésta incluye, a más de su mensaje religioso y espiritual, en imágenes, expresiones, escenas y personajes, veremos que ella es el punto de partida del que proceden todos los poetas de las diferentes generaciones, los que, después de recorrer las sinuosidades y rodeos de sus caminos individuales, vuelven a encontrarse, muy a menudo, en la misma encrucijada, junto al mismo manantial. Pero, también aquí hay que cuidarse de generalizaciones apresuradas. La expresión bíblica no emite el mismo sonido en las obras de todos los poetas. El héroe bíblico sufre constantes metamorfosis. La imagen bíblica puede ser copiada, creada nuevamente, desfigurada, intensificada, caricaturizada, todo según la personalidad e intenciones de tal o cual poeta.

Desde las grandes figuras poéticas de la primera generación —Jayim Najman Bialik, Saúl Tchernijovsky y Zalman Schneour—, pasando por las de la segunda —Abraham Shlonsky, Nathan Alterman, Lea Goldberg y Uri Zvi Grinberg— hasta los representantes de la joven poesía —Amir Guilboa, Jayim Gouri, Carmi, Amijay y otros— la lírica hebraica ha manifestado siempre una extraordinaria vitalidad, produciendo obras que, por su contenido y forma, renuevan el contacto con la tradición poética antigua: la de la Biblia y la que conociera su siglo de oro en la España e Italia medievales.

¿Qué elegir, entre toda esta riqueza, para que nuestra disertación no sea demasiado superficial? Ya que no puedo recalcar todos los temas de cada poeta, he seleccionado los diversos poemas de tal manera que puedan, en su conjunto, crear una imagen fidedigna de este renacimiento poético en lengua hebraica.

La lamentación sobre las desdichas del pueblo perseguido encuentra, en la época de los "pogroms" en Rusia, la potente pluma del Jayim Najman Bialik para expresar la impotencia de toda justicia, humana o divina, para vengar la muerte de un niño inocente:

Biblioteca de Letras

Si hay justicia, brille ^{Joel Pincus "Górgoso"} ahora mismo.

Si después que sea yo raído de bajo el firmamento
brilla la justicia,

entonces sea volcado su trono para siempre
y los cielos púdranse de maldad interminable.

Pero vosotros, malhechores, seguid atropellando,
vivid entre la sangre, inocentes.

Maldito el que diga ¡venganza!

Venganza así, venganza por la sangre de un niño pequeño,
no la inventó aún Satanás.

Cale la sangre en el abismo,
cale la sangre hasta los abismos tenebrosos
y socave en la tiniebla los cimientos
podridos de la tierra.

En un poeta de la siguiente generación, Uri Zvi Grinberg, encontramos, en la compilación "Vías del río", la expresión poética más potente que se haya dado hasta el presente al exterminio de seis millones de judíos por los nazis. Son los "lamentos

de Jeremías" de nuestra época. Los largos poemas de este poeta adoptan el estilo patético, el lenguaje recio, el ritmo de la prosa fulgurante como un relámpago de los Profetas de la Biblia. Escuchen, por ejemplo, la estructura monumental de esta escena apocalíptica:

LA COLINA DE CADAVERES EN LA NIEVE

Cuando sacaron a mi padre para la colina de cadáveres, en los campos
/extranjeros nevados,
aulló el general alemán: a desvestirse. Y mi padre comprendió bien la
/sentencia.

Se quitó mi padre el abrigo y los pantalones
como si se quitase la realidad del mundo,
se arrancó los zapatos como para el duelo de la tarde de Ab,
y se quedó en su ropa blanca, con las medias.

¿Qué había más desnudo que su desnudez
bajo la bóveda del cielo y en el campo nevado, aquel día, en el mundo?
Nunca se había encontrado con tanta desnudez bajo la bóveda del cielo,
bajo el gorrito negro del cráneo,
a no ser por las noches al pie de la cama,
a no ser en la casa de baños, al entrar a sumergirse,
que entonces sólo se quitaba la ropa blanca, las medias y el gorro y no
miraba

«Jorge Puccinelli Compañero»

los pudores de su carne hasta que las aguas la cubrían por una y otra
/parte:
como quien desciende a adorar en lo profundo.

Pero cuando vio el general que mi padre estaba aun en ropa blanca,
con el gorrito en la cabeza, aquel malvado
le asestó un golpe entre las paletillas con su arma fría,
y mi padre tosió y cayó de cara, como delante de Dios,
se postró profundamente hasta lo más hondo de la vida, y no se levantó:
emitió un quejido, como conclusión de la súplica postrera,
después de lo cual nada existió fuera de los cielos nublados y de la colina
/de cadáveres,

con la sangre que salía por la boca del pulmón aplastado.
Y al ver el general que mi padre no se levantaba, metió la puntera
de su bota negra por debajo del vientre del padre venerable,
y le sacudió y le puso boca arriba, y parecía que en su rostro
la tierra pagana le pegaba puntapiés.

Y con el anochecer brotaron las estrellas y crecía la colina de cadáveres
/en el campo,

y la nieve caía en la noche con una abundancia cruelmente blanda.
Así lo quería Dios. Se notaba que había Dios,
aunque era el Dios de los paganos. No hay Dios para Israel.
Sólo la nieve fue testigo. Bajaba con abundancia cruel.

Acertó a pasar por aquel sitio, Rabí Urí de Strelisk, el Serafín, el abuelo,
sin que se oyera ningún ruido de pasos ni respiración en el aire.
Abrió su boca y dijo susurrando: Rabí Jayim, hijo de Rabí Isaac, nieto

/mío,

cuerpo que era un arpa de las oraciones de Israel,
boca que derramaba consuelo al afligido,
¿cómo te cubre la nieve en el campo de los paganos infinito?
¿Dónde fueron tus oraciones, nieto mío?
¿Dónde fueron las mías?
¿A qué región del mundo?

De la colina de cadáveres rebulló y se deslizó
mi primo Samuel, a quien llamaban Samuelito. Rebulló
y se deslizó a los pies del abuelo Rabí Urí de Strelisk,
el Serafín. Gimoteó como un chiquillo y
no abrió sus ojos porque no podía. Palpó
con la palma de sus manos pequeñas los zapatos del abuelo,
y el abuelo se inclinó hacia él y le besó en la frente y le dijo:
bebe mío,

criatura santa.

Contestó el hijo de mi hermano venerable, el chiquillo
de nombre Samuel, a quien llamaban por cariño Samuelito:
Abuelo, abuelo, ¿por qué no viniste antes con multitud
de serafines y de ángeles?

Abuelo, abuelo, ¿dónde está el Dios de los judíos?

Y calló el niño y quedó echado

a los pies del abuelo Rabí Urí, que se había retrasado con sus lámparas,
que no había traído una muchedumbre de ángeles a nuestra casa como
/escudo.

Y Rabí Urí de Strelisk, el Serafín, estaba de rodillas helándose en el
/campo extranjero.

Y la nieve caía, caía.

La guerra, todas las guerras de nuestro siglo, han marcado con profundas heridas el corazón de nuestros poetas. Los estigmas de estas guerras y la angustia ante guerras futuras constituyen el tema de numerosos poemas. Así, por ejemplo, en la obra de los siguientes poetas, todos de una edad que oscila entre los cuarenta y los cincuenta años. En primer lugar, este soneto de Yehudah Amijay:

MI PADRE

Mi padre estuvo cuatro años en la guerra de los otros
y no odió, no amó a sus enemigos,
y yo sé que allí me edificaba
día a día con sosiegos

muy escasos, que entre el humo
y las bombas, recogía y guardaba
en su mochila raída con las sobras
del bizcocho maternal endurecido.

En sus ojos reunía muertos sin nombre,
muchos muertos reunió por mi causa,
para que yo los conociera en su mirada y los amase,

y no muriese como ellos en el terror.
Llenó los ojos de ellos pero se equivocó
a todas mis guerras yo salgo.

En un estilo diferente, con una insinuación de ironía para
intensificar su horror a la guerra y su duelo personal, he aquí
la voz de Amir Guilboa.

Biblioteca de Letras
«Jorge Puccinelli Converso»

MI HERMANO CALLABA

Mi hermano volvió del campo
con la ropa gris.
Yo temía que mi sueño tal vez me engañara
y empecé rápido a contar sus heridas.

Después hurgué en la guerrera, en los bolsillos
y encontré una venda que secaba su mancha.
Y en una postal arrugada, el nombre de ella,
bajo un dibujo de amapolas.
Y mi hermano callaba.

Entonces desaté un envoltorio
y fui sacando sus cosas, recuerdo tras recuerdo.
Bravo, hermano mío, qué héroe.
Mira, encontré tus laureadas.
Bravo, hermano mío, qué héroe.

Cantaré con orgullo a tu nombre.
Y mi hermano callaba.
Y mi hermano callaba.

Y su sangre clama desde la tierra.

Parodiando la descripción bíblica de la creación del mundo, Aharón Amir representa ante sí mismo una farsa imaginaria, a fin de ocultar mejor el sentimiento trágico de la vida:

CUANDO CONCLUYA TODO

Cuando concluya todo
habrá que empezar otra vez desde el principio,
y cuando la humareda de la nube de musgo se disuelva
y se limpie la tierra y sus hombres de la contaminación radiactiva
en un plazo, en equis plazos y medio,
se empezará otra vez desde el principio,
quizás en la isla de Tasmania,
quizás en tierras del Congo o en la cumbre del Ararat,
quizás aquí, entre el Pishón y el Guijón,
se trazará precisa la línea entre la tierra y los cielos,
entre las aguas de arriba y las de abajo.
Sólo que esta vez no vendré yo en el sexto día,
sino que lo veré todo desde el principio, esta vez,
y el Creador será a mi semejanza e imagen,
y le marcaré la obra esta vez,
y el orden de crear,
y con mis propias manos tomaré a Eva.
a Eva la nueva
de una de mis costillas.
Y nos cubriremos al punto con las hojas de higuera,
desde la cabeza al tobillo,
y no iremos por el Paraíso de merienda,
ni nos entretenderemos con Dios o la serpiente,
sino que nos pondremos al punto a la tarea penosa,
y quizás esto marche, esta vez.

Finalmente, estos versos de Ben-Zion Tomer, que expresan con intensidad el malestar y el sentimiento de culpabilidad por haber sobrevivido, en tanto que los demás han muerto (este motivo aparece en la obra de muchos poetas):

Yo no soy culpable, padre,
soy la flor entre las ruinas,
tu casa naufragó, padre,
yo solo he sobrevivido, una isla.

Es terrible, padre,
ser una flor entre las ruinas,
ser una isla en la sangre.

Si al menos fuera culpable, padre.

Náufrago de múltiples muertes, con las manos vacías y el corazón desolado, el pueblo judío poseía aún dos tesoros impreciosos, dos fuentes de vida eterna: la Biblia y la tierra prometida, que nunca los habían abandonado, impregnando sus plegarias y sus sueños. Y cuando este pueblo volvió a su tierra, sus poetas tuvieron la impresión de un día para otro, de no haberla dejado nunca: el paisaje era familiar, los nombres de los valles y las colinas volvieron a la memoria, las figuras bíblicas resucitaban en las calles de Jerusalén y Tel Aviv. Como después de una larga noche, como después de las angustias de una pesadilla, todos estaban allí, reales y vivientes, en el momento del despertar: Caín y Abel, Moisés y Miriam, Saúl y David. La Biblia no era más un álbum de recuerdos, la crónica de un pasado glorioso, sino la imagen viviente de un presente eterno.

Aun si han cambiado un poco la voz o la vestimenta, podrán reconocerlos sin esfuerzo en los poemas que les presentaré a continuación.

La poetisa Rajel, muerta en la juventud, a orillas del Mar de Tiberiades, canta en estos versos a la mujer de Jacob, con la que se identifica en el alma y en el nombre:

RAQUEL

Su sangre corre por mi sangre,
su voz en mí canta,
Raquel, la pastora del rebaño de Labán,
Raquel, madre de madrés.

Por eso la casa me es estrecha
y la ciudad extraña,
porque el viento del desierto
con su velo me llama.

Por eso con tal seguridad
me pongo en camino,
porque guardan mis pies tantos recuerdos
de antiguo, de antiguo.

Los hermanos enemigos, el inocente y el asesino, reviven el instante que precedió al primer crimen, cara a cara y teniendo sólo a Dios por testigo, en estos dos poemas de Abraham Shlonsky:

LABRADOR

Un camello y la arada. El filo de la reja
que terrón y terrón separa con fatiga.
Nunca fuera el mundo tan uno.
Toda la eternidad abrazada en un instante.

Aquí, un barrunto de crimen,
la reja que se clava.
Aquí Caín que hiende la unidad del terrón.
Nunca fuera tan corta la distancia
entre un hombre,
un camello
y el cielo

Biblioteca de Letras
«Jorge Puccinelli Converso»

PASTOR

Esta vastedad que dilata sus narices.
Esta altura, anhelosa de ti.
La luz que rebosa blancura de leche.
El olor de la lana.
El olor del pan.

Y a la vera del rebaño y del hombre, atenta
a los bruscos lametones en la acequia,
descalza, desnuda en sus cinco sentidos,
la mañana que camina al medio día.

Mañana del Génesis. En los campos los rocíos
de la hierba se evaporan. Y la humareda del estiércol.
De horizonte a horizonte: un hombre y el campo.
De horizonte a horizonte: el rebaño y Abel.

El poeta Jayim Guri no se limita a los actos heroicos descritos en la Biblia, y donde ésta calla, él comienza su canto. El poeta sabe que Jael, al matar al general Sisara, permitió al pueblo hebreo la victoria. Lo sabe porque el cántico de la profetisa Débora canta el elogio de esta mujer arriesgada. Pero el poeta, por un sentimiento de justicia poética y humana, ve a otra mujer, ya vieja; la madre de Sisara, esperando el imposible regreso de su hijo:

SU MADRE

Hace años, al final del cántico de Débora,
oí el carro silencioso de Sisara que tardaba en llegar.
Vi a la madre de Sisara transparentarse en la ventana,
una mujer con hebras de plata en el cabello.

"Un botín de colores bordados,
calados policromos para el cuello de los guerreros",
veían las doncellas,
justo cuando él yacía en la tienda adormecido,
con manos vacías de todo,
en la harbilla un rastro de leche, mantequilla y sangre.
Caballos y carros no rompieron el silencio.
Las doncellas se callaron una a una:
mi silencio y el suyo se tocaban.
Poco después se puso el sol.
Poco después se fue el crepúsculo.

Cuarenta años estuvo en paz la tierra. Cuarenta años
no galoparon los caballos, no clavaron los muertos el vidrio
/de sus ojos.
Pero ella murió a poco de la muerte de su hijo.

La melancólica imagen del primer rey de Israel, Saúl, frecuenta desde siempre la imaginación de poetas y pintores, por lo que no es raro verla resucitar en la pluma de numerosos poetas israelíes. Citaremos tres interpretaciones, que evocan bajo diferentes aspectos a este rey desventurado, obsesionado hasta la locura, y calmado por momentos bajo la influencia del arpa de David.

En primer lugar, el poema de Dan Paguis:

ULTIMA ORACION DE SAUL

Dios mío, como un buey de labranza
fui fornido entre todas tus piedras.
Y callado bajo el yugo de tus truenos.
Pero se me hizo el silencio Satanás.

Estoy rendido. Retiraste de mis hombros
el manto real y en terrones inocentes
sumergiste tu ejército roto.
Oh Dios mío, Dios mío, el elevado, el dominante,
el que baja a mi alma como la tempestad al campo.
Aquí tienes la mies. Amén.

En un estilo más modernista, Nathan Zakh nos hace sentir la indefinible música del arpa de David:

DESCRIPCION EXACTA DE LA MUSICA QUE OIA SAUL EN LA BIBLIA

Saúl oye música.
Saúl oye.
¿Qué música oye Saúl?
Saúl oye música «Jorge Puccinelli Converso»
y se alivia.
Saúl oye música.
Música oye Saúl.
Y los hombres a su lado no están más que velados, todo el pueblo mudo.
Porque Saúl oye música.
¿Será esta la música que Saúl habría de oír en un momento tal?
Sí, esta es la música que Saúl habría de oír en un momento tal porque no hay otra ahora, y tal vez no la habrá hasta el monte Guilboa.

Finalmente, pasado y presente se confunden en el poema de Yehudah Amijay, que confronta sus propia lasitud con el fin trágico del rey:

EL REY SAUL Y YO

Le daban un dedo y agarraba la mano,
me daban la mano, ni el meñique tomaba.

Andaba mi corazón por los primeros ejercicios
y abatía él ya toros.

Mi pulso latía cual goteo de un grifo,
el suyo golpeaba como un mazo la cantera.

Era mi hermano mayor,
yo gastaba sus ropas.

Salió a buscar las asnas
— que luego encontré yo —
y le ungieron por rey.

Estoy cansado,
mi lecho es mi reino.

En una silla cuelgo
la ropa de mañana.

El colgó su reino Biblioteca de Letras
de Puccinelli Converso»
en un marco dorado de rencor,
en la pared del cielo.

Mis brazos son cortos, escasos aún
para liar un saco.
Los suyos eran cadenas de muelle
para descargar más allá del tiempo.

El es un rey muerto.
Yo un hombre cansado.

Una manera más compleja de tratar el motivo bíblico es ilustrada por el poema "Miriam" de Carmi, que emplea el versículo bíblico como soporte temático y musical de una experiencia personal e íntima:

MIRIAM

E hizo Moisés una serpiente de bronce

Miriam, Miriam bailarina,
hermana del mar y del golpe del tambor.
Sube a mí como una fuente viva,
enséñame a bendecir el milagro
y la luz del amanecer
y el temor de mis ojos.

Y la colocó en el mástil

Miriam, Miriam profetiza,
hermana y cómplice, flor y serpiente,
enséñame a ocultarme,
a revelarme como una víbora venenosa
y extender las manos
hacia immaculados altares.

Si una serpiente mordiera al hombre

Miriam, Miriam leprosa,
hermana para el escarnio y la vergüenza,
enséñame a portarme como un muerto
fuera del campamento, «converso»
enséñame a decir la verdad
y a elevar los ojos.

Y miró la serpiente de bronce y vivió.

Quisiera citar otro poema de este poeta —Carmi— en el que expresa veladamente el momento en que la inspiración poética choca con la realidad; se basa, para la construcción de sus imágenes, en determinados versículos de la liturgia judía, imposibles de transmitir por medio de una traducción. Es necesario conocer la liturgia para poder apreciar en qué medida enriquece los versos por asociación de imágenes.

AL GRANADO

Vete, vete de aquí,
vete a otros ojos.
Ya escribí de ti ayer.

Dije verde
a tus ramas inclinadas al viento.
y rojo, rojo, rojo,
a las gotas de tu fruta.
Grité luz a tu raíz
húmeda, oscura y obstinada.

Ahora ya no existes.
Ahora me tapas el día
y la luna que aún no ha subido.

Ven tú.
(De ti escribí antes de ayer,
tu recuerdo fresco
quema como ortigas todavía mis manos).
Ven y mira este extraño granado;
su sangre está en mi alma, en mi cabeza, en mis manos,
y él aún sigue plantado en su lugar.

Quisiera hacerles oír la voz particular de dos poetas, cuyas obras son leídas por un gran público desde hace más de veinte años. Se trata de Nathan Alterman, cabecilla de la poesía hebrea contemporánea, y de la poetisa Lea Goldberg, la voz femenina más sensible de la lírica israelí.

Biblioteca de Letras

Jorge P. Livelli Comercio

He aquí este poema de Alterman, construido como una balada trágica, que trata de un niño abandonado por su madre:

EL EXPOSITO

Junto a un cerco me dejó mi madre,
de espaldas, con la cara arrugada y tranquilo.
Yo la miré desde abajo, como desde el fondo de una fuente,
hasta que se escapó como quien huye de una batalla.
Yo la miré desde abajo, como desde el fondo de una fuente.
La luna se levantaba sobre nosotros como una vela.

Antes de que aclarase el alba, aquella noche,
me levanté despacio porque llegó el tiempo
y volví a casa de mi madre como una pelota que rueda
regresando a los pies que la impulsaron.
Y volví a casa de mi madre como una pelota que rueda
y me abracé a su cuello con manos de sombra.

De su cuello, a la vista de Dios,
me arrancó como a una sanguijuela.
Pero, cuando volvió la noche, volví a ella como ayer,
y esto era para nosotros una ley:
cuando volvió la noche, volví a ella como ayer,
y ella todas las noches retomaba su yugo.

Las puertas de su sueño me están ampliamente abiertas
y no hay nadie más que yo en su sueño,
porque quedó el amor entre nuestras almas tenso
como un arco, desde el día en que nací.

Porque quedó el amor entre nuestras almas tenso
desde siempre, hasta siempre.

Y, por eso, hasta lo último Dios no me apartó
del doliente corazón de mi madre
y a mí, que me arrancaron de su pecho antes de tiempo,
no me aparté, sin embargo, de su lado.

Y a mí que me arrancaron de su pecho antes de tiempo,
entré en su casa y cerré su puerta.

Ella envejeció en mi prisión, se encogió y empequeñeció
y su cara se arrugó como la mía.
Entonces, mis manitas la vistieron de blanco
como una madre viste a su niño.

Entonces, mis manitas la vistieron de blanco
y la llevé sin decirle adónde.

La dejé al lado del cerco,
de espaldas, vigilante y tranquila
y me miró riéndose, como desde el fondo de una fuente.
y supimos que habíamos finalizado la batalla.

Y me miró riéndose, como desde el fondo de una fuente.
La luna se levantaba sobre nosotros como una vela.

Citaré dos poemas cortos de Lea Goldberg, extraídos de
una serie intitulada "Canciones del torrente":

EL TORRENTE CANTA A LA PIEDRA

He besado la piedra, sumida en su frío sueño,
pues yo soy el cántico y ella es el silencio,
ella es el enigma y yo soy quien lo propone,
pero los dos provenimos de la misma perennidad.

He besado la piedra, su carne desnuda,
siendo ella colmada de fe y yo el traidor,
yo soy el que muda y pasa, mas ella permanece,
ella guarda los secretos de la creación, mas yo los descubro.

Y me consta que paso junto a un corazón apacible:
yo soy el cantor y ella, la piedra, el mundo sensible.

LA MUCHACHA CANTA AL TORRENTE

¿A dónde se lleva la corriente mi pequeña faz?
¿Por qué hiere el fulgor de mi mirada?
Mi casa queda alejada en el bosque de pinos
¡Melancólico es el mundo de mis pinos!

Me sedujo el torrente con su sonora canción,
alegremente cantaba y llamaba mi nombre,
fui hacia él guiándome por sus claros ecos,
y de este modo abandoné la casa de mi madre.

Y yo era su única hija, tierna de años,
mientras que el torrente mostrábase altanero
¿Adónde se lleva él mi pequeño rostro?
¿Por qué hiere el fulgor de mi mirada?

«Jorge Puccinelli Converso»

Habiendo comenzado esta exposición con la voz de un gran poeta de la primera generación, Jayím Najman Bialik, quisiera terminar con un poema de su contemporáneo, Saúl Tcherni-jovsky, optimista y con la mirada tendida al porvenir, de gran influencia sobre la joven poesía.

YO CREO

Sonríe, mujer mía, sonríe ante los sueños
que yo, constante soñador, te refiero;
sonríe, porque aún creo en el hombre,
porque aún creo en ti.

Porque aún mi alma ansía la libertad,
pues no la he vendido al becerro de oro,
porque aún creo en el hombre,
en su espíritu bravío y ardiente.

Su espíritu sacudirá las vanas cadenas
y elevará al hombre a las altas cumbres,
el trabajador no morirá de hambre;
libertad para el alma, y pan para el pobre.

Sonríe, pues aún creo en la amistad,
aún creo que encontraré un corazón,
un corazón cuyas esperanzas serán igual que las mías
que sentirá mi dicha y comprenderá mi dolor.

Quiero creer aún en el futuro,
aunque se difiera el día propicio,
pero ciertamente vendrá un mensaje de paz
y de bendición de parte de un pueblo para otro.

Entonces volverá a renacer mi pueblo
y en la tierra se levantará una generación
que romperá las coyundas de hierro que nos oprimían
y cara a cara contemplaremos el sol.

Vivirá, amará y actuará
una generación sobre la tierra
— no en el futuro, incierto, en los cielos —
con una vida espiritual incontenible.

Entonces el poeta **cantará un cántico nuevo**
dedicado a la belleza, y su corazón sensible jubilará.
y para él, para este joven, flores cogereis
de sobre mi tumba y una corona le tejeréis.

Vuelto al punto de partida, el círculo queda cerrado. La breve antología que traté de presentarles está lejos de ser completa, y no refleja toda la variedad de temas y de estilos. Pero espero que, de todos modos, habrá mostrado una de las facetas más importantes de la poesía hebraica en proceso de resurrección. Si logré hacerles sentir, aunque sólo no sea en algo, el timbre peculiar de su voz, me sentiré satisfecho. Y estoy seguro que las musas de la lírica no me reprocharán el que haya dejado de hablar a los poetas, en lugar de citar fechas y títulos, ya que ellas nunca han amado los rótulos y catálogos de la historia literaria.

Dos Poetas Arequipeños de Ayer

Por AUGUSTO TAMAYO VARGAS

Cuando Percy Gibson nació en 1885, en Arequipa, predominaba en el ambiente el toque romántico. Samuel Velarde dejaba en los salones el amargo sabor de sus escepticismos a lo Campoamor y se repetían por los jóvenes los versos adoloridos de los Méndez. Sobre este primer cimiento literario trabajó sin duda en el espíritu infantil de Gibson la obra de educación musical de don Federico Duncker, maestro de los jóvenes de entonces y especialmente de aquellos que pertenecían a familias ligadas con Alemania. La capacidad musical de Duncker y de sus hijos permitió estudiar en aquellos años los elementos indígenas que habíanse aglutinado a los europeos para dar tonalidades especiales al arte musical, plástico y literario del Sur del Perú. Conviene precisar que Percy Gibson comenzó por ser violinista para convertirse en poeta. Un segundo estrato artístico-literario viene a sumarse en la formación de Gibson: el sentido crítico de la prédica de González Prada y de la generación radical y positivista que halla seguidores entusiastas en la ciudad mistiana, y que significa una revisión del inmediato proceso literario nacional, un fuerte sentimiento crítico y una posición rebelde que se apreciará hondamente en nuestro escritor. Cuando Gibson tenía 11 años, Francisco Mostajo plantea una nueva interpretación estética en su tesis: *"El Modernismo y el Americanismo"*. Curiosa antítesis se forma entonces de una corriente que podríamos llamar europeizante, de afirmación, de afrancesamiento en el lenguaje, que domina los primeros tiempos de Rubén y de una afirmación americana, localista, con ten-

dencia a reafirmar los valores de la nacionalidad, que se depren- den ambos de ese fenómeno llamado *modernismo*, que aún si- gue escapando a una clasificación cerrada, a una idea de escue- la ya que fue más una tendencia que significó renovación, aden- tramiento en una auténtica conciencia artística, pero que utili- zó caminos diversos en conseguir aquellos objetivos. A la re- volución estética rubendariana se unía la revolución del pensa- miento radical de González Prada; a la afirmación de valores universales de la poesía, se añadía una introspección en la lite- ratura del Perú. Y en medio de ese fluir y refluir de corrientes, resuenan en la juventud la voz del apóstol de PAGINAS LI- BRES: "Acabemos el viaje por regiones de idealismo sin cons-istencia y regresemos al seno de la realidad, recordando que fuera de la naturaleza no hay más que símbolos ilusos, fanta- sías mitológicas, desvanecimientos metafísicos".

"Un nombre sajón, como sus cabellos rubios y su perfil afi- lado y aristocrático de lord", escribía de él Enrique Bustaman- te y Ballivián en 1914, con Percy Gibson trasladado a Lima, des- de su Arequipa recreada y ya cantada. "El alma no es Inglate- rra —añadía—. Cándida y sencilla alma de poeta, toda llena de olor campesino, paz de Biblia bajo los trigales de Ruth, égloga ornada de pámpanos, de dulce vino que no embriaga y de amor que la carne no turba, ni el espíritu flagela. Tal un San Francisco, algo faunésco, en primitiva flor de humanidad antes del pecado". Es ésta una buena síntesis del poeta que ha- bía ya fundado en Arequipa un grupo literario, con ambiente fantasmal, nocturno y con aire de brujería que se tituló: "*Aque- larre*". En él se bebía whisky y se hablaba de poesía. De vez en cuando también el grupo salía por los alrededores de Are- quipa y hacía sus sesiones en las chicherías. Se publicaron has- ta cuatro números de una revista que se editara en la Impren- ta Ibáñez y con papel prestado. Del grupo "*Norte*" salieron Spelucín y Vallejo. De "*Aquelarre*": Morales de Rivera, César A. Rodríguez y Gibson.

En Arequipa, el medio chacarero, de medianos campesi- nos, como los mantuanos de Virgilio, ejerce una influencia in- mediata sobre el ánimo artístico de escritores y músicos. Y en ella el postmodernismo adquiere una esencial tonalidad rústi- ca. Claro está que ya en el modernismo del argentino Leopoldo Lugones están las manifestaciones de ese neo-romanticismo chacarero y popular. Que en Valdelomar; el alma de la provin- cia, crea una poesía y un cuento a tono con la familia de clase media peruana, con extraordinaria poetización de los elemen-

tos de la vida común. Que en el mexicano Ramón López Velarde, la poesía provinciana, el asordinamiento pequeño burgués, adquiere también una característica especial. Que Herrera Reisig ha llenado un capítulo de la poesía rural, con una acentuación del color y de la imagen campesinas. Y que, en resumen, los poetas citados habían recogido esa intimidad familiar, ese amor por las cosas comunes y ese sentimiento pequeño burgués y campesino de Francis James y de Samain. Pero en Arequipa la nota bucólica adquiere un carácter "nacional", un dejo cholo que viene precisamente desde la generación de Percy Gibson hasta el presente. El hombre de la ciudad y del campo de Horacio y los gañanes virgilianos, habían ya pasado por el indígena acento Melgar, pero adquieren toda su rusticidad, su carácter propio de arequipeños auténticos en la poesía de Gibson.

El primer "gran motivo" de la obra de Gibson es un "gallo". El cisne —como se ha dicho tanto— representa la exquisitez, la perfecta armonía, la belleza sensual por excelencia. El gallo no es otra cosa que un animal doméstico, aunque se idealice su actuación como peleador y represente la bravura. Gibson lo pone como "caballero esforzado", con "la bravura del Cid y de Quijote", con "bizarra figura" y aún "un noble", con "capa bejarana". Pero es ante todo "patriarcal y humano" en la "aldeana huerta" y no puede prescindirse de pensar en el corral y en la vida del villorrio cuando hablamos del gallo, aún cuando nos refiramos a sus "peleas", que son —por otra parte— típico espectáculo de pequeño pueblo español o hispanoamericano. El "Gallo" de Gibson se hermana con la prosa de "El Caballero Carmelo" de Valdelomar y corresponden a una misma época. Valdelomar profundiza más en la intimidad, en el rescoldo de ternura infantil que bulle en esa especie de memoria de aldea, que constituye la más repetida de sus narraciones, donde un gallo vive intensamente al lado de la infancia de Valdelomar y sus hermanos en el medio pueblerino de Pisco. Pero en ambos surge, en dimensión humana, la familiar figura del gallo.

Gibson continúa por ese mismo camino de idealización o poetización de personaje, paisaje y objetos de la vida común, de la "chacarería" arequipeña:

*Se remanga el calzón, cholo labriego
chimbando pataccala y desmorona
las champas del cequión, conduce el riego
por surcos que lampea y apisona.*

La sucesión de "quechuismos" arequipeños constituye una tendencia popularizadora del verso y una presentación del tema regional dentro de nuevas bases que constituyen buena parte de la poesía hispanoamericana de aquella década del 10 al 20. Dentro de la "intensidad" lírica de la vida común el hombre escurre el sudor con la mano o tiene gotas de sudor en la nariz, mientras canta con su voz ronca y cascada de aguardiente algunas tonadas lugareñas. La poesía ha salido del salón o ha bajado de la cordillera idealizada o se ha desprendido del paisaje encantado, para ir a buscar la inmediata realidad de pobres "cholos" que vegetan como hongos, que riegan el maíz, mientras sus mujeres preparan la chicha en pequeños valles o en pobres poblados arrinconados contra la piedra. El "cholo" es "triste y llorón"; "penar y frenesí"; mestizo de quechua y andaluz. Es el mismo cholo que surge en los poemas de Vallejo. Melancolizado de poniente, "él creye que la vida es, pues así", dice Gibson. Mientras la andina amada de Vallejo con falda de franela, exclamará suspirando: "¡Qué frío hay... Jesús!"; a la caída de la tarde; "y llorará en las tejas un pájaro salvaje". En Gibson "gime con la vihuela el yaravi". En Vallejo suena la Caja de Tayanga.

El evangelio Democrático que Gibson publicará en 1916 y que recogiera *Colónida* es un verdadero manifiesto de la poesía postmodernista: "Amo sus rotos vestidos de claveles // sus viejos corrales de vigas toscas, // sus mesas de pino con blancos manteles // en torno a los cuales los criollos platos // yantan los obreros de cabezas foscas // con los galopiñes que no usan zapatos."

Otro aspecto de la poesía de Gibson es su "ruralismo", como eglógica expresión lírica.

*"Faenas que yo vi en los alfalfares
de mis lares de chicha y pachamánca
y pastores aún crepusculares.
Cuando mugen los bueyes tras las trancas
y se incendian de ocaso los sillares
de la mística y lueñe ciudad blanca."*

Virgilia termina su primera égloga diciéndonos: "Y ya las cimas de los caseríos humean lejos y los montes altos caen las sombras cada vez mayores". El tono crepuscular en medio del campo, típico de la melancolía virgiliana fue, por supuesto, usado por los poetas como Herrera Reissig y por otros que con-

tinuaron el camino campesino-erótico-religioso. Valdelomar se nutre de igual sentimiento en dedicatorias como la de "Yerba-santa" o entre la prosa poética de sus cuentos donde se plantea el diálogo del campo y la aldea marítima. La "Aldeana" de Vallejo —que ya citamos— tiene la misma nota crepuscular con la "penumbra gualda y roja", donde "llora un trágico azul de idilios muertos" y donde en el patio siliente "sangra su despedida el sol poniente". En ese mismo poema de los Heraldos Negros, hay un "gallo gentil" y "un dulce yaraví" de guitarra que recuerda las notas chacareras de Gibson y de Valdelomar. Este fuerte sentimiento del campo, se hace patente en el poema de Gibson "¡Oh dulce amanecer!".

*Dios no está en todas partes, sino en la ingenua villa
durmiendo en el establo sobre la paja sana
y el corazón puro de la gente sencilla. . .*

A esa nota virgiliana y cristiana de poetización de la ruralidad Gibson añade la nota horaciana: el amor al campo del hombre de la ciudad. La evasión de la vida urbana y el elogio del campo que Horacio señala tanto en epístolas y épicos como odas: El Epodo II y la Epístola XVI, por ejemplo, que Fray Luis de León recogiera en su "Qué descansada vida la del que huye del mundanal ruido", Gibson nos dice:

Biblioteca de Letras

«Jorge Puccinelli Converso»

*Fugué al campo que es una panacea
bajo frescos y eglógicos susurros
por la ruta de paz que verdeguea
y que buscan los sabios y . . . los burros.*

Esta salida es otra nota típica de la poesía de Gibson. Ese rompimiento del dejo romántico para encontrar en ese imprevisto, la vena pintoresca y en muchos casos, irónica, por donde se escapa la melancolía del poeta, al igual que hiciera notar en Valdelomar, José Carlos Mariátegui. En ese mismo poema hay un verso que lo dice todo: "Socarrona y dulce pesadumbre". He ahí la actitud poética de Gibson, por la que transitarían los poetas arequipeños de su generación, como César Atahualpa Rodríguez o Renato Morales de Rivera y más tarde los Alberto Guillén y los Emilio Romaña. Mezcla de franciscana manse-dumbre, de emocionado dejo melancólico del crepúsculo campesino— "Y contemplé apagarse del brasero // celeste en el confín, la roja lumbre // con la mística unción de un pordiosero"—.

Añadiríamos un descriptivismo ágil, de lírica comunicación sencilla, lugareña, entre emocionada e irónica, entre desolada y picaresca, como en:

*Loor a los decrepitos corrales
símbolos de las granjas campesinas
que duermen con las luces vespertinas
y alegran cacareos matinales...*

*Loor a la moza, rozagante y dura
lecherita ingenua de pupilas francas
bajo cuya piel fluye sangre pura
y a sus cantarillas de leche y también
a su borriquito de pintadas ancas
que conoce al niño que nació en Belén...*

El tono popular del postmodernismo —que por vasos comunicantes lo encontramos en el portugués Cesáreo Verdi, en el brasileño Mario Pederneras o en el argentino Fernández Moreno—; la nota eglógica, la emoción campesina del hombre de la ciudad, el descriptivismo lírico, facetas todas que hemos señalado en Gibson están llenos de una melancólica atormentadora que bulle en todos y cada uno de sus temas: *La casa de Melgar*, la *“Yanahuara”* de sus 18 años; y más tarde, *“El último Karman”*, son todos testigos de esa angustiosa sensación de un mundo que se ha roto, pero que el poeta trata de neutralizar con la fina ironía, con el humor que es siempre una reacción dolorosa de quién sabe disimular el pesar. Hay, además, una diferencia notable en el lenguaje modernista de los primeros años para esa melancolía: “arroyo ledo que undívago serpea” en el “místico Yanahuara con huertos de Judea”; luego pasará a “la casera y desgrefñada escoba”; para llegar a ese otro tono intelectualizado que se acentúa en una madura senectud: “Estoy al fin de la era de las eras// en la verdad que es fin de las verdades// y en la esfera sin fin de las esferas”...

Bustamante y Ballivián decía de él: “En nuestra poesía lírica nunca ha vibrado una voz más poderosa y más pura; nunca una sinceridad más fresca ha puesto su cristalina corriente de alma en el gran cauce de las rimas...”

*Muro mendigo que remienda el ñorbo
Túnica de pasión y flor de espinas...*

*Lleno de franciscana mansedumbre
sentéme en una piedra del lindero
en socarrona y dulce pesadumbre...*

Pero por encima de la melancolía y la destrucción Gibson sentía alegremente la resurrección. No podía concebir la soledad y la muerte. Lo atenazaban sin embargo los años y él se rebelaba: "Ya no verán mis ojos tempestades// ni el iris que es bandera de banderas// de la celeste edad de las edades...". Y la nostálgica vuelta a las mismas cosas, le produce extraños dolores... Se acuerda en sus últimos años —en México y Europa— de Valdelomar y de Vallejo: los poetas de las casas abandonadas de la infancia, de los familiares ausentes. "He vuelto al campo hoy día y me ha dolido// el corazón... El pájaro que vuela// sin encontrar su nido// es como yo... La casa abuela// está vacía... He visto el viejo huerto// donde como una fruta mi niñez// fue dulce y sonrosada. ¡Oh candidez!...// Todo en desolación, todos han muerto..."

Podríamos encontrar frases y situaciones semejantes en varios poemas de los poetas citados, que hablan de un profundo acabarse, en similares líneas poéticas.

Y él quiere huir de todo aquello. Y huye y huye. Quisiera volver a ser aquel del *Evangelio Democrático*: "arequipeño de cogollo, valeroso, nervudo, de meollo volcánico, fantástico, potente"... Así son los nuevos y nuevos criollos que nacen, crecen, cantan y mueren en los maizales y en los alfafares de la chacarería peruana. En el extranjero publicó su libro de poemas: "*Yo soy*"... El era aún. Pero su poesía había perdido su prístina limpieza, su sabrosa nota personal. El era el mismo arequipeño de cogollo. Con su nervazón, con su humor, con su cholismo y con su bohemia vital, con la clásica armonía que él había aprendido de las lecciones de Horacio sobre la divina y áurea medianía. Pero su poesía hablaba de una retórica búsqueda de armazón filosófica. Y un buen día, a los 75 años, se fue a morir a un pueblo de Alemania. Ahora es un pedazo de tierra alemana, pero llevaba dentro un corazón cholo que habrá germinado allá, con vetas de los Andes.

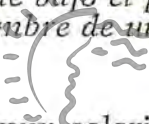
Es César Atahualpa Rodríguez valor afirmativo de aquel grupo de *Aquelarre*. Nacido en 1889, publicará *La Torre de las Paradojas*, en 1926. Y solamente cuarenta años después: *Sonatas en tono de silencio*, edición del Ministerio de Educación Pública, en 1966. Se mostrará, en mucho, diferente a sus compañeros de generación literaria. Rodríguez parte sin embargo del mismo fondo romántico —modificado por el modernismo—; pasa, asimismo, por la poesía rural de los postmodernistas, pero para volver hacia Baudelaire en un nuevo giro del simbolismo;

y luego expresa —a través de la poesía— una concepción filosófica. Un afirmar y negar cosas. Ni aun ahora podemos hacer un enjuiciamiento definido de este poeta por su actitud de búsqueda de formas y temas, sobre el que, sin embargo, hay una interesante tesis de Manuel Pantigoso Pecero, presentada a la Facultad de Letras de San Marcos, en 1961. En ellas se aprecian las variaciones estilísticas de Rodríguez. Su profundidad envuelta en una especial figuración metafórica y comparativa, donde el comentarista encuentra un subjetivismo que se vale de elementos que podemos llamar pictóricos para objetivarse.

No cabe duda que, a más del tono metafísico, la poesía de César Atahualpa está nutrida de un lenguaje propio y poético, con una riqueza idiomática de superior calidad:

*Donde al caer la tarde flotarán muestras canas
como luengos pañuelos bajo la mano enjuta...*

*Tristeza de la tarde bajo el pálido invierno,
sufro la incertidumbre de una inquietud remota...*



Y habrá un adjetivar muy colorista que es, sin embargo, expresión de un pensamiento agitado, afilado, en permanente tensión. Pantigoso señala un léxico que comprende palabras como: nebuloso, astrónomo, tinieblas, metafísico, símbolo, sonambulismo, orgía, brasa, orfebre, fiebre, sombra, invernizo, penumbra, etc., dentro de una rica gama de posibilidades del lenguaje. Hay un interesante capítulo de la citada tesis que ofrece el especial campo de esta poesía que se aparta del principal camino postmodernista peruano: "Lo objetivo y lo subjetivo como contraste y equilibrio". Cita al respecto Pantigoso, una frase de Valdelomar con respecto al poema "A toda velocidad": "Algo que me ha encantado, es esta fina y prodigiosa composición, esencialmente descriptiva, sin dejar de ser substancialmente subjetiva".

*Una iglesia, una plaza,
la campiña, el pesebre,
fugan tras una casa...
La brisa está con fiebre.*

Un viejo dejo baudelariano va unido a estas novedades. Y así el soneto "Psicología Felina" ha quedado como el más representativo de su poesía conocida:

*Mi gato tiene un viejo prejuicio de las cosas:
las araña, las veja, pone su garra al sol:
vive una vida muelle tras sus pieles lujosas
y sus ojos redondos son dos llamas de alcohol . . .*

*Por los tejados altos de las casas vecinas
sus pasos acrobáticos, burlando carabinas,
estupra, rapta, riñe, sintiendo amanecer . . .*

Sólo de vez en cuando ha asomado al público César Atahualpa Rodríguez. La mayor parte del tiempo ha archivado la publicidad. Largos años cumplió una tarea noble y silenciosa en la dirección de la Biblioteca Municipal de Arequipa. Y derrocha aún en la charla amical el ingenio de su talento literario. El mismo ha expresado, alguna vez en carta poética a Alberto Guillén, el por qué de su vida huraña, "y por qué, siendo tan fuerte, me abandona la esperanza". "Hay ascos invencibles// que al mismo dolor halagan". Rodríguez ha mantenido un gran recelo frente a los demás —no frente a sus amigos— como lo dice en su carta: "las gentes zurdas y zafias// que hablan mal de los poetas,// dicen que no dicen nada// Y es que las gentes ignoran// que para dar con el alma// de un grano de poesía// hay que mondar las palabras". Muchos se han nutrido de su "savia". Había por ver en él, hasta este año, a más de su libro citado y de poemas publicados en *Texao*, revista arequipeña de los años 48 y 49, la carta poética que va a manera de "Final" en el *Cancionero* de Alberto Guillén, de 1934; el prólogo a *Leyenda Patria* del mismo Guillén; y algunas de las ideas que sobre poesía ha expresado en "Divagación Estética en torno a la poesía de Martín Adán", publicada en la citada revista *Texao*, Arequipa, N° 2, julio de 1949. No puedo dejar de recordarlo con su ademán sereno, bajo el ancho sombrero, en callejas de Yanahuara, mientras resonaban las ingeniosas frases de Martín Adán y la risa a medio contener de Alberto Guillén. Y lo sé —sabio y lector— bajo la mirada nevada del Misti. Y ahora vuelve a la plena circulación poética con su libro: *Sonatas en tono de silencio*, con un efusivo prólogo de Mario Polar.

Muchos estratos de poesía se acumulan en este libro, forjado en tantos años de lectura de brumosas reflexiones, de paseos solitarios: a) El tono modernista inicial de su "*Nocturno Desesperado*". Esta noche *estoy triste hasta la muerte,// como dijo el Rabí de Galilea,// que hasta el agua que bebo se convierte// en repugnante acíbar . . . Así sea*". Y que termina, dentro de esa misma línea que recuerda el segundo momento ru-

bendariano: “¿Qué dónde voy, Señor, de senda en senda// con estos pasos por demás inciertos?// Voy a cumplir tu frase que es tremenda:// *que los muertos entierren a sus muertos*”; b) Un modernismo provincial, cercano a los postmodernistas, pero lleno del colorismo localista de Gálvez y de Cisneros se muestra en los poemas comprendidos en la sección “Arequipa”; c) Más hacia la poesía de la etapa de los “ismos” posteriores a la primera guerra mundial tendríamos: “Un heladero ulula su corneta.// Los automóviles pasan como tábanos.// Se adelanta un tranvía quejumbroso// tragándose la alfombra del asfalto”, etc. y, d) El propio encuentro consigo mismo de los “*Datos Biográficos*”, de la “*Paleontología Social*” y de gran número de los poemas, en que el poeta filosofa sin perder la acentuación poética. “*Alumbramiento*” es, por ejemplo, una extraordinaria presencia de “su” actividad creadora: “Estoy sentado en una silla// junto a mis libros más queridos.// Y como una pesadilla// no me obedecen los sentidos”... Cruzo los brazos. Soy un pozo.// Me estoy llenando de silencio”... “De allí brota// la gracia eterna del poema”. Y “*Confidencias*” una expresión de su “actitud” de poeta pensante: “No es que te acabas porque mueres;// te acabas por estar completo”. “Yo te detesto lógica// porque, por exigencias del cerebro,// de causas que tú inventas// deduces los efectos”... Y su rotundidad, seca, con aire de quien pelea a verso limpio contra alguien o contra algunos: “Ya comienzan las gentes a olvidarme// Ya se pasó mi tiempo”... y el “¡Perdóname, Señor, los jugos gástricos!// quiero estar solo”; y los versos: “Mi estatura no cuenta. Vivo aparte.// Me siento infortunado... Sé leer”...; y tantas otras citas que podría tomarse que corresponden a esa misma tendencia a filosofar en poesía, con el antiguo andamiaje de su lectura baudelairiana; de su afición por Antonio Machado y Unamuno; de su razonar escepticista; de su hosca resistencia al medio —“¡Qué mundo tan canalla es este mundo!”— y de su rotundidad expresiva: “Sopla la racha contumaz... Otoño”. Por ello las palabras: *siempre, jamás, nunca* tienen tanta vigencia en él, al lado del paisaje hecho a jirones de su ciudad, de sus barrios y de sus volcanes.

Típico ejemplo de su poesía es el poema *Nirvana*:

*Cuan largo soy, en la poltrona
se me ha dormido el ánimo.*

*Para que tenga un hoyo mi pereza
he cerrado los párpados.*

*Lejos de mí, como una gasa efímera
se va de mis contornos el espacio...
Soy un poco de sombra
entre el presente y el pasado.*

*Se me hace tenue el pulso.
Finos pájaros
mis pensamientos vuelan imprecisos
por la cerrada cúpula del cráneo.*

*Sin solidez no hay formas. Voy cayendo
en el fondo sin fondo de lo abstracto.*

La nada es incolora. El sueño púrpura.

La inconsciencia topacio.

*Ni más acá, ni más allá, ni dónde,
son las medidas de la muerte. Callo.*

La sangre se arremansa... Subo. Subo.

El postmodernismo — etapa a la que él pertenece — adquiere en la obra una dimensión especial de franqueza, de sabor provinciano, pero no tierno sino rotundo y aun combativo, de sillar y de población rebelde, que tiene, por ello, un sitio muy especial en el lenguaje poético peruano. Uno muerto (Percy Gibson); otro, vivo y actuante (César Atahualpa Rodríguez), representan certeramente, junto con la bella expresión de Renato Morales de Rivera, a la poesía arequipeña de antes de hoy, como base y sustento de lo que ahora es. (1965)

Una Antología de la Poesía Peruana*

Por ANTONIO CORNEJO POLAR

En los últimos meses del año 1965 apareció la *Antología de la Poesía Peruana* del profesor Alberto Escobar. Acerca de ella se ha producido una agria polémica, muy poco esclarecedora por lo demás, cuyo centro es la justicia o injusticia de la selección que ofrece Escobar. La verdad es que, como dice Guillermo de Torre, "la antología es un tipo de libro insatisfactorio por excelencia" (1). Toda selección de esta índole habrá de ser, pues, materia de discordia.

Pero, aunque parezca paradójico, consideramos que la *Antología* que nos ocupa interesa más por las ideas expuestas en su prólogo, especialmente sobre la periodización de nuestra literatura, que por la selección que ofrece o los criterios con que ésta se haya efectuado. Este punto, sin duda trascendental por ser un replanteamiento de cuestiones básicas de nuestro proceso literario, ha pasado desapercibido en buena parte, cediendo su lugar a interminable discusión sobre nombres más o nombres menos.

LA TESIS DE ESCOBAR

La estructura ideológica del prólogo de Escobar (demasiado denso para un libro de distribución masiva) es la siguiente: la evolución de la poesía peruana ha sido periodizada o con em-

- (*) *Antología de la Poesía Peruana*. Prólogo, selección y notas de Alberto Escobar. Lima, Ediciones Nuevo Mundo, 1965. pp. 222.
(1) "El pleito de las antologías", en *Triptico del sacrificio*, Buenos Aires, Losada 1960, p. 121.

préstitos de nuestra historia política (lit. de la Colonia, lit. de la Emancipación) o de la literatura europea (romanticismo, simbolismo) o de ambas. Ninguno de estos criterios es aceptable. Supuesto lo anterior y supuesto, asimismo, que toda clasificación en materia literaria es siempre precaria, Escobar plantea un nuevo esquema que, sin ser, suficiente, pueda "revelar (...) signos precisos que faciliten un encuadre más ágil de la poesía peruana".

Este esquema juega con cuatro períodos: 1) El de los *mantenedores de la tradición hispánica*, anteriores a Melgar (cita a Hojeda, Amarilis, Peralta, "Clarinda", Caviedes) a quienes "los unifica el que su ideal de lengua, así como su tradición literaria, sean fundamentalmente españoles".— 2) El de los *buscadores de la tradición nativa*, entre los que se cuentan Melgar, Salaverry, González Prada, Chocano, Ureta y Valdelomar. En Melgar hace crisis "la solución incuestionada" del período anterior al surgir una "inérita urgencia expresiva" íntimamente correlacionada con el descubrimiento del "acervo popular", hasta aquí no considerado, y que exige un "reacomodo estético en la lengua literaria". Los *buscadores de la tradición nativa* no solucionan el dilema, mas en ellos el problema se ahonda, se toma conciencia lúcida de él y, paralelamente, inician una apertura hacia Occidente en general, ya no sólo España, y hacia otros países americanos.— 3) El de los *forjadores o fundadores de la tradición nativa*, entre los que se cuentan, en primera línea, Eguren y Vallejo y, luego, Parra, Hidalgo, Oquendo, E. Peña, M. Adán, Abril, Westphalen y Moro. Con ellos nace nuestra poesía contemporánea. Eguren "construye, por primera vez en el Perú, un horizonte poético cerrado, con vida y personajes propios"; mientras que Vallejo, luego de luchar entre un ideal de lengua novecentista, dariano, y un ideal de lengua más bien coloquial, logra, con "Trilce", ganar para sí y para la poesía peruana el difícil privilegio y la responsabilidad de gobernar y recrear su lenguaje". Con ambos, "la poesía peruana alcanza un grado eficiente, de aptitud creativa, en la lengua española en general", de lo que se desprende que nuestra poesía adquiere conciencia de ser titular de una tradición doble: "la reciente, gestada por nosotros, y la extensa, la hispánica, que hemos asimilado, y a la cual podemos contribuir con un desarrollo independiente o paralelo". Los otros poetas de este período (ya citados) utilizan y afianzan este logro.— 4) El de "*los nuevos*" o "*los últimos*", de 1940 hasta nuestros días, que Escobar divide en tres grupos: a) De 1940 a 50, con Garrido M., Florián, Valcárcel, Eielson, Sologuren, Salazar B., B. Varela y Bendezú, promoción que reu-

ne a poetas nativistas y a poetas que quieren "ir más allá del figurativismo poético". — b) De 1950 a 60, con Romualdo, Delgado, Belli, Scorza, Rose, Guevara y M. Velásquez R., grupo que deriva fundamentalmente del "Vallejo último". — c) A partir de 1960, con A. Corcuera, C. Bejarano, Gori, Naranjo, Calvo, Heraud, Cisneros y Ortega, promoción muy diversa que se caracteriza, empero, por aceptar integralmente la tradición poética peruana y por considerar al Perú como "una pieza en la dimensión de Hispanoamérica y el mundo".

Este esquema, sea cual fueran sus disloques e imprecisiones, o sus virtudes, significa sobre toda una extraordinaria incitación a cuestionar problemas que atañen medularmente al conocimiento de nuestra literatura.

LOS CRITERIOS RECHAZADOS

Escobar rechaza, pues, los dos criterios de periodización que se han venido utilizando, como norma general, en historias y antologías de la literatura peruana: el de concertar épocas histórico-políticas con épocas literarias y el de aplicar a nuestra literatura divisiones propias de la europea, especialmente a través de los casilleros de las escuelas literarias.

En ambos puntos Escobar tiene razón. Recordemos que en lo que respecta a las implicancias entre períodos histórico-políticos y literarios, el problema está negativamente resuelto desde hace algunos años. Hacia 1928 Cysarz, por ejemplo, da por establecido que "la historia de la literatura no es (...) una provincia de la historia universal", que suele utilizar periodización política. (2) Este juicio es notoriamente cierto si alude a relaciones necesarias entre ambos tipos de época, como si una fuera consecuencia fatal de la otra, pero habría que sopesarlo cuidadosamente si alude a relaciones de estímulo-respuesta (no de causa-efecto), por un lado, y, por otro, si la época histórico-política tiene una verdadera raíz cultural. En nuestro caso, sin embargo, el panorama es mucho más claro, porque las fronteras de nuestros períodos histórico-políticos no representan tensiones culturales de magnitud. Esto es evidente en el paso de la Colonia a la Emancipación, tal como lo vio Mariátegui, para quien el espíritu de la Colonia sobrevivió hasta González Prada por lo menos. (3)

(2) "El principio de los períodos en la ciencia literaria", en: *Filosofía de la Literatura*, México, F.C.E., 1946, p. 111.

(3) "El proceso de la literatura", en *Siete ensayos...*, Lima, Ed. Amauta, 1962, p. 220.

En cuanto al préstamo de divisiones europeas, resulta también claro que éstas no se aplican con rigor a nuestra literatura. Bastará mencionar que en Melgar tenemos un romanticismo *avant la lettre* y que incluso el modernismo, con ser nacido en América, tiene caracteres heterodoxos en la literatura peruana, establecidos y comentados ya por Henríquez Ureña y Monguió, entre otros. (4)

Bien ha hecho Escobar, pues, al negar validez a dos principios que, al menos en la práctica, eran considerados casi definitivos, invariables.

LOS NUEVOS PRINCIPIOS

Rechazados los dos criterios de periodización ya dichos, ¿qué nuevo principio postula Escobar? Parecería que éste se establece sobre la base de dos conceptos: el de *tradición* y el de *ideal de lengua* que en la *Antología*, muy lamentablemente, no se definen.

Espero no equivocarme, pero parecería que el criterio de Escobar es —en síntesis— el siguiente: la literatura peruana es una secuencia en la que aparecen varios ideales de lengua que dependen de las tradiciones a que se apegan y que, a la postre, forman una tradición nueva, peculiar, propia. La tradición hispánica impondría un ideal de lengua también hispánico que se mantendría durante la Colonia y que, sin ser superado, haría crisis en Melgar y el grupo de *los buscadores*, hasta el momento en que Eguren y Vallejo, al encontrar otro ideal de lengua, fundan una nueva tradición. Esto significaría que en el Perú la tradición obra: a) como dadora de un ideal de lengua, y b) como resultado de otro ideal de lengua recién descubierto.

El concepto de tradición es, pues, muy vago. Debemos reconocer que su misma imprecisión lo hace muy poco adecuado para funcionar como criterio de periodización. De aquí que incluso podría pensarse que para Escobar "tradición" tiene un sentido amplio (en referencia al contexto cultural) y otro restringido (en referencia al contexto literario). El primero funcionaría en "tradición hispánica" y el segundo en "tradición nativa", pues de otra manera sería difícil aceptar que un ideal de

(4) Cf. Henríquez Ureña, Max: *Breve historia del Modernismo*, México, F.C.E., 1946, ps. 329 ss.— Monguió, Luis: *La poesía postmodernista peruana*, México, F.C.E., 1954, ps. 09-25.

lengua pueda forjar una tradición de dimensiones extra-literarias.

El concepto de "ideal de lengua" parece ser mucho más preciso. Escobar lo ha utilizado otras veces, con acierto notable, en estudios no históricos, de manera especial sobre la dicotomía "ideal de lengua escrita" e "ideal de lengua oral", como patrones para la configuración de maneras estilísticas. (5) Por lo demás, Menéndez Pidal aplicó principio muy similar en su maravilloso ensayo de periodización de la literatura del Siglo de Oro, pero trabajando con patrones de índole más amplia que la pareja que acabamos de mencionar: el latino, el del buen gusto, el toledano, etc. (6)

Es evidente que el concepto de ideal de lengua, utilizado para los estudios literarios, supone una categoría supra-estilística, en similitud con aquello que Coseriu llama "norma" en el plano puramente lingüístico. (7) El ideal de lengua y la norma implican la presencia de un común denominador que armoniza diversos esfuerzos de habla (lenguaje) o de estilo (literatura). En este sentido es obvio que el criterio de ideal de lengua es idóneo. Sin embargo, como quiera que no toda clasificación es periodización, pues es posible clasificar la materia literaria al margen de toda secuencia temporal, podría resultar que el canon clasificatorio implícito en "ideal de lengua" no sea eficiente para las tareas de periodización. Nos parece que es así. En efecto, los ideales de lengua no suponen una dinámica histórica; esto es, no son necesariamente definibles en el tiempo. Escobar habla, por ejemplo, de un ideal de lengua coloquial en Vallejo, pero el mismo ideal aparece también en Caviedes, en Melgar, en Segura, en Palma, etc., sin que sea posible formar un período con estos autores, aunque sí, tal vez, una "clase".

Se advierte, entonces, que el concepto ideal de lengua funciona eficientemente en estudios sincrónicos, pero que presenta dificultades graves en el campo de la investigación histórica. Es obvio que estas dificultades, al menos teóricamente, pueden salvarse, sea mediante la creación de complejos índices de periodización, en los que el ideal de lengua sería un factor importante, sea mediante el afinamiento del mismo concepto de ideal de len-

-
- (5) Cf. "Tensiones, lenguaje y estructura: las Tradiciones Peruanas" e "Incisiones en el arte del cuento modernista", en: *Patío de Letras*, Lima, Ed. Caballo de Troya, 1965.
- (6) "El lenguaje en el siglo XVI", en: *La lengua de Cristóbal Colón*, Madrid, España-Calpe, 1958.
- (7) *Teoría del Lenguaje y Lingüística General*, Madrid, Gredos, 1962, ps. 11-113.

gua (dentro del que cabría toda una tipología que apenas se intuye con los ideales de "lengua escrita" y "lengua hablada") y, sobre todo, mediante el convencimiento de que el ideal de lengua es el resultado de un juego de factores múltiples, una especie de cristalización verbal, cognoscible al detalle, por lo tanto, de fuerzas oscuras y no siempre aprehensibles con plenitud.

Escobar prescinde, lamentablemente, de toda esta problemática. Es cierto que en un prólogo ésta parecería sobrar, pero siendo el prólogo de Escobar un replanteo de cuestiones básicas, así como la justificación de una nueva manera de periodizar nuestra poesía, creo que era lícito esperar una explicación. Tal vez resida en la falta de ésta que no podemos comprender, por ejemplo, que Eguren y Vallejo funden una misma tradición cuando discurren por caminos tan distintos o que, entre *los forjadores de la tradición nativa*, se cuenten Adán y Abril, tan ajenos a problemas de nacionalismo, etc.

CONCLUSION

La *Antología de la Poesía Peruana* de Alberto Escobar plantea, pues, problemas apasionantes. A partir de dos negaciones, ambas acertadas, construye una afirmación que, aunque cuestionable, significa una saludable reacción contra equívocos consagrados. Sobre esta afirmación no cabe juicio definitivo hasta que el autor tenga mejor oportunidad (un prólogo no es nunca buena ocasión) de explicarla. Eso sí, bien vale la pena dejar establecido que siempre será beneficioso "interiorizar" los criterios de periodización. Escobar así lo hace, pues sus períodos tratan de ser "nacionales" (no préstamos de Europa) y tratan de ser "literarios" (no préstamos de la historia política). Esta es ya, sin duda, una virtud encomiable y puede significar toda una revolución en el estudio de nuestro patrimonio literario.

El Maravilloso Mundo de Corcuera

Dos Lecturas de NOE DELIRANTE (1)

Por DORA BAZAN

I

"En verdad, en verdad os digo, que si no os hacéis como niños, no entraréis en el reino de los cielos".

(Mt. XVIII, 3)

Penetrar en el mundo de Corcuera es como ingresar en el portentoso jardín subterráneo de Aladino. Lo hacemos con un poco de temor y de respeto. Con el lógico recelo a un mundo desconocido y sugerente. Y cuando estamos dentro de él, ante nuestros ojos sorprendidos y maravillados, empieza a desenvolverse el perdido y añorado mundo de la infancia.

El universo es uno. Las diferencias entre los seres comienzan a desaparecer y ante nuestra atónita mirada las aves, convertidas en flores, se posan en la tierra, las flores provistas de alas se lanzan al espacio, los astros vueltos pájaros caben en la palma de la mano.

La mariposa "flor huida/ pesadilla de la roca/ imaginándose perseguida se aleja".

Los pájaros vegetales pueblan este mundo; "como vegetal grillo" la retama.

"Sin alas y sin pico
vuela y canta:
¿corola soñando plumas?
¿Pájaro convertido en planta?"

El poeta, cual mago escapado de los cuentos infantiles, con su verbo transforma al canario en grillo, al loro en "ramaje in-

(1) Arturo Corcuera: *Noé Delirante* —Premio nacional de poesía 1963—, Madrid, Ediciones Jonás, 1966.

quieto / que principia en pico". Incontenible, en el delirio de la mutación maravillosa, nos descubre al pájaro de los siete colores en el cielo:

"Aureo trino de colores
traza tu vuelo.

Pájaro iris
posado en arco sobre el cielo".

al sol como "pájaro en llamas" que aparece y "despliega las alas" y "por la tarde muere"; a la luna como ave hechicera, como blanco pájaro segregacionista que inquiere indignado cuando ve a la golondrina anunciar el verano:

"Por qué ignoto arcano
ave tan oscura
conduce en las alas
el sol del verano?"

De otro lado, atribuyéndoles cualidades humanas, nos habla de la huelga de las arañas que "definen / minúsculos talleres" en rebelión contra el escarabajo "burgués contaminado que irradia sombras".

Parece además que el admirable mundo de Federico se hubiese reencarnado en nuestro poeta. Las palabras de Virgilio nos gustarían para describir este insospechado universo:

*"Simul incipit ipse.
Tum vero in numerum faunosque ferasque videres
ludere, tum rigidas motare cacumina querecus". (2)*

Y entonces tú, a través de sus palabras, verás cómo:

"Hipa, canta,
se tambalea
la parra.

Bebe su propio aroma
y se embriaga".

(2) El canto de Silino se escucha en medio del silencio. Lechronis, Masyllas y la ninfa Degle lo observan extasiados:

"Y comenzó, y del canto la dulzura
las sátiras movió, movió las fieras,
del roble y de la encina misma dura
las cimas menear a compás vieras"

(Fray Luis de León. Obras completas, Madrid, B.A.C.)

Verás al espantajo que "en actor de cine mudo/ lo convier-
te los vientos"; que "liba en copas/ de los árboles/ el otoño";
contagiado de su alucinación, caminarás por el huerto y verás
que:

"la lima tonta y pálida
al masculino viento
le da lecciones de botánica".

Más aún: los seres no solamente se transforman unos en otros,
se aman entre sí; la naturaleza toda se entrega a los pájaros y a
los hombres. La diferencia entre los tres reinos y el hombre de-
saparece por completo:

"Siente como siento,
débil ser humano,
de carne y hueso,
el durazno".

El poeta, unido ya plenamente a su mundo, humanizando
las cosas y los objetos, en un supremo anhelo de identificación,
se solidariza con la abeja, la "camarada abeja" que disipa "la
vida amarga":

"Comparto,
obrero,
tu sueño,
tu afán
de endulzar el mundo".

Y así compenetrado, sufre con la pena del espantajo que
ha envejecido y es motivo de escarnio porque ya nadie le teme
mientras custodia el sembrío:

"¡Cómo llora en silencio el espantajo
con sus lágrimas blancas
que le ha pintado un pájaro!"

y se conmueve con la golondrina que ante el ciempiés

"lloró en los tejados
al ver en la vía
tantos pies descalzos".

Hemos dicho que Corcuera es el mago travieso que, con la
varita mágica de su palabra, nos conduce y nos sirve de guía a

través de su mundo quimérico. Un solo toque, un solo trazo de pintor impresionista y todo aparece súbitamente transformado: el grillo en "poeta de aldea", en "pentagrama verde". Eso es suficiente para explicarnos su origen, su color y su condición de músico. El sapo se muestra:

"De lo más fresco.
Sarcástico.

Boca dando saltos,
buzón acuático.

Pobre
corneta afónica.
Músico despedido
de la sinfónica.

La opinión que tenemos de las cualidades musicales del sapo, de su grotesca figura, de su aparente impavidez, está expresada en este magistral poema de apretado lenguaje. Los rasgos distintivos del sol se presentan de manera semejante en este otro:

"Aparece.

Despliega las alas
Canta ^{de letras} ~~sin sosiego~~ ^{«verso»}

Por la tarde muere.
el inextinguible
pájaro de fuego".

Con esa rápida pincelada de maestro sabe captar el instante inabarcable de la mágica transformación en la "Leyenda del Pirausta". mariposa que según la creencia de los griegos vivía en el fuego:

"Flor redimida,
transmutada:
mitad pétalo
mitad luciérnaga".

la esfumante relación que se nos escapa:

(al grillo)
"¡Cuánto diera la cigarra
por conocerle!"

Corcuera, como el artista consumado que es, relaciona todas aquellas cosas que, en nuestro mundo prosaico y de duras realidades, están alejadas y sabe separar aquellas otras que sólo su incomparable intuición puede entrever.

Una nota de fino humorismo tiñe las páginas del "Noé", un humorismo indefinible y, hasta cierto punto, quizás aparente porque la lógica del niño acepta perfectamente lo que Corcuera expresa y hasta reclamaría la solución que él propone;

Reloj despertador,
hijo apócrifo del papagayo,
pico alerta y clarinero.

¿Qué tiene el gallo
que se ha callado?

—Hay que llevarlo
al relojero.

Si bien Corcuera crea muchos personajes, recrea también otros a base de sus reminiscencias infantiles y de sus impresiones de adolescente. El tratamiento dado a algunos de sus héroes: "maese escarabajo", "don ciempiés", "el papá tordo", es similar al dado por sus autores en los tradicionales cuentos infantiles. El tono en el relato de la "Leyenda del Caballito del Diabo" es el mismo que las abuelas emplearon y utilizan todavía para hacer el delcete de los pequeños.

¿Y qué decir de la alusión a la "bota de las siete leguas", a la palmera que "suelta la cabellera/ a la luna llega/ montada sobre una escoba", visión ésta última que nos acerca a una reminiscencia semejante en el Hipocampo de Oro?

Con todo, Corcuera no se limita a rememorar. Transforma con su alucinada fantasía toda evocación. ¿Quién no ha leído y tiene presente la imagen de Caperucita Roja y el Lobo Feroz? Corcuera también los recuerda pero convirtiéndolos en protagonistas de un tierno episodio lleno de sugerencia y novedad. ¿Cuántas veces no habremos sido vistos como hambrientos lobos por la pobre caperucita, la cereza, oculta humildemente en una cesta?

Como Midas que en oro transforma lo que toca, Corcuera todo lo convierte en prodigio infantil. La luciérnaga —ya lo di-

jimos— es “semáforo diminuto”, el loro: “grabadora frustrada”; la tortuga: “convidada de piedra”; la manzana: púdica Eva que:

Ante la mirada
voluptuosa del viento,
con una hoja de parra
se cubre...

Hasta sus odiadas clases de latín aparecen transformadas al decirnos que el loro es un “*pájaro inmaturo*”.

Y lo que tenía que ocurrir: el poeta mismo, maravillado por el milagro que surge de sus manos, se convierte en niño y, como tal, juega con los sonidos:

A cántaros
por aquí,
por allá,
la lluvia morada
del jacarandá.

Y también como los niños formula preguntas tratando de descifrar los enigmas, para él intrincados misterios:

Biblioteca de Letras
«Jorge Puccinelli Converso»
(a la alcachofa)

“¿Es pez de viento?
¿Es pez de tierra?
¿Es pez de poza?”

Porque tiene espinas
¿es acaso rosa?”

Así, de pronto, descubrimos que el poeta, realizando un nuevo acto de magia, nos ha transformado en niños y, como niños, hemos recorrido este maravilloso mundo.

II

Por todo lo antes dicho, creemos que NOE DELIRANTE es el libro que hará de Corcuera el amigo inolvidable de los niños, como lo es Saint Exupery con su “Principito” en Francia. Pero, al mismo tiempo, pensamos que la obra está dirigida también

a aquellos que "alguna vez han sido niños", porque a través de su aparente y sutil ingenuidad expresa profundos pensamientos que un niño no podría entender.

Veamos cómo, retomando el motivo de una antigua fábula, "La Cigarra y la Hormiga", reivindica a la cigarra convirtiéndola en símbolo del artista que realiza su obra creadora en medio de la indiferencia general en una sociedad hostil:

"Mientras la abeja liba,
mientras guardan el grano
sin tregua las hormigas,
la cigarra... ¡ay!
cigarra, guitarra
de la tarde
incomprendida".

A través del zancudo desenmascara al oligarca que vive de su macabra renta. Correspondiendo con el tema, la acumulación de sonidos oscuros y de los vocablos esdrújulos nos transmite la imagen de un ser siniestro y abominable:

"No vive de sus manos,
colérico y picudo,
sorbe la sangre ajena
el fúnebre
zancudo".

La paloma es el símbolo de la paz y su breve salmo exalta este diáfano sentimiento:

"Arbol alado,
copa de vida,
follaje blanco,
tu pico manso
unte la herida.

De cada rama,
sin estallido,
caiga un olivo,
bálsamo y palma,
albor florido".

También en relación con el texto, el autor emplea la forma más apropiada: el salmo, cuyos rasgos esenciales son la música-

lidad y el paralelismo. El carácter musical del poema de Corcuera no sólo está dado por la rima asonante que usa sino también por la repetición sucesiva "de los mismos motivos con apenas ligeras variaciones, pero que se nos antoja algo enteramente nuevo y con vivencias no percibidas anteriormente". El paralelismo —puede verse— es más notorio en la primera estrofa donde el adjetivo está colocado siempre detrás del sustantivo de modo que nos recuerda el estilo de las letanías cristianas. A estas notas caracterizadoras del aspecto religioso del salmo, se suma el exclusivo empleo del subjuntivo que agrega una cierta nota de idealidad al poema.

Igualmente, NOE DELIRANTE es sólo en apariencia un conjunto de poesías sobre animales, plantas, astros, fenómenos naturales, pues si ahondamos encontraremos la cuidada estructura de un mundo al cual ingresamos de manera singular: por la ventana del arca y salimos, más tarde, con Noé a pasear por el campo una vez que ha cesado el diluvio.

La primera parte del libro se titula, precisamente, "La Ventana del Arca" y está compuesta de 28 poemas, la mayoría de los cuales están dedicados a insectos y aves principalmente y sólo a una tortuga y un sapo.

En consonancia con el mundo del niño —poblado de personajes y objetos pequeños— Corcuera habla de insectos y aves minúsculas, y cuando se refiere a los astros los reduce —como lo haría cualquier niño— y los acerca convirtiéndolos en seres que pueblan su realidad cotidiana. Con menos frecuencia, los imagina escapados del planeta.

La segunda sección, titulada "La Vendimia", contiene 26 poemas y casi todos tratan de plantas. Solamente tres versan sobre el viento, uno sobre el otoño y otro sobre el espantajo, simpático y dolorido guardián de las sementeras.

Desde otro punto de vista, y también en relación con el mundo del niño que Corcuera pinta, las metáforas y las comparaciones son exclusivamente sensóreas y la semejanza entre el plano real y el evocado es, sobre todo, física.

Con todo, y pese a que gran parte de las metáforas de Corcuera —ya lo dijimos— están basadas en la semejanza puesto que, incluso las fábulas, son en sí una comparación, el nexo que las une surge con escasísima frecuencia:

"Vive como ermitaña".

En este ejemplo, como en todas las comparaciones de este tipo, solamente captamos la idea de modalidad. El poeta, más que pretender unir o semejar la imagen de la tortuga con la del ermitaño, nos quiere decir que vive a la manera de un ermitaño y así la comparación hace las veces de un verdadero adverbio calificador.

Observando el campo metafórico, podemos darnos cuenta que esta figura aparece sugerida desde las primeras líneas de los poemas aunque después se acumulan notas que sirve para ampliarla:

"Es ave hechicera
que con rayos enajena
el pájaro-nube.

A través de la luna
—su bola de cristal—
todo lo descubre".

El poeta, antes de aludir al objeto comparado, se refiere al término de comparación y le adjunta un adjetivo que nos prepara para la explicación de la segunda estrofa.

«Jorge Puccinelli Converso»

Con respecto a la orquídea, escribe:

"En levedad de *vuelo*
sobre la rama asoma
la orquídea *mansa y rauda*".

El primer sustantivo y, sobre todo, los adjetivos del tercer verso, nos están anticipando la relación que existe entre la orquídea y la paloma porque la mansedumbre es la cualidad que se le atribuye tradicionalmente y el segundo adjetivo sólo puede ser referido a un ser móvil. La segunda estrofa no hace sino insistir en la figura antes sugerida:

"*corola* de paloma
cáliz que pide jaula"

Tal como puede observarse en las citas anteriores, el elemento comparado y el término de comparación están presentes en el nombre (pájaro-nube) y en las frases (corola de paloma, cá-

liz que pide jaula). En las últimas, los sustantivos aluden a la orquídea y la aposición y la oración de relativo —que hace las veces de un verdadero adjetivo— están referidas al ave.

También, por la atribución de cualidades, nos adelantamos a descubrir el término de la comparación en esta estrofa:

*"Espumante gavilla,
luciérnaga de paja,
gaseosa semilla".*

y en esta otra:

*"dulce lanza,
aguijón dulce"*

Dadas las referencias anteriores, no nos sorprende que concluya así:

*"Seca uva amarillada
se me hace sed la boca
al verte embotellada".*

o así:

*"O abeja reina, letras
debajo de la tierra
ocultas tu colmena".*

Cabe observar en los versos precedentes que, al tratar de la cebada y de la caña, el autor nos proporciona datos no sólo para descubrir el término de la comparación —que en un caso no aparece explícito— sino que también hace alusiones al elemento comparado. Por un lado aparecen vocablos relacionados con el vegetal: "gavilla", "de paja", "semilla" y por otro, están los referidos al término de la comparación "espumante" y "gaseosa" que nos adelantan la presencia de una botella.

Del mismo modo se alude a la caña observando su forma de "lanza" (elemento comparado) y a la abeja (término de la comparación) citando el "aguijón". Incluso, por medio de la repetición del adjetivo, se insiste en el carácter que las iguala, esto es, en el "tertium comparationis".

En otro texto, la figura del otoño surgirá paulatinamente por acumulación de notas: primero aparece como un borracho,

luego como un viejo y a continuación como un jinete, aunque al final, se acentúa esta nota y se alude al objeto sobre el cual cabalga como si, de pronto, cambiáramos de perspectiva:

*"Liba en copas
de los árboles
el otoño.*

*viejo seco
viejo beodo*

Forestal jinete mustio
.....

*¡Ah el otoño
en su caballo de madera"*

En este poema, como en los anteriores, a través del verbo se vislumbra la figura que aparece detallada en los versos siguientes.

En forma análoga se configura la silueta de la bruja en la palmera. Si bien, desde el inicio, sabemos cuál es el término de la comparación, la figura de la bruja no se muestra íntegra: primero aparece su *cabellera* y luego la *escoba*:

«Jorge Puccinelli Converso»

*"Invoca a los vientos,
adivina el aire.*

*Suelta cabellera
de escuálida sombra.*

*A la luna llega
montada sobre una escoba,
la palmera".*

Vale observar que el elemento comparado aparece citado al final del poema, lo que no impide que el lector lo haya descubierto ya desde las primeras líneas. Como todos los casos analizados, el término de la comparación está sugerido desde el comienzo por la atribución de acciones. Igualmente lo está el elemento comparado (cf. las voces "viento", "aire", "cabellera", "escuálida sombra").

Pese a todo lo antes dicho, las metáforas de Corcuera no

sólo provienen de una comparación, visible a través de ella, sino que a veces surge como brote natural del contexto:

"El grillo *ensaya*
su *ópera* silvestre
en una sola *cuerda*.

Pentagrama verde".

Las voces subrayadas en la primera estrofa conforman un especial ambiente lingüístico que, hasta cierto punto, exige la metáfora final.

También encontramos metáforas construidas a base de la transposición de elementos:

"pájaro *iris*
posado en *arco* sobre el cielo".

A través de las metáforas y comparaciones, como a través de otros recursos, podemos observar también el impresionismo que caracteriza la poesía de Corcuera y que determina que el "tertium comparationis" aparezca con escasísima frecuencia, de manera que, referidos el elemento comparado y el término de la comparación, el lector sea el que lo descubra.

Desde otro punto de vista, el mundo de Corcuera como el de los niños, está poblado de ruidos, colores y de las diversas sensaciones. En la retama lo que destaca es su color amarillo y a base de este solo rasgo está construido todo el poema:

"*Repite su color* al viento
como vegetal grillo,
nácar que disuelve en llama,
en pétalo *amarillo*.

.....
Undula y arde,
es oriflama:
ramillete de sol"

Los colores son tan importantes para el poeta, que mediante ellos visualiza el ciclo vital de la caña:

"Caña
verde,
amarilla,
morena,
blanca"

La caña joven, madura, quemada y convertida en azúcar, nace, crece y muere ante nuestros ojos.

Los sonidos —ya lo dijimos— también llenan las páginas del Noé. Marco Gutiérrez ha estudiado los efectos onomatopéyicos en algunos poemas. Evidentemente, es fácil escuchar a la cigarra, a través de las erres vibrantes, y al canario mediante la acumulación de las vocales cerradas.

Con todo, esta visión se hace más afectiva no solamente debido a la presencia de los sonidos vibrantes y palatales sino al valor durativo de los gerundios empleados.

Aunque menos frecuentes, las sensaciones de otro tipo también aparecen en el poemario. Es así como gustamos al limonero.

"Repartido en círculos *jugosos*.

.....

o aspiramos la fragancia del huerto. Observamos, igualmente, ejemplos de sinestesia lograda por la fusión de diversas sensaciones sensibles:

"Crece en el huerto
—verde liso—
el limonero"

"El limonero exprime al ojo
su *color ácido*
y *lustroso*"

Tal como hemos podido comprobar, las sensaciones son transmitidas a través de los adjetivos. Más aún, el lenguaje de Corcuera, como el lenguaje infantil, abunda en voces nominales. El poema del sapo, transcrito en otra parte de este trabajo, no contiene un solo verbo y hasta algunas oraciones desempeñan una función nominal (v.g. cáliz que pide jaula).

Valiéndose de la gradación adjetival, Corcuera crea un "clímax" en el poema de la manzana:

"Femenina,
lozana,
ruborosa,
sensual
cuelga de la rama".

Es fácil observar, que los adjetivos de Corcuera son objetivos y, sobre todo, descriptivos, y que su valor caracterizador encierra en sí una comparación. La nota distintiva de los adjetivos se muestra con claridad en el trazo del canario:

"Cantarina jaula,
breve cántaro de cantos,
amarilla fontana"

La imagen de las plantas es también concretada mediante este mismo recurso expresivo:

"Con *agrestes* ojos
te figan *lozanos*
los *copillos* hongos,
los berros *enanos*"

El valor de los adjetivos es plenamente caracterizador al punto que las interrogaciones están basadas en ellos:

«Jorge Puccinelli Converso»

"Asoma en el huerto
verde y *escamosa*
¿es pez de viento?
¿es pez de tierra?
¿es pez de poza?"

Dulce y agresiva:
¿colmena sabrosa
cubierta de avispas?
Porque tiene espinas,
¿es acaso rosa?"

Ya hemos visto anteriormente que la mente del niño es sintética y no analítica y dijimos también que capta el mundo como un todo y a cada objeto como un conjunto unitario. Correspondiendo con esta visión, Corcuera resalta el rasgo más notorio en los objetos que examina. La nota más predominante de la luciérnaga es la luz, por eso acumula frases nominales referidas a esta nota diferenciadora:

"Diamante en trizas
semáforo diminuto
astilla de lucero"

La acumulación de frases nominales nos descubre el carácter distintivo del loro:

"Vegetal que habla,
pájaro inmaturo,
.....
palabra atolondrada.
.....
ave parlanchina,
grabadora frustrada"

En el texto de la col, no sólo la mayoría de los sustantivos pertenecen al área semántica de la obra sino también a uno de los pocos verbos empleados en él:

"Para que saboree su lectura
la col abre al labriego
sus páginas de verdura
en la biblioteca
del huerto."

Biblioteca de Letras
Oh col, libro inédito,
fresco volumen de grandes hojas
donde el pájaro
imprime sus églogas"

Tal como podemos apreciar, pese a que las palabras subrayadas aluden al término de la comparación, no por ello el autor deja de señalar el elemento comparado. Lo hace por medio de los adjetivos (verdura, fresco) y de los sustantivos que pertenecen a su área semántica (huerto, labriego). Es interesante constatar, asimismo, que existen dos vocablos, un verbo y un sustantivo, que pueden aludir tanto al elemento comparado cuanto al término de la comparación (abre, hojas) y por lo tanto, mantienen el nexo entre los dos miembros de la comparación.

Pese a que el número de verbos es más escaso que el de los elementos nominales, —ya lo vimos— el poeta recurre a la acumulación de los primeros para transmitirnos la sensación de movimiento:

"Se alborota,
danza,
nada
entre barrotes
el destello"

Esta estrofa es contrastada con la siguiente en la que sólo aparece un auxiliar que, como es sabido, no es signo de acción:

"Es pez
acezante
prisionero,
en acuario
de diamante"

Puede verse cómo el primer adjetivo atribuido al pez nos da la idea de movimiento recientemente terminado y los tres versos siguientes, por medio del encabalgamiento suave y gracias a la acumulación de los elementos nominales, nos transmiten quietud, ausencia total de movimiento.

Dentro del uso de los verbos y también concordando con el lenguaje infantil, la mayoría de ellos están en presente de indicativo. El futuro sólo aparece en "La leyenda del caballito del diablo", en boca de las hormigas y en relación con el tono del relato. El modo subjuntivo —lo vimos ya— es empleado en raras ocasiones como en aquellas del "Salmo del gorrioncillo y la paloma" y para corresponder con el tono idealizado del poema. El valor durativo del gerundio se emplea con el objeto de visualizar mejor las acciones:

"Escarba
auroras,
se hunde
y se azula:
creciendo
alcanza
profunda
altura".

Los perfectos son también escasos y sólo son reveladores del acercamiento espiritual del poeta a los seres que pueblan su mundo. El gallo no se calló, "se ha callado"; la tarde no dejó, "ha dejado". El uso del imperfecto y del indefinido aparece

en la "Fábula de los pájaros vegetales", en "El cuento del papá tordo" y en este otro:

"Entre líquenes
y madre selvas
habitaba los jardines
de la tierra.

Se *alimentaba* de polen
bebía sangre
de las luciérnagas
el huidizo pájaro-centella.

Hechizado un día
por ardiente niebla
fugó a las estrellas"

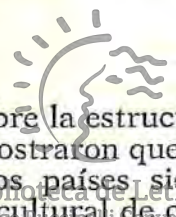
El carácter durativo de los imperfectos, en contraste con el indefinido puntual, nos aclara las diferencias entre las dos etapas de la vida del pájaro centella. Además, el adjetivo —caracterizador antes que calificador— nos da la nota que explica la actitud del mencionado pájaro.

En resumen, de las manos de Cereceda, ha surgido un libro con la visión de un mundo propio y armonioso, cuyas metáforas e imágenes, así como el uso especial de los adjetivos, de los verbos, etc. corresponde, con exactitud, al mundo infantil que ha querido crear. Por ello coincidimos con Alberto Ureta cuando señala que "siempre fue simple y niño el corazón de los grandes poetas, y fue sólo al precio de esta simplicidad infantil que esos poetas alcanzaron las más altas cumbres".

Radioteatro, subgénero Literario

Por ROSA BOLDORI

He aquí algunos aspectos de un género que participa por un lado de la literatura (o mejor, de la subliteratura), y por el otro de los medios de comunicación de masas, siendo la radio su natural vehículo de difusión. Se trata de la radionovela, el radioteatro, o "los dramones", como algunos críticos y sociólogos suelen llamarlos. *(N. de la A.)*



Estudios realizados sobre la estructura tipo de las radionovelas en Latinoamérica, demostraron que ellas presentan características comunes en diversos países siendo sus variantes las que impone el marco sociocultural de cada región. Así, el argumento muestra siempre un "bueno" (generalmente pobre o perseguido por la justicia) y un "malo" (generalmente rico o representante de la autoridad). Este simplismo en la conformación de los rasgos psicológicos y sociales de los personajes es fácilmente observable en la casi totalidad de nuestros radioteatros, así como algunas otras cualidades entre las que se destacan: la exaltación del héroe bueno, el sensacionalismo, la sensiblería fácil, la baja calidad artística y literaria. ¿A qué circunstancia responde este hecho? Varios son los factores que han llevado a un género de tan amplia difusión y tantas posibilidades como la radionovela, a un estado en general lamentable. El problema de fondo es el económico. Recordemos que las emisoras que las difunden carecen de subvenciones y deben subsistir exclusivamente del producto de los avisos. Su finalidad es comercial, y no se les puede exigir un alto valor artístico por cuanto ningún negocio trabajará con pérdidas. El avisador exigirá lo que cueste menos, o lo que asegure la mayor audiencia posible, sin importarle el valor estético de lo irradiado. Por los bajos precios que se pagan los libretos, difícilmente se podría conseguir escritores de mucha valía. Agreguemos a esto la escasa

preparación lingüística y literaria de los artistas y libretistas, en general, y las expectativas de un público que los aplaude y los transforma en ídolos.

Muchas de las características de las radionovelas se asimilan a los folletines o novelas por entregas, tan popularizadas a comienzos del siglo. El hecho de que los radioteatros se difundan por capítulos presentados periódicamente (por lo general de lunes a viernes) así como las frecuentes interrupciones durante cada transmisión para pasar largas series de avisos comerciales, determinan la necesidad de crear un fuerte suspenso que mantenga vivos el interés y la tensión del oyente durante el período de uno o dos meses que suele durar cada obra. Esto se logra por medio de recursos análogos a los que emplea la literatura folletinesca: la interrupción de cada capítulo en los momentos más culminantes, la apelación a lo sentimental en todas sus facetas. Así, se buscará provocar en el oyente el asombro, el miedo, y la identificación simpática con el protagonista, exagerando sus actos heroicos, como aquel "salto colosal por la ventana" con que Santos Vega logra rescatar a la mujer amada de brazos del malvado, en una difundida radionovela basada en la célebre obra de la literatura gauchesca. Otros sentimientos a los que se apela frecuentemente son: la compasión por la desgracia de los buenos, quienes derraman abundantes cuotas de lágrimas, según el gusto del peor romanticismo. Asimismo, la indignación por la injusticia se manifiesta tanto en el plano social, como en el económico y político, por la explotación y el trato humillante del "malo" (generalmente el terrateniente o la autoridad) hacia el "bueno", es un sentimiento al que se apela muy frecuentemente. Pero difícilmente se cerrará una radionovela sin la intención moralizante que conlleva el hacer triunfar el bien sobre el mal, la justicia sobre la injusticia, provocando así la alegría del oyente, su identificación con el héroe y por ende, con el autor y con el programa. El amor en sus distintas facetas: romántico, pasionado, tierno, es un elemento infaltable. Notable importancia tiene la devoción profunda, casi sagrada, del protagonista por la madre.

Cumpliendo uno de los cánones de la literatura heroico-caballeresca, la virilidad del héroe es exaltada a través del amor que despierta en las mujeres, y ennoblecida a menudo por el estatuto superior al del varón a que éstas pertenecen. Así, inconscientemente los autores de radionovelas van contribuyendo a mantener las modalidades esenciales de los grupos sociales a que pertenecen, rara vez a cambiarlo o revolucionarlo.

Agreguemos a esto la intensificación de la apelación al sentimentalismo, tanto en los diálogos de los personajes como en las partes a cargo del narrador, mediante recursos propios del medio de comunicación de masas usado, esto es, la radio, como ser: los golpes de voz, los suspensos, los ruidos, la música, adecuados al ritmo del relato.

Otro rasgo notorio, y naturalmente vinculado con las estructura de la radionovela, es la acumulación barroca de episodios y aventuras que recargan forzosamente una línea argumental simple y repetida, hasta adecuarla al período de tiempo disponible. Es la radionovela la que debe adecuarse al tiempo, es decir, al mes o los meses que durará la transmisión, y no a la inversa, como debiera ser.

Los temas de las radionovelas provienen con frecuencia de la literatura. Obras como *Santos Vega*, *Martín Fierro*, *El último Perro*, la trilogía de Estanislao Zeballos, las producciones de Eduardo Gutiérrez (sobre todo *Hormiga Negra* y *Juan Moreira*) (1) han sido frecuentemente trasladadas a este género sufriendo el agregado de numerosas complicaciones y nuevos personajes inventados por el libretista. Otras veces es éste, el libretista, quien crea totalmente las ficciones, sobre la base de personajes y episodios estereotipados que repite una y otra vez hasta el cansancio, variando algunos nombres y situaciones.

El tema del destierro, de la lucha contra el indio, de la conquista palmo a palmo de nuestras pampa, con su héroe central: el gaucho, aparece en gran número de radionovelas. Ahora bien, ¿por qué, si todos los personajes y situaciones de la novela convergen hacia la exaltación del héroe, no se ha logrado crear el clima grandioso de la gesta? ¿Qué dimensión fracasa en este género, el radioteatro, para que su finalidad primordial quede de tal manera desvirtuada? Las causas de este hecho son numerosas y residen tanto en las obras como fenómenos totales, por la ya citada pobreza lingüística y literaria (y ya sabemos que sin alto nivel no hay eficacia), por la hibridez resultante de la inclusión en todas las obras de elementos cómico-grotescos, como en la esencia de su héroe, el gaucho, en la doble perspectiva de su realidad histórica y su existencia como personaje de ficción. En el primer sentido, recordemos las progresivas medidas del gobierno que habían ido apagando su original rebeldía, domesticando poco a po-

(1) La autora es argentina.

co sus instintos gregarios de nomadismo y no sujeción a leyes: las levas, los bandos para combatir la "vagancia", las medidas compulsivas que obligaron al gaucho reconocer un patrón, esto es, a transformarse en peones, a ser reclutados para el servicio de las fronteras. Desaparecidos los indios, se acabó el último refugio donde podían asilarse cuando eran perseguidos: la toldería. Ahora sólo le quedaban como salidas el sometimiento a los patrones, o bien el crimen, la vida inquieta y solitaria. Se habían perdido también las extraordinarias cualidades personales y la oportunidad histórica que posibilitara el surgimiento de los caudillos.

En cuanto personaje de radionovelas, el gaucho aparece adornado por rasgos positivos: la comentada prestancia y fortaleza físicas, la bondad, el valor personal, la enteraza, los impulsos emotivos y generosos. Por su credulidad, su pesimismo, su ingenuidad a veces, en un mundo duro y hostil, lo convirtieron en víctima fácil de sus dos grandes enemigos: la sagacidad maligna del terrateniente o de la autoridad, casi siempre venal, y el progreso unido a la imposición de nuevas pautas traídas por los aluviones inmigratorios. El furor gauchesco vence a la injusticia, pero es vencido a su vez por el progreso traído por el "puebler" o el extranjero. Su ardor primitivo, que se apaga no bien finaliza la lucha o el contrincante pregoná una rendición oportuna y a menudo interesada, no bastan para darle la talla de los grandes héroes épicos. Necesita de un plan sagaz de acción organizada o ¿por qué no?, de algún defecto exacerbado, como la temeridad ciega o el desmedido orgullo prometeico. La rebelión del protagonista es tardía, aislada, y sus motivaciones personales no arrastran a un pueblo, ni siquiera a un grupo. Solamente lo sigue a veces un amigo fiel, o algún "milico" descarriado que no tiene nada que perder. La resonancia del acto heroico aislado se pierde en la inmensidad del desierto, o ante el arrasante impulso del progreso.

Resultan notorias, a menudo, las incongruencias históricas, temáticas y del lenguaje. En este último aspecto, bástenos mencionar la manera artificial y rebuscada en que se desenvuelve el diálogo de una china con su gaucho, Santos Vega, en una radionovela, donde se mezclan palabras y giros típicamente gauchescos (como "pingo, 'm'hijo, "tata", etc) con expresiones como ésta: "—¿Qué oscuro presentimiento taladra tu corazón, Santos?"

Existe la censura, pero ésta debería suprimir muchísimas

más expresiones y detalles argumentales. Pero ciertamente esta medida no sería suficiente, y de la mención de los problemas que hemos apenas apuntado se desprende la complejidad de los aspectos que deberían ser tenidos en cuenta para elevar progresivamente el nivel de un género tan difundido entre vastos sectores del público radial latinoamericano.



Biblioteca de Letras
«Jorge Puccinelli Converso»

Los 30 Años de Teatro de Guillermo Ugarte Chamorro

Discurso de ofrecimiento pronunciado por el
Dr. José Jiménez Borja, ilustre catedrático de
la Universidad Nacional Mayor de San Marcos
y Secretario de la Academia Peruana de la
Lengua

Nos une a todos en esta noche el hilo de una ferviente admiración y de un leal afecto: conmemoramos treinta años de consagración al teatro de Guillermo Ugarte Chamorro. Admiramos la ofrenda generosa de una vida a algo tan impalpable y tan fugitivo como las palabras del diálogo escénico; y vibramos por un corazón excelente, tenaz en su inocencia provinciana, copa siempre rebosante de amistad y ternura solidaria. Lo que hoy nos une, pues, nos eleva por sobre el choque estrepitoso de las bajas pasiones, nos libera de la asfixia materialista que sobrecoge el ambiente, y junto con un nombre y una fecha nos hace respirar la atmósfera etérea de la idealidad, la rectitud y la belleza.

Porque Ugarte Chamorro representa todas estas cosas olvidadas o menospreciadas en estos días y que son, sin embargo, las únicas fuerzas conductoras de los individuos y los pueblos. Representa la renunciación a la riqueza que pudo darle su privilegiada inteligencia en otras actividades; la dedicación a un sacerdocio de puras formas y ritmos, algo inconcebible por las gentes llamadas prácticas: el hundimiento en la tarea profunda, celosa, con el sacrificio de todas las horas y todas las perspectivas; la alegría de hacer sólo aquello, nada más que aquello, sin nostalgias impertinentes; la puntería exacta para colmar una oquedad cultural, una de las más clamorosas que tenemos; la volcadura hacia el pueblo, esparciendo estrellas sobre su

frente cansada; la confianza en el pensamiento, en la ingravidez, en la nada; la solicitud para acordarse siempre de todos quienes, unos más y otros menos, podemos gozar de su fiesta de voces y centellas.

De su biografía sabemos que se inició a los trece años como actor, es decir, que sintió una vocación y que fue absolutamente fiel a ella hasta el presente. Sus otras capacidades parecen complementarias o preparatorias de esa. Excelente alumno de educación secundaria y superior, su reverencia por las humanidades se origina en el hogar donde su padre el Dr. Federico M. Ugarte ejercía a la vez la patria potestad de la familia y de las ideas, pues no solamente fue un prestigioso escritor sino un maestro venerable, forjador de generaciones y propulsor de corrientes literarias y gramaticales. Allí, en el ambiente de los libros y de los estudios, Guillermo como sus demás hermanos, extrajo el impulso de su destino espiritual. Al igual que su padre y que su hermano Miguel Angel, fue y es Profesor de Castellano en Media y en la Universidad. Doctor en Letras y Profesor de Segunda Enseñanza, es un calificado didacta y tiene en este campo un valioso y original tratado de *Ortografía*, a más de otros ensayos y de su primigenia incursión en el periodismo escolar con la memorable revista para niños *Palomilla*. Pero sus grados, títulos y méritos docentes parecen sólo una preparación o un complemento de esta entrega casi hipostática a la acción teatral.

Como hombre de teatro es completo porque fue actor y aún podría serlo, ya no en papeles de galán, pero sí de sacudimiento y trascendencia; porque es un promotor de todas las fases de la operación escénica; y porque es un historiador del teatro peruano y americano. Si dejamos de lado su pasado de actor, suscitándole alguna nostalgia, vemos que como promotor cubre desde la formación de los actores en la Escuela Nacional de Arte Escénico que fundó y alentó por tantos años, hasta la puesta en escena de las obras a través de la atmósfera cultural de la Biblioteca de Teatro, única en su género por él creada en el Perú, de las ediciones de obras peruanas y extranjeras en que es prodigioso obrero, de la incorporación de todas las nuevas creaciones y nuevas técnicas, y hasta de esa bohemia que circunda los tinglados y que lo hace gran derrochador de esenciada tertulia y esenciado café. Como historiador del teatro va cumpliendo una obra ya copiosa, elegante y amena, que será perdurable, y en que los estudiosos de hoy y de mañana podrán apreciar su talento armónico, su riqueza de

fuentes y su gracia para presentar a los autores, las épocas, las circunstancias, con animación y colorido novelescos, sin mengua del rigor crítico y del sentido de las proporciones. Uniendo todos estos trozos como de mosaico veneciano va a resultar un gran mural que será inexcusable en adelante para conocer la evolución de la cultura peruana y americana.

El hombre moderno necesita del teatro tanto como de mitos y leyendas el hombre primitivo. El teatro es el recipiente cálido de sus sueños, de sus atriciones, de sus protestas. El teatro es poesía, es decir algo superior a todos los sistemas sociales y económicos, puesto que a la larga los tritura y entierra. El Perú necesita del teatro para elevarse a la categoría de nación reflexiva que rastrea el destino humano y su propio destino. Necesita del teatro para impulsarse desde el polvo oscuro hasta la nube guiadora. Y por eso debe gratitud a los hombres que se sitúan al centro de esta lucha para hacer a la piedra sensible, a la fiera pensativa, al vacío lleno de materia concreta.

En este día jubilar, en que Guillermo Ugarte Chamorro cumple treinta años luminosos de teatro, brindemos por sus éxitos logrados y por los más triunfales que le esperan, teniendo en cuenta que todavía se encuentra en la ladera ascendente de la vida, por la que es la bella cooperadora de su esfuerzo, la señora Bertha Tizón de Ugarte, y por el porvenir del teatro universitario y peruano, tan unido a su personal e insigne aventura.

JOSE JIMENEZ BORJA

Discurso de Agradecimiento pronunciado por el Dr. Guillermo Ugarte Chamorro.

Con explicable emoción agradezco el nobilísimo y conceptuoso discurso con que el doctor José Jiménez Borja se ha dignado ofrecer este hermoso homenaje que un selecto y numeroso grupo de intelectuales, artistas y amigos han querido tributarme con ocasión de los treinta años que acabo de cumplir al servicio del Teatro. Las bellas palabras del doctor Jiménez Borja evidencian, una vez más, su admirable talento de escritor y su reconocida generosidad de maestro. Gracias también a él por las frases que ha dedicado a la dulce memoria de mi padre.

Conmemoraciones como ésta, invitan a recordar los acontecimientos públicos y personales más intensamente vividos, a examinar la realidad presente y a organizar planes de acción para el futuro.

Mucho es lo que podría decir recordando las principales jornadas teatrales cumplidas, particularmente en los últimos veinte años. Ellos signan la etapa más valiosa y trascendente de la historia del arte dramático en el Perú. Baste mencionar la creación y el funcionamiento de la Compañía Nacional de Comedia y de la Escuela Nacional de Arte Escénico, la muy estimable actividad de instituciones como la Asociación de Artistas Aficionados, Histrión Teatro de Arte, Teatro Universitario de San Marcos, Teatro de la Universidad Católica, Club de Teatro, Trilce y Nuevo Teatro, concursos que han propiciado la aparición de calificados dramaturgos nacionales, visitas de compañías de prestigio mundial, desarrollo del teatro escolar, indudable crecimiento del público aficionado, formación de actores en el Instituto de Arte Dramático y en academias particulares, existencia de un ambiente teatral y conciencia cada vez mayor de que el Teatro no es fútil entretenimiento, ni adorno artístico ni, menos aún, pegote administrativo, sino elevada expresión estética y social, flor que exige inteligente y amoroso cultivo para lucir la esplendidez de su belleza, reflejo palpitante y ennoblecido de la vida, ofrenda máxima de amor que sólo nace y fulgura al contacto con la sensibilidad colectiva.

Se hace indispensable, sin embargo, un mayor apoyo de parte del Estado, a fin de realizar una vigorosa e integral campaña de promoción teatral en toda la extensión del país y de restablecer la Compañía Nacional de Comedia, con vida permanente y con elencos viajeros. Ello posibilitaría, al mismo tiempo, la deseada y necesaria profesionalización de los actores. Falta, pues, el definitivo impulso oficial para que el Teatro peruano luzca con plenitud los indiscutibles progresos alcanzados en este período excepcional.

De mis experiencias más personales e íntimas recordaré una sola. Temo únicamente que al revelarla, la emoción me traicione, y más de una vez mis lágrimas no fueron bien entendidas. Pero estando ante mis amigos y quizá en el momento más solemne de mi vida, juzgo legítimo entablar con ellos un tácito diálogo de corazón a corazón. Quiero recordar la institución a la que dediqué lo mejor de mi existencia: la Escuela Nacional de Arte Escénico, la ENAE, la inolvidable ENAE, la

ENAE conmovedoramente muerta cuando, con ardorosa y juvenil prestancia, combatía gloriosamente por la causa del Teatro.

En la historia de la escena y de la vida artística de nuestro país, la ENAE constituye hecho excepcional, asume categoría de símbolo. Explícase su existencia como romántica obra de juventud, como total entrega espiritual de una legión ilustre de peruanos —profesores y alumnos— que se propusieron librar, y libraron, las primeras y grandes batallas que, en gran parte, decidieron el actual resurgimiento del Teatro Nacional.

Humanizando a la ENAE, ahora la imagino —quién sabe en qué cielo o en qué dimensiones del tiempo, el misterio o la distancia— alba, delicada, muy joven (en este mundo tendría diecinueve años), dulce y pura pero ultrajada por quienes no quisieron o no pudieron comprender su extraña belleza.

La ENAE, a pesar de su mínimo presupuesto, cumplió ampliamente su misión fundamental de formar actores, y reconocido está que la gran mayoría de quienes hoy animan y prestigian la escena peruana, egresaron de sus aulas. Además, en actitud espontánea, asumió la responsabilidad de contribuir decisivamente a crear una conciencia teatral y reconstituir en nuestro público la perdida afición por el teatro. Y lo hizo con sentido heroico, con verdadera pasión, ofreciendo centenares de funciones gratuitas especialmente ante públicos populares, iniciando y sosteniendo durante varios años las temporadas de teatro al aire libre en el Campo de Marte, editando una revista especializada, inaugurando una biblioteca con millares de volúmenes, organizando más de treinta giras a provincias y algunas también al extranjero, publicando y difundiendo gratuitamente más de cuatrocientas obras o estudios de teatro, formando grupos de aficionados en las principales ciudades del país y, entre muchas otras realizaciones, levantando con su propio y amoroso esfuerzo una pequeña sala de teatro. Y cuando menos lo esperaba, cuando por significativa coincidencia, en multitudinaria temporada popular, presentaba *Prometeo Encadenado*, la ejemplar y laboriosa ENAE recibió la afrenta que determinaría su desaparición. Dejó, entonces, de ofrecer representaciones teatrales para sufrir la agonía y la muerte del drama de su propia existencia. A su alrededor no faltaron individuos que, alegres, interpretaron una farsa siniestra y cruel. De la ENAE física, sólo quedaron despojos: su pequeña y querida salita, por ejemplo, hoy es taller de bicicletas.

Es así, señores —hay que decirlo y gritarlo— cómo en nuestra Patria suelen morir las mejores y más entrañables empresas del espíritu. Pero cierto es también —y hay que proclamarlo y celebrarlo— que la capacidad creadora y la voluntad de acción de los buenos peruanos permiten inmediatas y felices rehabilitaciones: muchos integrantes de la ENAE conformaron en aquellos días diversas agrupaciones teatrales, y algunos otros, en inofensiva revancha, levantamos nueva tienda de ilusión en los claustros sanmarquinos, lo que constituyó el inicio del actual Teatro Universitario de San Marcos, en cuyo local próximamente inauguraremos una pequeña sala de teatro, muy semejante a la que fue de la ENAE.

En cada universitario de la Escuela Nacional de Arte Escénico, ex-profesores y ex-alumnos se reúnen para encender y apagar una nueva velita —pronto serán ya veinte— en la torta de cumpleaños en torno a la cual rezan su recuerdo agradecido y reafirman sus votos de seguir luchando por los ideales de su Alma Mater, la ENAE, dulce muerte inmortal.

En cuanto a los propósitos de acción futura que me competen, me limitaré a manifestar que el Teatro Universitario de San Marcos intensificará sus múltiples y conocidas actividades: que la salita por estrenarse nos permitirá ofrecer temporadas permanentes para cumplir mejor el objetivo esencial de difundir la cultura teatral en el ámbito de nuestra Universidad y fuera de él, en labor de extensión universitaria al servicio de la sociedad; y, finalmente, que el Centro de Investigaciones del Teatro Peruano, recientemente creado como parte de nuestra Institución, será, dentro de breve tiempo, uno de los más importantes entre los similares establecidos en Latinoamérica, y que sus inminentes publicaciones serán la base de la Historia del Teatro Peruano que nos hemos propuesto escribir.

Señores:

Hace treinta años recibí de mis padres las bendiciones que me acompañaron en el peregrinaje teatral que emprendí como actor de una compañía infantil. Temblando de feliz emoción, expresé, entonces, desde el fondo de mi alma, mi filial gratitud prometiendo desempeñar con esmero mis labores artísticas y retornar oportunamente al seno de mi hogar y mi colegio. Estas promesas fueron celosamente cumplidas.

Hoy, colmado también de feliz emoción, agradezco, igualmente desde el fondo de mi alma, a todos y a cada uno de vosotros por la fineza que habéis tenido de brindarme este homenaje al término de una larga jornada al servicio del Teatro; y con el mismo amor y la misma ilusión con que me iniciara en la escena, prometo en esta singular oportunidad continuar manteniendo alto y vivo el fuego sagrado del Teatro, hasta el último aliento de mi vida.

GUILLERMO UGARTE CHAMORRO

Actividades del Claustro

INAUGURACION DEL AÑO ACADEMICO

La apertura del año académico en 1966 tuvo un carácter emotivo y solemne. La inauguración coincidió con el inicio de las actuaciones conmemorativas del Primer Centenario Republicano de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas. El día 25 de abril se llevó a cabo la Sesión Solemne en el antiguo Salón de Grados de la Facultad en el Local Central, con la presencia del Rector Electo, Dr. Luis Alberto Sánchez, el Decano de la Facultad, Catedráticos, alumnos, funcionarios y empleados. En esta actuación el Decano de la Facultad, Dr. Augusto Tamayo Vargas, dio lectura a su Memoria Anual señalando los principales hitos de la vida académica en el periodo 1965-1966. Hizo referencia a la rica historia de la Facultad de Letras a través de la existencia de nuestra universidad e invocó la necesidad de llevar adelante una auténtica vida académica. Igualmente, puso de relieve los nuevos horizontes que se abren en los campos de la investigación y difusión cultural con el incremento de las actividades universitarias.

El discurso de orden de esta actuación estuvo a cargo del Catedrático Ing. Leonidas Castro Bastos, quien disertó sobre el tema: "Los métodos de investigación en las Ciencias Geográficas". El acto terminó con las palabras del Secretario General del Centro Federado de Letras, señor Carlos Enrique Becerra.

Al término de la actuación se ofreció un almuerzo recordatorio, en las terrazas del Pabellón de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas, en la Ciudad Universitaria, al que asistieron todos los presentes.

DIRECTORES DE DEPARTAMENTOS

Durante el año académico de 1966, han ejercido la dirección de los distintos Departamentos, los siguientes catedráticos:



El Decano de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas, al conmemorarse el Primer Centenario Republicano de su reorganización, en ceremonia realizada en el antiguo Salón de Grados, declara inaugurado el año académico de 1966.

Departamento de Antropología:	Dr. José Matos Mar.
Departamento de Arte:	Dr. César Arróspide de la Flor
Departamento de Lingüística y Filología:	Dra. Martha Hildebrant de Altuve.
Departamento de Filosofía:	Dr. Gustavo Saco.
Departamento de Geografía:	Dra. Ella Dunbar Temple.
Departamento de Historia:	Dr. Alberto Tauro.
Departamento de Literatura:	Dr. Jorge Puccinelli.
Departamento de Psicología:	Dr. Modesto Rodríguez.
Departamento de Sociología:	Dr. José Mejía Valera.

CATEDRATICOS HONORARIOS DE LA UNIVERSIDAD NACIONAL MAYOR DE SAN MARCOS

A propuesta de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas, fueron nominados Catedráticos Honorarios de nuestra Universidad, en 1966, las siguientes personalidades:

GERARD DE GRE, Profesor de la Universidad del Estado de Nueva York, quien colaboró con el Departamento de Sociología.

JOHN MURRA, Graduado de la Universidad de Chicago, Profesor en el Vassar College y en la Universidad de Yale.

PROFESORES VISITANTES

En el transcurso del año académico de 1966, la Facultad ha contado con la valiosa colaboración de los siguientes Profesores Visitantes:

DAVID H. FILS, de la Universidad de California, quien bajo los auspicios de la Comisión Fulbright dictó un curso sobre "Psicología y Educación de los Niños Excepcionales"; *PIERRE DUVIOLS*, de la Universidad de Aix en Provence, dictó un cursillo sobre "Etnología (Análisis metodológico de fuentes mágico-religiosas)"; *MANFRED MAX-NEF*, experto en la OEA, dictó un curso sobre "Sociología del Trabajo y Relaciones Industriales"; *DELBERT MILLER*, Profesor de la Universidad de Michigan, quien dictó un curso sobre "Sociología Política"; *GERARD DE*

GRE, Profesor de la Universidad del Estado de Nueva York, quien bajo los auspicios de la Comisión Fulbright dictó un curso sobre "Sociología del Conocimiento".

FALLECIMIENTOS DE CATEDRATICOS

Durante 1966 han ocurrido los sensibles fallecimientos de los siguientes profesores de la facultad: El 6 de marzo, *ENRIQUE LOPEZ ALBUJAR*, Catedrático Honorario de la Facultad y distinguido narrador peruano. El 16 de mayo, *ALBERTO URETA*, Catedrático de Literatura y ex-decano de la facultad. El 12 de diciembre, *CARLOS NICHOLSON*, Catedrático del Departamento de Geografía.

NOMBRAMIENTO DE PROFESORES A DEDICACION EXCLUSIVA Y TIEMPO COMPLETO

Durante el transcurso del año 1966, se han producido las elecciones de los siguientes catedráticos para el próximo período académico:

Del Dr. *CARLOS RADICATI*, como Catedrático Principal a Tiempo Completo; del Dr. *PABLO MACERA*, como Catedrático Asociado a Dedicación Exclusiva; del Dr. *DANTE HERRERA*, como Catedrático Asociado a Tiempo Completo; del Dr. *JUAN BAUTISTA FERRO*, como Catedrático Auxiliar a Dedicación Exclusiva; del Sr. *WASHINGTON DELGADO*, como Catedrático Auxiliar a Dedicación Exclusiva.

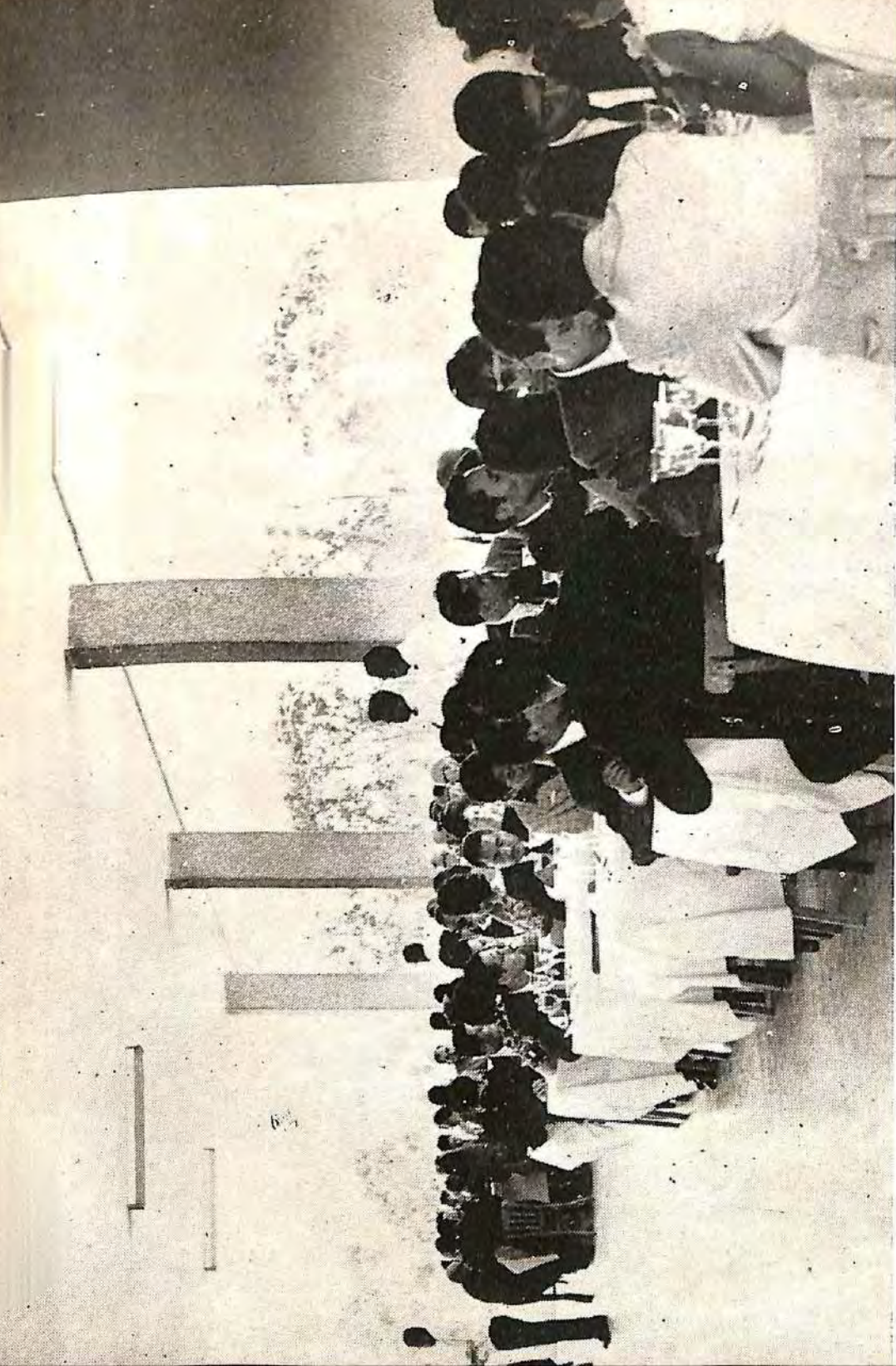
CONCURSO DE CATEDRAS

En el transcurso de 1966, han obtenido Cátedras Auxiliares por Concurso y han sido ratificados por el Consejo Universitario, los siguientes profesores:

LUIS G. LUMBRERAS, para Arqueología I (Pre-Historia Peruana).
DUCCIO BONAVIA, para Arqueología II (Universal).
ROSA FUNG, Arqueología III (Teoría).



Luis Alberto Sánchez, Rector Electo de la Universidad, departe con el Decano Tamayo Vargas y los profesores de la Facultad de Letras, Drs. Ella Dunbar Temple y Carlos Dantel Valcárcel, en el cóctel ofrecido a los docentes, alumnos y empleados, con ocasión del Primer Centenario Republicano de nuestra Facultad, el 25 de abril de 1966.



Almuerzo de camaradería, en las terrazas de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas, el 25 de abril de 1966.

EMILIO MENDIZABAL, para Instrucción a la Antropología.
STEFANO VARESSE, para Etnología Sudamericana.
HECTOR MARTINEZ, Etnología (Cambio Cultural).
MARIA LUISA SACO, para Historia General del Arte I y II.
TOMAS ESCAJADILLO, para Literatura Anglo-Americana.
JAVIER SOLOGUREN, para Literatura Contemporánea.
JULIO COTLER, para Sociología Rural.
EMILIO A. WESPHALEN, para Arte Pre-Colombino del Perú
y Arte Colonial del Perú y América.
FRANCISCO STASTNY, para Arte Republicano del Perú y Mu-
seología.

Asimismo el Consejo de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas, ha elegido ganadores del Concurso de Catedráticos Auxiliares a los siguientes profesores:

LUIS ALBERTO RATTO, Literatura Castellana (Curso General).
FRANCISCO CARRILLO, Literatura Peruana (Monográfico).
WASHINGTON DELGADO TRESIERRA, Castellano (Curso General).
JOSE MIGUEL OVIEDO, Castellano (Curso General).
VICTOR MARCO GUTIERREZ VERASTEGUI, Castellano (Curso General).
MARIO SOTOMAYOR LA ROSA, Castellano (Curso General).
LUIS GAYOSO, Introducción a la Filosofía.

ACTIVIDADES CULTURALES

En el transcurso del año académico de 1966 la Facultad ha realizado las siguientes conferencias y mesas redondas:

- Abril 15.* Conferencia del profesor James Greber sobre "*El Estado, la Universidad y los estudiantes*".
- Mayo 11 y 16.* Conferencia del profesor J. Joslin, de la Universidad de Cambridge, sobre "*Historia Económica*".
- Mayo 16.* Homenaje a Javier Heraud organizado por el Centro Federado. Recital a cargo de Juan Gonzalo Rose y Reynaldo Naranjo. Entrega de un óleo del poeta al Departamento de Literatura. El ofrecimiento estuvo a cargo de Carlos E. Becerra, Secretario General del Centro Federado.

- Mayo 20. Dramatización de los Poemas Humanos de César Vallejo.
- Mayo 31. Conferencia del Dr. Woodrow Borah, de la Universidad de Berkeley, sobre "*Demografía Histórica de América*".
- Junio 1^o. Conferencia organizada por el Departamento de Historia en la Casa de la Cultura, sustentada por el Dr. Carlos Radicati sobre "*La seriación como posible clave para descifrar los quipus extranumerales*".
- Junio 4. Conferencia del profesor Woodrow Borah sobre "*Demografía Histórica de México Central*".
- Junio 7. Conferencia sobre *Andrés Bello*, sustentada por el destacado intelectual y maestro venezolano Dr. Arturo Us- lar Pietri.
- Junio 13. Conferencia del Profesor Clifford Smith sobre "*Asentamiento Rural de los Andes Peruanos*".
- Junio 17. Charla del Dr. Guillermo Ugarte Chamorro sobre "*El Arte de la Pantomima*".
- Junio 21. Mesa Redonda de Profesores del Departamento de Literatura con los escritores chilenos Jaime y Mercedes Valdivieso sobre "*Novela y Poesía chilena*".
- Junio 27. Conversatorio sobre el viaje de *Estudio al Callejón de Huaylas* realizado por los alumnos más destacados de la Facultad. Intervinieron el Dr. Javier Pulgar Vidal, el Dr. José Matos Mar y los delegados estudiantiles Oliverio Llanos y Vilma Derpich. Se proyectó visitar las ruinas de Chavín, Comunidad de Vicos, Huaraz; igualmente se discutió la ubicación de la ciudad de Ramahirco y la fundación de la Universidad de Ancash.
- Junio 30. Mesa Redonda organizada por la Dra. Ella Dunbar Temple, Directora del Departamento de Geografía, a cargo de los profesores franceses Ollivier Daillfus y Callín Delavand. El tema tratado fue: "*Actuales estudios geográficos peruanistas en Francia*". La reunión se efectuó en la sala de profesores y estuvo presidida por el Decano de la Facultad.
- Julio 2. Charla de Mario Satz, sobre "*Poesía Argentina contemporánea*".
- Julio 5. Charla del Dr. Luis Lumbreras "*Evolución de la Cultura Peruana hasta antes de la Sociedad Inca*", organizada por el Centro Federado.
- Julio 6—7. Conferencia del Dr. Frederic Mauro, profesor de Historia Económica de la Universidad de Toulouse so-

bre "*Puntos de vista recientes sobre economía europea del siglo XVI*" y "*Humanismo y Ciencias Sociales*".

Julio 8. Conferencia del Ing. Carlos Malpica sobre el tema "*Mito de la Ayuda Exterior*" organizado por el Centro Federado.

Julio 12. Charla del Dr. Ezequiel Ramírez Novoa sobre "*La juventud universitaria y la recuperación de la Brea y Pariñas*", organizada por el Centro Federado.

Julio 20. Mesa Redonda dirigida por el Dr. William Cristopher Atkinson, ex-Vice Rector de la Universidad de Glasgow y notable investigador de la cultura iberoamericana, sobre "*El Redescubrimiento de América*".

Julio 23. Conferencia de Mario Vargas Llosa sobre el tema "*El novelista y la novela*".

Julio 25. Conferencia del profesor brasileño Leandro Tocantins sobre "*La moderna inteligencia brasileña*".

Agosto 3. Conferencia del profesor Afranio Coutinho, de la Universidad de Río de Janeiro, sobre "*La novela de Machado de Assis*".

Agosto 4. Conferencia del profesor Karl Ludwing Seling de la Universidad de Cornell sobre "*Análisis de la obra Rinconete y Cortadillo de Cervantes*".

Agosto 5. Conferencia del Licenciado Arturo Arnaiz, sobre "*El Perú y la América Latina frente a la intervención francesa en México (1862-1867)*". La actuación estuvo presidida por el Decano y contó con la presencia del Director del Departamento de Historia y la Directora del Departamento de Geografía.

Agosto 5. Mesa Redonda del profesor Eugenio Florit, de la Universidad de Columbia, sobre "*Poesía Española*", en el Departamento de Literatura. Además el profesor visitante dictó una clase de Literatura Hispanoamericana.

Agosto 5. Conferencia del Dr. Javier Cabrera Darquea sobre las "*Bases Atómicas de la Biología*". Las palabras preliminares las ofreció el Decano de la Facultad y las finales el Secretario General del Centro Federado.

Agosto 6. Charla del profesor George O. Schanzer, de la Universidad del Estado de Nueva York en Buffalo. Hizo una exposición de sus trabajos e investigaciones sobre influencias de la literatura rusa en la literatura hispanoamericana, en especial, en el periodo romántico.

- Agosto 11. Conferencia del profesor Claudio Solar, de la Universidad de Valparaíso, sobre "*Las etapas eróticas y existencial en la Poesía de Pablo Neruda*".
- Agosto 15. Conferencia de la escritora francesa Natalie Sarraute sobre "*La Nueva Novela*".
- Agosto 16. Conferencia del Dr. Moshé Lazar, Catedrático de la Universidad de Jerusalén, acerca del tema "*La moderna poesía israelí*".
- Agosto 25. Mesa Redonda Académica sobre el tema "*La Geografía Física y Humana de la región peruana del Lago Titicaca*", sustentada por el Dr. Félix Monheim, Director del Instituto de Geografía de la Universidad de Aschen, Alemania.
- Agosto 31. Conferencia del Dr. Klaus Heger, de la Universidad de Kiel sobre el tema "*¿Existe una conjugación objetiva en Castellano?*".
- Octubre 14. Conferencia del Dr. Jorge del Valle Donoso, médico endocrinólogo del hospital psiquiátrico de Santiago de Chile, sobre las "*Repercusiones psico-fisiológicas en el hijo de la madre gestante angustiada*".
- Octubre 26. Mesa Redonda del Dr. Francisco Chevaleir, sobre el tema "*Historia y Economía en el Perú Contemporáneo*".
- Noviembre 4. Conferencia del Dr. Harri Meier, profesor de Filología Románica de la Universidad de Boon, sobre "*Las Onomatopeyas*".
- Noviembre 16. Conferencia del Dr. Carlos Daniel Valcárcel sobre "*Túpac Amaru y la esclavitud*", organizada por el Centro Federado.
- Noviembre 25. Conferencia del Dr. Carlos Suárez Radillo, autor dramático y director escénico español sobre "*La Cultura Popular de España*".
- Noviembre 30. Conferencia del Dr. Carlos Suárez Radillo para los alumnos del Departamento de Historia sobre el tema "*El pueblo como actor del Teatro*".

ACTUACIONES Y HOMENAJES

- Mayo 26. Presentación de "DOCUMENTA", Número 4, órgano oficial de la Sociedad Peruana de Historia. Salón de Grados de la Facultad.

Julio 23. Ceremonia de Juramentación y entrega de Credenciales a la Delegación Estudiantil, elegida para el periodo 1966-67. Presidió el Decano. Se ofreció un cóctel en honor de la nueva Delegación.

Noviembre 11. Donación por la Facultad de un cuadro con la fotografía del retrato del célebre polígrafo colonial Don Pedro Peralta Barnuevo Rocha y Benavides, al Archivo Nacional del Perú, para ser colocado en la Sala del mismo nombre.

Noviembre 23. Homenaje de la Facultad de Letras a la memoria del Dr. MANUEL BELTROY, quien fuera Catedrático de esta Facultad por 30 años consecutivos, en el primer aniversario de su fallecimiento. Departamento de Literatura. Programa: Palabras del Decano Augusto Tamayo Vargas; descubrimiento del busto al Dr. Manuel Beltroy; palabras del Director del Departamento, Dr. Jorge Puccinelli; lectura de poemas y fragmentos de la obra del Dr. Beltroy por la Srta. Fanny Ríos Zerpa, alumna de la especialidad; palabras del Dr. Luis Beltroy Patrón, en representación de la familia.

Diciembre 13. Homenaje académico de la Universidad al Dr. MARIANO H. CORNEJO en el centenario de su nacimiento. Programa: Palabras del Director del Departamento de Sociología Dr. José Mejía Valera; descubrimiento del busto al Dr. Mariano H. Cornejo; entrega del premio "Mariano H. Cornejo"; palabras del Decano Augusto Tamayo Vargas; palabras del Rector de la Universidad Dr. Luis Alberto Sánchez; y agradecimiento de los familiares del Dr. Cornejo.

VIAJES AL EXTRANJERO DE PROFESORES DE LA FACULTAD EN MISIONES CULTURALES

Junio. El Dr. Sócrates Villar Córdova, viajó a Costa Rica, al Cursillo "*Aspectos de la Propiedad y del Trabajo en los Grupos Indígenas*".

Agosto. Dr. Pablo Macera, realizó un viaje de investigación a Bolivia a contar los fondos documentales del Archivo Nacional de Sucre.

Setiembre. Dr. Luis Estrada de los Ríos, asistió al Congreso Internacional de Psicología en Sao Paulo, Brasil.

Octubre. Dr. Estuardo Núñez, viajó en comisión de la Facultad a dictar conferencias en Italia y España.

Noviembre. Dr. Alberto Tauro, viajó a México, Ecuador y Colombia con el fin de intercambiar publicaciones e investigaciones.

BOLSAS DE VIAJE

La Facultad concedió Bolsas de Viaje a los siguientes Profesores: Sócrates Villar Córdova, Pedro Herencia, Pablo Maceira, Javier Pulgar Vidal, Luis Estrada de los Ríos, Estuardo Núñez y Alberto Tauro.

LICENCIA DE PROFESORES

El Consejo de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas concedió licencia a su siguiente personal docente:

Al Dr. *Efraín Orbegoso*, en la cátedra auxiliar de Geografía Regional y del Perú, a partir del 1º de abril de 1966 hasta el 31 de marzo de 1967, sin goce de haber; a la Srta. *Hilda Araujo*, asistente contratado de Introducción a la Filosofía y Ayudante Contratado de Ética y Axiología, a partir del 23 de agosto de 1966 hasta el 31 de marzo de 1967, por haber obtenido una beca del gobierno francés para realizar estudios de perfeccionamiento en su especialidad, con goce de haber; al Sr. *Tomas Escajadillo O'Connor*, Catedrático Auxiliar a tiempo completo, a partir del 1º de setiembre de 1966 hasta el 1º de setiembre de 1967, con goce de haber durante los tres primeros meses, por haber obtenido la Beca "Javier Prado"; al Dr. *Armando Zubizarreta*, Catedrático Asociado, por un nuevo año a partir del 1º de setiembre de 1966, sin goce de haber, por haberle renovado la Universidad de Harvard la invitación para dictar materias de su especialidad; al Dr. *Manuel Argüelles*, Catedrático Principal de Filosofía Contemporánea, por el término de un año, a partir del día 2 de agosto de 1966, por haber viajado a Europa de acuerdo con un sistema cooperativo establecido en la Facultad

de Educación; a la Srta. *María Luisa Rivara de Tuesta*, Asistente Contratado de Introducción a la Historia Universal, a partir del 1º de octubre de 1966 hasta el 30 de marzo de 1967, con goce de haber, por haber obtenido una beca para seguir estudios de su especialidad en París; al Dr. *Francisco Carrillo*, Catedrático Auxiliar de Introducción a la Literatura Universal, por el término de un año, a partir del día 2 de agosto de 1966 y sin goce de haber, por impedimentos legales; a la Sra. *Andrée Billet*, Profesora de francés de los Seminarios III y IV, por los meses de setiembre y octubre de 1966, con goce de haber, por maternidad; al Dr. *Carlos Eduardo Zavaleta*, por el término de un año a partir del 1º de julio de 1966 sin goce de haber, por estar desempeñando el cargo de Agregado Cultural en la Embajada de Bolivia; al Dr. *Félix Alvarez Brun*, por un nuevo año, sin goce de haber, por estar desempeñando el cargo de Consejero de la Delegación Permanente del Perú ante la UNESCO; y al Dr. *José María Arguedas*, Catedrático Auxiliar de Antropología, desde el 1º de agosto de 1966 hasta el 31 de marzo de 1967, sin goce de haber.

GRADOS OTORGADOS POR LA FACULTAD

La Facultad de Letras y Ciencias Humanas concedió en 1966 los siguientes Grados:

BACHILLER EN LETRAS:

Edmundo Bendezú Aybar y *Tomás Gustavo Escajadillo*, en la especialidad de Literatura.

César Fonseca Martell, en la especialidad de Etnología y Arqueología.

Félix Balbuena Estalayo y *Joseph Hodara Beraha*, en la especialidad de Sociología.

Eliás Batallanos Monzón y *Baldomero Cáceres Santa María* en la especialidad de Psicología.

Emilio Mendizábal Losack, en la especialidad de Antropología.

Juan B. Ferro Porcile, en la especialidad de Filosofía.

DOCTOR EN LETRAS:

Fausto Sotomayor, en la especialidad de Historia.

Juan B. Ferro Porcile, en la especialidad de Filosofía.

Joseph Hodara Beraha, en la especialidad de Sociología.

ESTUDIANTES BECADOS

La Beca del Instituto Lingüístico de Verano de Oklahoma, para seguir el Curso de Lingüística Descriptiva en la Universidad de Oklahoma, la obtuvo por concurso la ex-alumna *Mercedes Quinto Borja*.

La Beca "JULIO C. TELLO" fue concedida al alumno del Departamento de Antropología, *Blas Gutiérrez Galindo*.

La Beca "JAVIER PRADO", la obtuvo el ex-alumno *Antonio Cisneros Campoy*.

PUBLICACIONES DE LA FACULTAD

En el año conmemorativo del Centenario Republicano de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas se ha publicado las siguientes obras:

1. Alberto Ureta. *Antología Poética* (Prólogo de Francisco Bendezú).
2. Enrique López Albújar. *El Trompiero* (Prólogo de Augusto Tamayo Vargas).
3. Luis Alberto Sánchez, Luis Aurelio Loayza y Reynaldo Saavedra Pinón (Bajo la dirección de Carlos Wiesse). *Breve noticia de la fundación y transformación de la Facultad de Filosofía y Letras (1866-1916)*. Edición facsimilar.
4. Alonso Carrió de la Vandra. *Reforma del Perú* (Transcripción y prólogo de Pablo Macera).
5. Carlos Daniel Valcárcel. *El libro XIV de Claustros de la Universidad de San Marcos*.
6. Augusto Tamayo Vargas. *150 Artículos sobre el Perú*.

Durante 1966, igualmente, el Departamento de Historia publicó dos volúmenes de la colección "Nueva Corónica". Los fascículos son: *Institución de Yanacóna en el Incanato* por el Dr. Sócrates Villar Córdova e *Instrucciones para el manejo de las Haciendas Jesuítas en el Perú* (ss. XVII - XVIII) por el Dr. Pablo Macera.

Se encuentra en prensa: *Historia de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas (1918 - 1966)* por Carlos Daniel Valcárcel. *Plan Piloto del Chillón*, bajo la dirección de Ella Dunbar Temple (T. I.: Geografía Física).



El Decano diserta en el acto de inauguración de la Sala de Cartografía del Departamento de Geografía.



Vista parcial de la Sala de Cartografía del Departamento de Geografía.

ELECCIONES ESTUDIANTILES

Las Elecciones Estudiantiles se realizaron el día 17 de Julio de 1966, en el Local del Teatro Universitario. El Comité Electoral de Letras fue presidido por la Dra. Ella Dunbar Temple y conformado por el Dr. Estuardo Núñez y el Delegado Estudiantil Darío Rubio. Se proclamaron vencedores a los siguientes alumnos:

Secretario General del Centro Federado: *Héctor Ferrer*;
Sub-Secretario General del Centro Federado: *Oliverio Llanos*;
Delegado al Consejo Universitario: *Carlos Enrique Becerra*;
Delegados al Consejo de Facultad: Franklin Goicochea, Segundo Correa, Gerardo Choque, José Vegas, José Nique de la Puente; Luis Ruiz Díaz, Samuel Morales, Roger Iziga, Juan Morales, Adolfo Pinillos, Víctor Gutiérrez, Hermógenes Janampa, José Adolfo Olaechea, Edmundo Yenque de Dios, William Prado, Luis Márquez, Enrique Palma Ulloa, Segundo Galicia, César Anaya, Roberto Angeles. Delegados al Centro de Letras: Primer Año: Carlos Llontop, José Vásquez Mora, José Livia; Segundo Año: Oscar Pequeño, Víctor Bocanegra, Pedro Aliaga; Tercer Año: Magda Torres, Ricardo Escalante, Rolando Choso; Cuarto Año: Guillermo Apaéstegui, Juan González y Amaya de Dios; Quinto Año: Walter Cornejo, José Aliaga E.

SEMANA DE LA FACULTAD DE LETRAS Y CIENCIAS HUMANAS

Entre el 30 de setiembre y el 8 de octubre, el Centro Federado de Letras llevó a cabo la celebración de la Semana de la Facultad. Después de elegir a las reinas de simpatía de los diversos grupos de estudiantes del primer año —con la participación de un jurado especial— se proclamó el 1º de octubre a la Reina de la Facultad; en esta misma fecha se realizó una retreta en los corredores y patios de la Ciudad Universitaria. En los días siguientes se llevó a cabo: un paseo campestre a La Cantuta; una presentación del Ballet Universitario de San Marcos en el Teatro Segura; una presentación del Ballet Folklórico Boliviano y un programa musical por la orquesta del Instituto Nacional del Ciego.

El miércoles 5 de octubre, en el aula 2, se realizó la actuación central de la semana, durante la misma el delegado ante

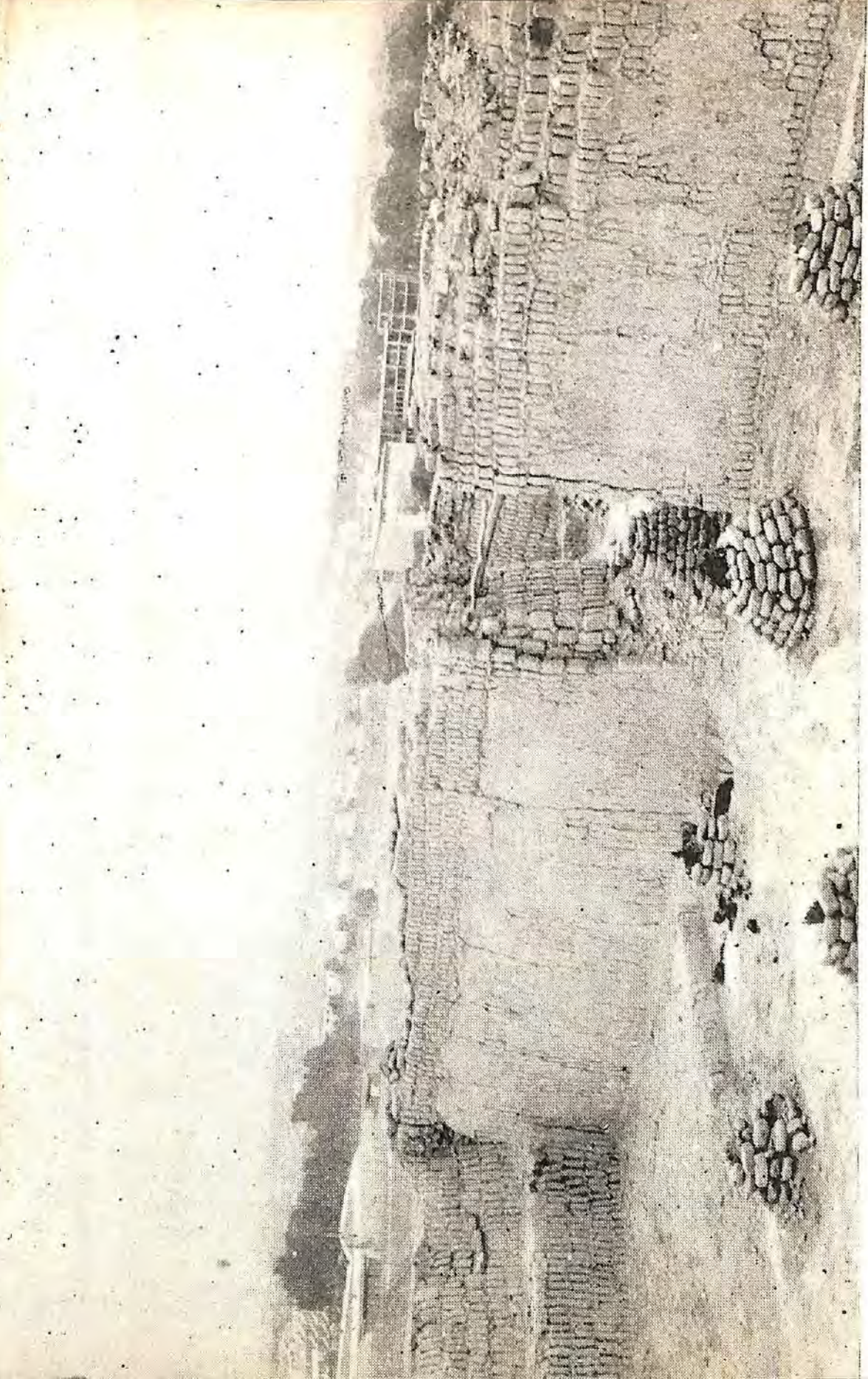
el Consejo Universitario, Carlos Enrique Becerra, disertó sobre el contenido actual de la reforma universitaria; el Decano de la Facultad, Dr. Augusto Tamayo Vargas, relievó el significado del Centenario Republicano de la Facultad de Letras y, luego, procedió a la coronación de la reina estudiantil Cecilia I (Srta. Cecilia Mardones Santistevan). Seguidamente, en la Sala de Profesores se efectuó el descubrimiento del retrato del ex-decano Dr. Jorge Puccinelli. Los festejos continuaron con las siguientes actuaciones: presentación de la película "El acorazado Potemkim"; una dramatización de los poemas de César Vallejo en el Teatro "La Cabaña"; una conferencia del Dr. Luis Lumbreras sobre los nuevos descubrimientos de Chavín; una mañana deportiva en el Estadio de San Marcos, y terminaron con el tradicional Baile del Cachimbo.

EGRESADOS DE PERIODISMO

La Promoción que ha egresado en 1966 de la Escuela de Periodismo, ha adoptado, en homenaje a su director Andrés G. de la Barga, el nombre de "*CORPUS BARGA*". Con este motivo el día 27 de diciembre se realizó una ceremonia con la asistencia de profesores y alumnos, en la que se hizo entrega al homenajeado de un pergamino recordatorio. Los integrantes de la promoción "*CORPUS BARGA*" son los siguientes: Rosa Miranda Roldán, Flora Saldaña Menéndez, Luis Valenzuela Pomiano, María Lozano Izquierdo, Luis Santiago Martínez Dueñas, José Noriega Gálvez, Alejandro Rafael Rivera, Carlos Solari Polo.

INAUGURACION DE LA SALA DE CARTOGRAFIA

Dentro del programa conmemorativo de su primer Centenario Republicano, la Facultad de Letras y Ciencias Humanas, inauguró el 28 de noviembre la Sala de Cartografía del Departamento de Geografía. A la ceremonia asistieron numerosos profesores y alumnos del Departamento del claustro sanmarquino, distinguidos geógrafos y miembros de las más importantes entidades científicas nacionales, así como de diversas instituciones extranjeras con sede en el Perú. El Decano señaló en breves frases la importancia de esta obra para la enseñanza académica de las ciencias geográficas. El informe preparado por



Aspecto de la reconstrucción de la Huaca "SAN MARCOS"



Alumnos del Departamento de Antropología realizan trabajo de campo en la Huaca "SAN MARCOS".

la Dra. Temple para esa ocasión consigna que el Departamento (Ex-Instituto de Geografía) fue el primero creado en la Universidad Peruana, habiéndose iniciado con su fundación por primera vez el estudio de las distintas ramas de la ciencia geográfica, centralizados en una institución universitaria. En la sala de Cartografía —dijo la Dra. Temple— se concentra una serie de funciones técnicas y científicas, encauzadas todas ellas a la enseñanza de la Geografía. Se planifica así el verdadero laboratorio geográfico con equipo de Geología, Fotogrametría, Cartografía, Fotointerpretación, Topografía, incrementando el instrumental existente y adquiriendo el nuevo e, inclusive, se tratará de levantar el Observatorio Meteorológico, a cargo del Departamento, en el propio *campus* universitario. Para el efecto se cuenta con el Archivo fotográfico integrado por 2,000 fotografías y 2,000 diapositivas, igualmente con instrumentos de la más alta calidad como la Cámara Voigtländer-Bessamatic y un equipo Zeiss Ikon Contaflex, aparatos lectores y estereoscopios individuales.

AMPLIACION DEL LOCAL

Merced a las gestiones del Decano de la Facultad de Letras, se sacó a licitación la construcción de la Tercera Etapa del Pabellón de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas, consistente en el tercer piso del ala de aulas de la Ciudad Universitaria. Los trabajos ya están en marcha.

TRABAJOS EN LA HUACA "SAN MARCOS"

Durante 1966, continuaron los trabajos en la huaca "San Marcos" ubicada dentro de los perímetros de la Ciudad Universitaria. Las excavaciones actuales, realizadas por los estudiantes de Arqueología, señalan que la huaca "San Marcos" no fue edificada como una sola unidad en el tiempo sino, sucesivamente, a base de relleno de los cuartos construidos de pequeños adobes paralelepípedos, moldeados a mano. Existen muros que están cubiertos por otros muros y puertas clausuradas. La continuación y finalización de las investigaciones, tanto las excavaciones como los estudios de laboratorio, permitirá conocer el desarrollo cultural de este monumento, determinar sus relaciones locales y foráneas y por último ubicarlo dentro del proceso histórico general del Perú Antiguo.

NUEVOS DESCUBRIMIENTOS EN CHAVIN DE HUANTAR

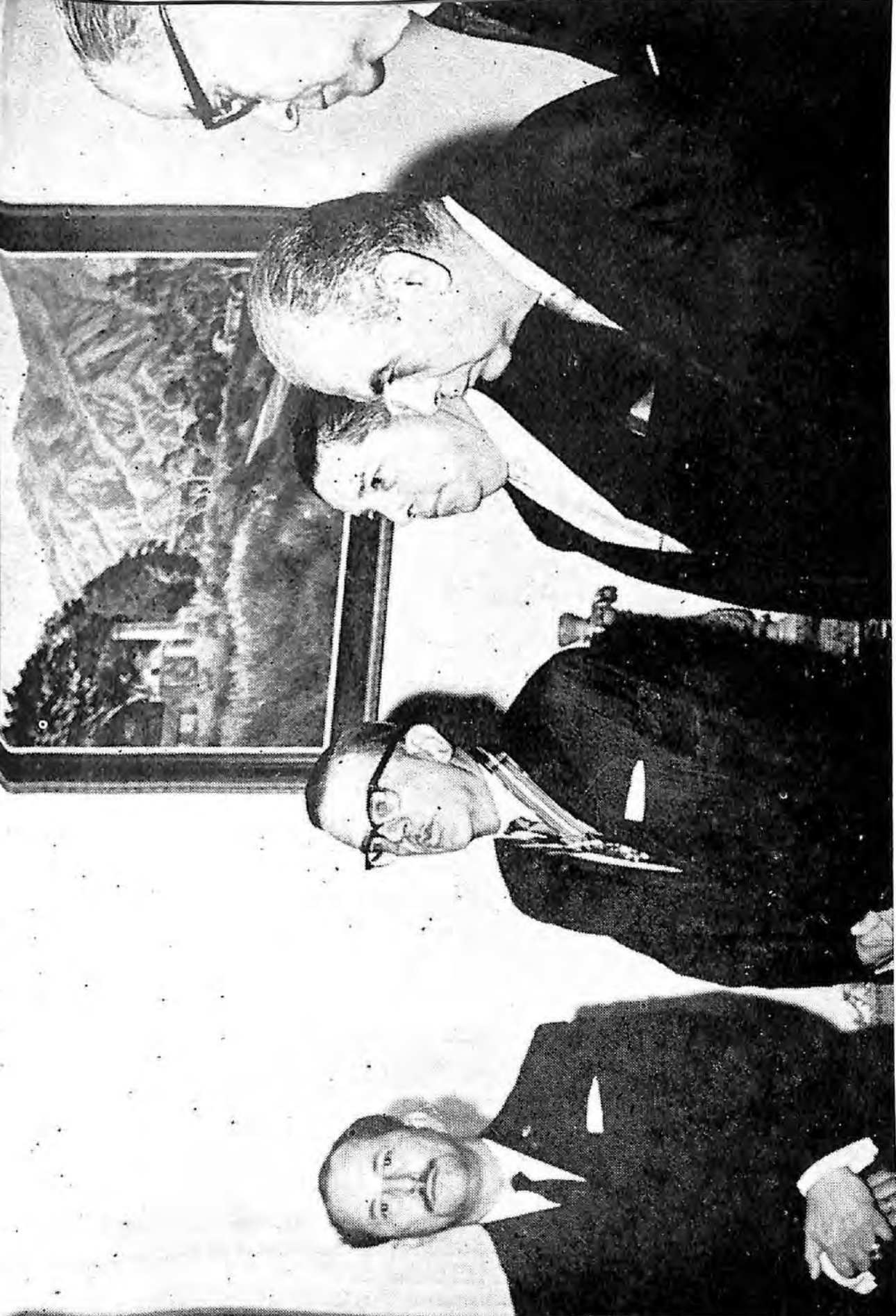
El Patronato Nacional de Arqueología, bajo la dirección técnica de la Universidad de San Marcos y con la colaboración de profesores y alumnos de nuestra Facultad de Letras y ciencias Humanas ha iniciado en julio de 1966, un vasto plan de estudio y comprensión de la Cultura Chavín. La tradición sanmarquina en Chavín comienza en 1919 con julio C. Tello, su descubridor, quien en 1934 realizó allí trabajos más amplios y, ahora, las nuevas generaciones, agregan otros descubrimientos.

Los nuevos descubrimientos se refieren a tres aspectos: en la cerámica, el reconocimiento de tres períodos o fases del estilo *Chavín clásico*; en la arquitectura, el hallazgo de tres etapas arquitectónicas en la construcción del templo; mampostería burda, piedras labradas muy pulidas y mampostería de grandes bloques, respectivamente. En lo que respecta a la cronología, la Cultura Chavín aparece como un desarrollo regional propio del área andina, con vinculación con otras regiones y culturas, especialmente con las regiones selváticas y costeñas. Si tuvo conexiones con el centro y Meso-América fueron simplemente de intercambio de elementos culturales.

Las hipótesis y planeamientos generales de Julio C. Tello aparecen fuertemente respaldadas con los nuevos descubrimientos.

OTORGAN CONDECORACION AL DECANO DE LA FACULTAD

El Gobierno del hermano país de Venezuela ha conferido la Orden "Andrés Bello", en el grado de Comendador, al Dr. Augusto Tamayo Vargas, decano de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas. El día lunes 25 de abril, en ceremonia que tuvo lugar en la sede de la embajada de ese país, el Rector de la Universidad Central de Venezuela, Dr. Jesús María Bianco, quien se encontraba de visita en nuestra patria, fue el encargado de entregarle la mencionada condecoración.



Entrega de la Orden "Andrés Bello", condecoración otorgada por el Gobierno de Venezuela, al Decano de nuestra Facultad, por intermedio del Rector de la Universidad Central de Venezuela, Dr. Jesús María Bianco.



Asistentes al Primer encuentro de poetas realizado en Chiclayo con la concurrencia de algunos catedráticos de la Facultad.

NUEVA DIRECTIVA DE LA SOCIEDAD BOLIVARIANA

El día 24 del mes de abril se realizó la elección de la nueva Directiva de la Sociedad Bolivariana de Lima, para dirigir los destinos de esta institución en el período 1966-1967. La nueva Junta Directiva está integrada por varios catedráticos de nuestra Facultad. La preside el Dr. Augusto Tamayo Vargas y la integran el Dr. Alberto Tauro del Pino, como 1er. Vice Presidente; la Dra. Ella Dunbar Temple, 2do. Vice-presidente; el Dr. Teodosio Cabada, Tesorero; Dr. Estuardo Núñez, Bibliotecario; y el Dr. Agustín Tovar, Canciller, que no pertenece a nuestros claustros. La instalación y juramentación de la Directiva se realizó en el Salón de Sesiones del Consejo de la Municipalidad de Lima y contó con nutrida concurrencia. Asistieron, entre otras personalidades, el Embajador de Venezuela, Dr. Alberto Lossada, el Rector de la Universidad Central de Venezuela, Dr. José María Bianco y el Rector de la Universidad de San Marcos, Dr. Mauricio San Martín.

PRIMER ENCUENTRO DE POETAS PERUANOS

Organizado por la Casa de la Cultura de Chiclayo, entre el 24 y 27 de agosto último, se realizó en esa ciudad el "*Primer encuentro de Poetas Peruanos*". A este certamen concurrió un conjunto numeroso de poetas y de críticos de todo el país, representantes de diversas generaciones y variadas tendencias estéticas e ideológicas. Los cuatro días de labor resultaron fructíferos y sirvieron para esclarecer, por medio del debate, problemas estéticos y sociales que afronta el creador de la sociedad actual. El temario fue el siguiente (1) "Vida y creación poética", (2) "Ubicación y misión del poeta en la sociedad" y (3) "Las técnicas poéticas en el Perú contemporáneo".

Entre los asistentes que, de un modo u otro, mantienen vínculos con nuestra Facultad figuraron los siguientes: Augusto Tamayo Vargas, Estuardo Núñez, Jorge Puccinelli, Alberto Escobar, Antonio Cornejo Polar, Washington Delgado, José Miguel Oviedo, Reynaldo Naranjo, Winston Orrillo, Julio Ortega, Antonio Cisneros e Hildebrando Pérez.

Al finalizar, los asistentes a este primer encuentro suscribieron una declaración en la que hicieron públicas las siguientes

consideraciones: "La Poesía tiene una alta misión que cumplir en el Perú y en el mundo. Todas las tendencias poéticas pueden contribuir al conocimiento de la Belleza, la Libertad, el Amor y la Justicia. . . La poesía nace del hombre y tiene un destinatario: el Hombre; los problemas de la sociedad no le son, por ello, ajenos al creador". Finalmente manifestaron: "Ratificamos nuestra indeclinable fe en la poesía de ayer, de hoy y de siempre y creemos que, cualesquiera que sean las circunstancias históricas que atraviere el Hombre, la Poesía proclamará siempre, el *Honor de Vivir*".

El éxito del certamen se debió en gran medida, a la actividad de los organizadores; principalmente al espíritu de tolerancia, comprensión y respeto por las ideas del Director de la Casa de la Cultura el P. Luis Cassado.

PABLO NERUDA EN EL PERU

En la primera quincena de julio Pablo Neruda estuvo de visita en el Perú. El poeta de *Alturas de Machu Picchu* recibió de los sectores oficiales, universitarios y populares las más cálidas muestras de aprecio en nuestra patria. El Gobierno Peruano le otorgó la condecoración de la "Orden del Sol" como reconocimiento de su larga trayectoria en la difusión del espíritu hispanoamericano en ámbitos y latitudes extracontinentales. "Estamos premiando el ideal, estamos premiando el ensueño", dijo el canciller Jorge Vásquez al conferirle el mencionado galardón.

El mundo del pensamiento y los centros de cultura, igualmente, tributaron su aprecio y homenaje al bardo. Pablo Neruda recibió el título de doctor "Honoris Causa", ofreció varios recitales con un auditorio numeroso y concedió entrevistas a periodistas y críticos de todos los sectores.

La Facultad de Letras y Ciencias Humanas por intermedio del Departamento de Literatura le ofreció una comida el día 8 de julio, a la que asistieron muchos catedráticos de nuestra Facultad. Francisco Bendezú, catedrático de Literatura Hispanoamericana, fue el encargado de ofrecer el ágape al ilustre poeta. En un ambiente de cordialidad e intimidad sanmarquina, dijo lo siguiente:

“Los profesores de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos abren jubilosamente hoy sus brazos para recibir al gran poeta cuya noble actitud ha sido siempre tener “ses bras ouverts á la vie” (“sus brazos abiertos a la vida”), como de otro poeta dijera el imborrable, tierno, serenísimo y creciente Paul Eluard (hermano entrañable de Pablo en el canto, en la fe y en la filiación).

Cuando Pablo pisa tierra peruana no hace sino entrar en su casa ¿Quién ha auscultado el latido de la piedra como él? En la densa e inagotable nebulosa de su poesía las patatas giran como pequeños planetas de marfil, los peces emiten la lúgubre luminiscencia que los circunda en los cuadros de Chirico, las orquídeas, aéreas, gráciles, y trémulas, y las luciérnagas intermitentes, nos comunican el secreto de la noche tropical y dan testimonio de una inmersión abrasadora en la materia. Las grandes moles megalíticas de Machu Picchu aguardaron siglos, pacientemente, para hablarnos por boca de Pablo, y el trueno perpetuo del Urubamba adelgazo su rumor para fundirse con la voz de Pablo, misteriosa como los bosques y las lluvias del Sur de su Chile natal. Hoy está entre nosotros ese hermano mayor y nuestros corazones fraternales palpitan de júbilo.

Desde los arrebatadores e inolvidables *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*, y pasando por el desbordante testimonio de *flagrancia existencial* que constituye *Tentativa del hombre infinito* y *Residencia en la tierra*, hasta llegar a los lingotes de oro del *Canto General* y el hilo jocundo y diamantino —lampo en la tiniebla del mundo— de sus *Odas elementales*, Pablo no ha cumplido sino una tarea, la máxima tarea del poeta: afirmar en su canto la dignidad y la grandeza de los hombres, postular en su canto la “negación de la iniquidad” —para decirlo con palabras de Baudelaire—. El verbo luminoso de Neruda ha construido —usando la terminología de Heidegger— la casa de los hombres, la casa cordial de todos los hombres de todas las partes del mundo. Como Lenin o Chaplin o Armstrong o Picasso, Pablo Neruda está infuso en nuestra vida cotidiana. La lectura de sus versos ha marcado hitos, ha dejado piedras millares en la trayectoria humana de todos nosotros. En el amor o la pelea, en el lamento o la alegría —“hija del cielo”, como Schiller la celebrara—, en todos los momentos de nuestra vida su voz fraternal y cósmica resonó en nuestros oídos: cuando la Guerra Civil española, cuando la batalla de Stalingrado, cuando el nacimiento de la nueva China, cuando la heroica gesta cubana, y también cuando la centella del amor iluminó el ámbito total de nuestra existencia, cuando la congoja —por ineluctables designios— nos disparó sus flechas salvajes y ligeras, ardientes y agudas. En la agrias soledades de Chuquicamata o en el verdor oceánico de la pampa argentina, en el silencio nostálgico y nocturno de Valparaíso o en las ondulaciones como

caricias de los llanos de Venezuela, en el rumor ritual de Copacabana o en la lenta marea sagrada de Machu Picchu, la poesía de Pablo brotó como una rosa de acerada ternura. Hoy viene a germinar —semilla viajera, semilla errante— en nuestro territorio purificado por ráfagas de entusiasmo, construcción y rebeldía”.

INFORMACION DE LA BIBLIOTECA DE LA FACULTAD

La Biblioteca de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas ha ampliado su volumen de atención al público durante el año académico de 1966. Ha extendido su horario de servicio hasta las 10 p.m., los días útiles. La estadística de lectura arroja un total de 92,812 libros consultados durante los turnos de la mañana, la tarde y la noche, incluyendo el préstamo a domicilio. Han ingresado 1,867 volúmenes.

Por otra parte se han recibido importantes donativos de la Academia Nacional de Historia de Venezuela, de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Cuyo, del Instituto de Literatura Chilena, de la Peruano Suiza S. A., de la F.A.O., del Centro de Investigaciones Arqueológicas en Tiawanaku, de la Universidad de Costa Rica, del Ministerio de Educación y Justicia de la República Argentina, de la Universidad Nacional de Ica, de la Universidad Nacional Federico Villarreal. Igualmente de los señores José María Morante, Julio Díaz Falconí, Pedro Lastra, Arturo Uslar Pietri, Luis Alberto Sánchez, Carmen Marrero, Roger Darío de la Vega, Oswaldo Díaz, Consuelo Soto Mora, E. Ramírez Novoa, Ricardo Estrada, Xavier Bacacorzo, Flavio Herrera, Teodoro Quiñones, Eduardo Galeani Viacava, Julio Vargas y Enrique Zuleta Alvarez.

En este año la Biblioteca ha efectuado las siguientes adquisiciones: dos muebles ficheros de madera, de 60 gavetas cada uno, tipo standard, según modelo de la Biblioteca Nacional, con soportes corredizos, varillas de metal y tiradores tarjeteros, charolados en color natural, los que permitirán colocar adecuadamente las fichas del catálogo de la biblioteca, pues los existentes ya resultaban insuficientes.

Los incrementos materiales e intelectuales tienen como objetivo dotar a los estudiantes de mayor comodidad y atención en el servicio. Aún así nuestras instalaciones resultan pequeñas para atender a toda la población estudiantil ya que nuestra biblioteca, en realidad, desempeña las funciones de Biblioteca Central. Existe el ánimo y la buena voluntad de continuar las mejoras.

Notas Bibliográficas

- SANCHEZ, Luis Alberto: *La literatura peruana*, Lima, Ediciones Evidentes S.A., 1965, 5 vols. pp. 1846.

Esta extensísima obra está escrita en cinco tomos y consta de siete partes y dos apéndices dedicados a apreciaciones bibliográficas. Cada una de las partes contiene 4 (2ª y 3ª), 6 (1ª, 4ª, 5ª), 7 (6ª) y 13 (última) capítulos y, a su vez, cada uno de ellos consta de innumerables acápites, lo cual nos dará idea de la magnitud de la obra que reseñamos y de la dificultad de hacer una apreciación crítica minuciosa y profunda.

La primera parte trata sobre generalidades: el hombre y el medio. La cultura aborígen, tiene una introducción dedicada a examinar el panorama cultural del Perú dentro de las esenciales coordenadas a espacio y tiempo. Sánchez señala como nota fundamental, el predominio formal "en casi todos los aspectos de nuestra vida individual y colectiva" y debido a que "quizás ha existido entre nosotros cierta ausen-

cia o dificultad filosófica y, por lo tanto, escasa aptitud mística" (T. I. p. 14).

El capítulo 1º versa sobre la orientación y el plan; el 2º sobre el escenario; sobre el intérprete el 3º y sobre la literatura aborígen, los incas y el folklore, el 4º. Aunque este último capítulo no contiene variaciones con respecto a la edición del cincuenta, su lectura se hace más fácil y útil gracias a que se han agregado títulos a los sub-capítulos. Queremos destacar aquí el dedicado a los animales y a las flores. Sánchez afirma que "del agrarismo nacen la 'franciscana' intimidad con los animales; los frecuentísimos tropos y metáforas rurales o zoológicas, punto en que concuerda el pueblo latino, gran agricultor también; la divinización de la tierra como elemento rector y protector, y en fin, cierta 'placidez virgiliana' de su literatura" (T. I. p. 94).

En efecto, tal como lo dice Sánchez, el hombre latino amaba entrañablemente la tierra. Basta sólo leer la 1ª y la 9ª bucólica de Virgilio para comprobarlo. La adjetivación empleada en el comienzo de la 1ª lo demuestra así:

*nos patriae finis et dulcia lin-
quimus arva. (1)*

y el dolor expresado ante la depredación y la de los advenedizos, se revela también en estas sentidas frases:

*"impius haec tam culta novalia
miles habebit
barbarus has segetes: en quo
discordia civis
produxit miseros: his nos conse-
vimos agros" (2)*

El hombre latino como el peruano revela también marcado interés por los animales. César, en una obra histórica como es su "Guerra de las Galias", dedica algunos acápites para describirnos los animales de la selva heciana (Libro VI, cap. XXVI ss.) y en la Eneida y las Geórgicas abundan las comparaciones que tienen por término un animal. Virgilio, sobre todo, revela un acendrado amor por los animales domésticos, lo prueba esta cita en la que emplea solamente el diminutivo para referirse a las ovejas y en las que desborda el dolor por tener que separarse de ellas:

*"Ite, meae, quondam felix pe-
cus, ite, capellae.
Non ego vos posthac viridi
proiectus in antro*

*dumosa pendere procul de rupe
videbo;
carmina nulla canam; non pas-
cente, capellae,
floreotem cytisum et salices car-
petis amaras" (3)*

La conversión de las piedras en hombres y viceversa no es tan frecuente como en la literatura peruana. Existen algunas leyendas como la de Deucalión y Pirra. Según ella, Deucalión y Pirra fueron los únicos sobrevivientes del diluvio universal y, siguiendo las órdenes de la diosa Temis, arrojaron piedras por encima de sus hombros y restauraron así el género humano gracias a que esas piedras se convirtieron en hombres (Cf. Ovidio. Las metamorfosis. I, 313-415). Los latinos también creían que algunos hombres se convertían en lobos (Apuleyo. Metamorfosis. II, 22) y que algunas viejas conocían el arte de transformarse en pájaros (Apuleyo. ob. cit. I, 21. Ovidio. Amores. I, 8-12-13). Ovidio nos relata sinnúmero de transformaciones en su Metamorfosis; nos cuenta la conversión de Dafne en laurel (I, 452-567), de Io en ternera (I, 568-747), de las Phaentorriadas en álamos (II, 340-366), de Coronis en cuervo (II, 531-632), etc.

(1) Nosotros abandonamos los confines de la patria y (nuestros) dulces campos" (Buc. I, 3).

(2) "Un soldado impío poscerá estos campos tan cultivados? / Un bárbaro estas mieses? ¡A dónde ha llevado la discordia / a los míseros ciudadanos! ¡Para ellos sembramos nuestros campos!" (Buc. I, 70-2).

(3) "¡D, cabritas mías, antaño feliz rebaño, id. / Yo ya no os veré de lejos, tendido en la verde cueva, / pender de la roca llena de maleza; / ninguna canción cantaré: ni paciéndoos yo, cabritas, / cogereis el citiso floreciente ni los amargos sauces" (Buc. I, 74-9).

Pese a las semejanzas citadas anteriormente, en la cultura latina no existe la identificación de los animales o las plantas con los hombres porque su cosmogonía es diferente a la del hombre peruano. Ovidio en su metamorfosis nos habla de que Dios lo creó todo del caos, que luego lo dividió en cuatro elementos y finalmente creó a los astros y las estrellas, las plantas, los animales y el hombre, en ese orden precisamente:

*"Sanctus his animal mentisque
capacius altae
deerat adhuc, et quod dominari
in cetera posset.
Natus homo est: (4)*

En cambio, los peruanos creían que todos los seres tienen un común origen en la Ucu Pacha, de modo que la identificación con los animales y las plantas, que no aparece en el pensamiento del hombre latino, corresponde a su particular cosmogonía.

El capítulo 5º de la primera parte de la obra que comentamos está destinado al teatro, la poesía, la música, la fábula, etc. Lo más importante de él está quizás en el detenido estudio de los "urpis" quechuas (I, p. 144) que nos recuerdan algunas comparaciones de los primeros textos palmistas. El capítulo 6º, de sumo interés, está dedicado a estudiar la imitación en la literatura peruana. Lógicamente, empieza tratando las influencias españolas. Muy fructífero nos parece el estudio sobre este aspecto. Bastaría releer el Ollantay para darnos cuenta que

los comentarios de Piqui Chaqui se parecen a los de los escuderos de la literatura caballeresca. Ya más cerca de nosotros, la influencia de los escritores clásicos y picarescos sobre las *Tradiciones Peruanas* es de una extraordinaria sugerencia. Sánchez continúa este iluminador capítulo, tratando de las influencias italiana, francesa, anglosajona, alemana, rusa. Aunque en capítulos anteriores se había referido a las semejanzas entre la literatura latina y la peruana, no se refiere a ella en este capítulo. Con todo, nosotros creemos que es de una gran importancia porque esta influye desde los comienzos de nuestra literatura. Coniraya, por ejemplo, nos hace recordar al veleidoso Júpiter y algunas de sus aventuras con Cauillaca y con las hijas de Pachacamac nos recuerdan algunas del dios latino. (Cf. Ovidio: Las metamorfosis. Plauto: Anfitrión). Las influencias de Lucano, Virgilio, Ovidio están presentes en el relato del padre Calancha acerca de la creación del mundo. Existe incluso un episodio en el mito de Vichama que nos recuerda el pasaje de Júpiter y Dánae. Más aún, hasta en Palma encontramos la influencia de Plauto, al punto que podríamos hablar del Pirgopolinices palmista.

La II parte, está dedicada a la época colonial. Empieza estudiando en el capítulo 1º el genio popular de la conquista; en el 2º trata de Cieza de León y Garcilaso; en el 3º de los cronistas desde Jerez a Gó-

(4) "Faltaba entonces un ser más perfecto y capaz, de una inteligencia penetrante y que pudiera dominar sobre toda la creación: Entonces nació el hombre (Ovidio. *Metamorfosis*, I. 76-8).

mara; los catequistas y doctores en el 4º. Sugerente es entre todos, el capítulo dedicado al cristianismo de los cronistas. Sánchez sostiene que eran "unos cristianos de raro cuño" pues no practicaban lo que predicaban (I, p. 300) pero debe reconocerse —como Sánchez lo ha hecho— que este es uno de los rasgos más importantes de su personalidad y que las interferencias de su doctrina son por demás admirables. En la leyenda de Quitumbe, relatada por Anello Oliva, hallamos las reminiscencias de los ángeles y los demonios y la consiguiente lucha entre ellos con el ya tradicional triunfo de los primeros. (Cf. El génesis). Aunque Guamán Poma no es español, era cristiano y por ello en su crónica encontramos la referencia a que los antiguos peruanos adoraban al rayo en sus tres personas. (Cf. El Misterio de la Trinidad).

La III parte se titula *Apogeo y decadencia del barroquismo*. En su primer capítulo trata del criollo y de la corte. Dedicó un acápite especial a Diego Mexía de Fernangil a quien lo juzga como un traductor de gran valía: "En las ventiuena epístolas (Heroídas) traducidas por Mexía abundan los rasgos poéticos no sólo, repito, como obra del autor, sino muy señaladamente como acertado eco del trasladador" (II, p. 396). Sánchez piensa —muy acertadamente— que la más vigorosa de las epístolas es la de Fedra a Hipólito y justamente —como él lo dice— supera a Ovidio en la traducción. Si bien es cierto que en el trozo citado por Sánchez Mexía logra un efecto más poderoso que

el mismo Ovidio, no siempre sucede lo mismo pues a veces ni siquiera logra transmitirnos el pensamiento del autor latino.

En el capítulo 4º, *La ciudad de Dios*, trata sobre los místicos, teólogos, predicadores y cronistas de convento, sobre oradores sacros, etc.

También le dedica un estudio especial a Amarilis, "dejando las disquisiciones históricas" para otro lugar ya que "quien quiera que fuese Amarilis, su *Epístola* en silva a Lope de Vega, a quien llama Belardo, es una de las más altas expresiones líricas de nuestra literatura, no sólo colonial sino de todos los tiempos" (II, p. 414). El 2º capítulo está dedicado al barroquismo colonial y a Góngora y un extenso acápite está destinado a Espinoza Medrano por quien Sánchez demuestra creciente simpatía sobre todo debido a lo que él llama "la criolledad" del Lunarejo. (II, p. 467) y sugiere algo que resulta sorprendente, el problema de "la capacidad del indio para latinizar y desarrollar su pensamiento dentro de los crespos cánones de la Escolástica" (II, p. 474). Sobre el apogeo culterano: la universidad, Peralta, los Pinedo versa el capítulo 3º y sobre la ciudad de Dios, los místicos, teólogos, predicadores, cronistas de convento, oradores sacros, etc. el 4º.

La IV parte "*Del iluminismo a la afirmación nacional*" aparece casi idéntica a la anterior edición aunque se han agregado títulos y subdivisiones. Se ha agregado, además,

los tratados de "numerosas referencias sobre la época de Amat" y "Una ojeada sobre el Mercurio Peruano". El capítulo 1º de esta parte trata de la mujer. Se estudia a la mujer como creadora y objeto de creación y al hablar de la comedia hace especial referencia a la famosa Perricholi. El capítulo 2º está destinado a los satíricos y analistas y, en especial, a Caviedes a quien lo juzga Sánchez "de acuerdo con los principales temas que visitaron su inquietud: a) sus propios sentimientos; b) la calle y la alegría; c) los médicos y el rencor; ch) el amor y la muerte; d) Dios y la melancolía". El capítulo 3º *La calle*: los rebeldes, contiene el ciclo de Antequera; las rebeliones indígenas, de Juan Santos a Túpac Amaru. El 4º capítulo está destinado a los viajeros, al despotismo ilustrado, el siguiente, y al iluminismo el último.

De la 5ª parte "Del costumbrismo al romanticismo", el capítulo 1º "inquietud y revolución", trata, entre otras cosas, del poeta de los yaravíes y del traductor salmista Mariano Melgar. Este —según Sánchez— inicia a) La tendencia erótica; b) la fábula; c) la incorporación oficial del elemento indígena; ch) el sentimentalismo franco; y d) rindió culto directo a una mujer". El capítulo 2º "fervor revolucionario" trata sobre los estudiantes, periodistas y mártires; del ambiente de la época, de J. F. Sánchez Carrión, el Solitario de Sayán, etc. El capítulo 3º habla sobre Bolívar; la exaltación romántica y del nacionalismo descriptivo. Al tratar de Olmedo y del "Canto a la Victoria de Junín", dice que

"al componerlo..., había utilizado uno de los recursos retóricos más comunes en las obras de aquel género...: introducir una figura prócer, nimbada de cierta luz alegórica, la cual tendría que profetizar los sucesos futuros, a fin de unir el pasado con el presente y el porvenir" (III, p. 842). El capítulo 4º "De la región al universo" trata de Larriva, Pardo y Segura, cuyo paralelo termina Sánchez con estas palabras: "Segura descansa en una modesta tumba, con una sobria lápida sellando su boca; Pardo y Aliaga en un hermoso mausoleo. El teatro peruano no ha superado, empero, el empuje inicial de Segura; la República no ha respondido aún a las críticas de don Felipe" (III, p. 887). El capítulo 5º está referido a Vigil, Mariátegui y Lazo, Sánchez insiste en que ninguno de ellos "igualara ni con mucho, la robustez de ideas, pureza de ejemplo, pertinacia doctrinaria, volumen de obra y resonancia, a don Francisco de Paula González Vigil" (III, p. 896). Flora Tristán ocupa uno de los párrafos y la masa popular otro. El capítulo 6º "La opinión pública y la iniciación romántica" empieza pintando el ambiente político a la llegada del romanticismo y contiene los acápites sobre Vidaurre, Herrera y Narciso Aréstegui, "el primer novelista".

La VI parte "Románticos, naturalistas, ideólogos y modernistas" tiene seis capítulos el primero de los cuales está destinado a caracterizar a nuestros románticos. Trata además de la lejanía: un tema predilecto, del teatro y el paisaje, el abstraccionismo y la elocuencia, la en-

señanza, etc. Hablando del lejanismo, afirma el autor: "tenía que surgir, por cuanto la literatura peruana vivía emparedada en Lima, saturada de localismo... De ahí —continúa— lo injusto de enrostrar a Palma que sus *Tradiciones Peruanas* ocurran predominantemente en Lima: teniendo como escenario principal el virreinato, no podía ser de otra manera" (III, p. 969). El capítulo 2º está destinado a Palma, la tradición y los románticos. Es interesante destacar la acertada opinión de Sánchez acerca de que "Verbos y gerundios": "es una obra injustamente subestimada entre nuestras piezas satíricas" (III, p. 990) e insistir en que "El párrafo II es como un ancla lanzada a la realidad. Leve ancla, demasiado leve para soportar los embates de los tormentos imaginativos de don Ricardo. La tradición se dirige inesperada e irresistiblemente por los rumbos de una destacada fantasía" (III, p. 996). Sorprendente es asimismo la alusión a la influencia de la picaresca sobre las Tradiciones. Además de Palma, trata de Corpancho, Althaus, Márquez, Cisneros y Salaverry de quien dice: "Oviedo y Alberto Escobar han establecido algunos nuevos hitos en torno de la personalidad poética de Salaverry, de lo cual resulta que no fue tan esquivo y delicado como lo han visto sus críticos rituales, pero a la vez, que de sus estallidos humanísimos y bohemios surgen inusitados motivos estéticos" (III, p. 1006). Dentro de los satíricos incluye a Manuel Atanasio Fuentes, Paz Soldán y Unanue, Juan de Arona y, por supuesto, a Palma con sus "Verbos y gerun-

dios". El capítulo 3º "Nuestro año terrible y don Manuel González Prada" está destinado, en su mayor parte, a estudiar la obra del autor de *Páginas libres*; Sánchez estudia a González Prada no sólo como ensayista sino como poeta y transcribe y analiza el poema "Al amor" del que, dice, es "un magnífico soneto, piedra angular de nuestra lírica" (III, p. 1052) y de su obra en verso dice: "Como poeta fue delicado y musical. Parecía mentira que tan aceradas manos pudieran cultivar tan bellas rosas. Respetuoso de la esencia de la poesía, cultivó en verso lo que era, sin duda, su verdadera vocación, el lirismo" (III, p. 1062). El capítulo 4º, conclusión del anterior, se refiere a la temática cultivada ese año y a los poetas Ricardo Rossel y Carlos Germán Amézcaga, a Abelardo Gamarra, a los autores teatrales y a los periodistas de la época. Gamarra —dice Sánchez— "encarna a mi juicio un tipo poco corriente en el Perú: la provincia. Aunque escribió en Lima, en él todo era provinciano y además era el hombre de casa de vecindad. Cuando se le engolaba la voz, lanzaba adrede un "gallo" para "desafinando" readquirir la llaneza de hombre **de todos los días**" (III, p. 1083). En **uno de los párrafos** insertos sobre **los novelistas y leyendistas** contiene acápites sobre Mercedes Cabello y Clorinda Matto de quien dice, muy acertadamente por cierto, que "carecía de la picardía propia de Ricardo Palma. Era un temperamento dramático incompatible con el tono zumbón del género palmesco" (III, p. 1008). El capítulo 5º trata sobre la democracia y modernis-

mo y el 6º, sobre "Nuestros modernistas", contiene interesantes estudios sobre Chocano, de quien afirma que "La mucha confianza en sus dotes imaginativas; la prescindencia de toda emulación; el orgullo satánico que lo poseyó desde la infancia —entre otras razones por la falta de rivales y la ausencia de crítica—, todo eso contribuyó a que el mejor dotado de los poetas de América hiciera innecesarias concesiones al repentismo, y practicara una como poesía periodística, ligada a menudo al episodio cotidiano" (IV, cap. 1178). Sendos acápite están destinados a José Gálvez, Luis Fernán Cisneros, Ventura García Calderón, Albertø Ureta, etc. Dentro de los que Sánchez llama "poetas marginales" cita a Yerovi, Eguren y Bustamante; refiriéndose a Eguren insiste en que no es "oscuro" ni "infantil" aunque ambos términos no se excluyen. El niño puede ser incoherente, pero no oscuro. Ninguna importancia tiene —continúa— el que los "Reyes Rojos" del poema de Eguren sean la noche y el día, el bien o el mal... Los adictos a la "poesía pura" rechazarían por impertinentes toda implicancia de tipo trascendentalista o simbólico en versos tan llenos de su propio contexto y su intransferible imaginaria" (IV, p. 1210). El capítulo 7º es la continuación del anterior e incluye a López Albújar de quien afirma Sánchez "que no se puede admirar mucho al estilista... En cambio, el material humano es riquísimo y la precisión para retratarlo, admirable..." (IV, p. 1218). De Clemente Palma señala que fue un escritor de "gran personalidad; poético al comienzo, dia-

bólico después... Su aporte de criollismo —sigue— es de los mejores; pero mucho mejor es, desde luego, su contribución a la literatura fantástica, en la que no tiene rival alguno en las letras peruanas y quizás americanas" (IV, p. 1220). Beingoleta, Arnao, Carillo, Amalia Puga, Angélica Palma, merecen sendos acápite en este interesante capítulo.

La última parte "Los contemporáneos" abarca casi todo el IV y V tomos y presenta un material que no aparecía en la edición del 50. El capítulo 30 está destinado a Valdelomar y a "Colónida". Sánchez cree ver en Valdelomar "un creciente esfuerzo en busca de la simplicidad" (IV, p. 1346) y al analizar el soneto "El hermano ausente en la cena de Pascua" dice: "en este soneto afloran ya todos los elementos que caracterizarán la prosa de Valdelomar: sus recuerdos de infancia, sentimientos domésticos, travesura hogareña, melancolía, descripción puntual y sugestiva, mucho más expresión que narración: adjetivos plásticos, sonoridad" (IV, p. 1347). El capítulo 5º trata de los afluentes, coincidencias y proyecciones "colónidas". El 6º prosigue el tema del capítulo anterior e incluye a Vallejo; habla de su vida y de su obra y propone "separar en la obra de Vallejo varios aspectos: el ritual, en prosa y verso, el de las posibles influencias, el de los motivos inspiradores, el de su propia resonancia en los demás (IV, p. 1402) e, incluso, llega a anotar algunas semejanzas entre éste y Rubén. Parra del Riesgo e Hidalgo merecen algunos acápite. El

capítulo siguiente está destinado a la generación vetada y entre ellos considera a los ideólogos: Mariátegui y Haya de la Torre. Entre los historiadores cuenta a Leguía, Porras, Basadre y Sánchez. Entre los narradores señala a Ciro Alegría y el regionalista, Arturo Hernández, Fernando Romero, Diez Canseco, Francisco Vegas Seminario, etc. y entre los poetas a Guillén, Peña, Velázquez, Bernisone, Lora, de la Fuente, Mercado, Moro y muchos otros. El capítulo 11º contiene los apuntes sobre la generación del 30: Adán, César Moro, Xavier Abril, Adolfo Westphalen, Luis Fabio Xamar, Mario Florián, Julio Garrido Malaver, Alberto Wagner de Reina, etc. El capítulo 12º está destinado a los prosadores: Arguedas, Izquierdo, Meneses, etc. y el capítulo 13º, "Nuevos materiales para un capítulo acerca de la literatura contemporánea", es uno de los más leídos y debatidos de su obra. Sánchez reconociendo la dificultad de juzgar autores que no han terminado su ciclo de producción, escribe: "Conscientes de tales circunstancias, atajados por la incapacidad de evaluar y por la imposibilidad de omitir, preferimos dar a este capítulo el carácter de "borrador" o "proyecto" de uno que escribiremos con el tiempo si se nos concede esta gracia; presentamos así someramente a un conjunto de escritores que apenas cumplen los cuarenta años y otros que han pasado hace poco de los veinte, como una constelación de "materiales" para un sistema planetario de mañana" (V, p. 1613). En efecto, Sánchez ha hecho un esfuerzo sin precedentes

para incluir a todos los escritores que apenas apuntan en su carrera literaria. Con toda la extensión y la dificultad del trabajo a que él mismo alude, hace que olvide hablar más extensamente de algunos poetas valiosos como Arturo Corcuera por ejemplo. No es que desconozca su categoría pues en un párrafo afirma: "Algo similar podría afirmarse de valores tan incipientes, en cuanto a edad y, sin embargo, tan definidos en cuanto a órbita e impacto, como Javier Sologuren, Julio R. Ribeyro, J. E. Eielson, Enrique Congrains, Washington Delgado, Marco Antonio y Arturo Corcuera, Luis Carnero Checa, Carlos Germán Belli y otros, cada uno de los cuales representa desde ahora un signo positivo en nuestra historia literaria" (V, p. 1613).

En resumen, Sánchez ve la literatura peruana enmarcada en el tiempo y el espacio porque piensa que toda literatura está íntimamente ligada al medio y a la cultura en que vivió y nació: Aunque a nosotros no nos atrae la historia de la literatura, pensamos que es esencial para empezar estudio de cualquier tipo, más aún, estamos convencidos con Frank de que "una interpretación exacta de cualquier autor del pasado supone un completo traslado a la época, a la sociedad y al medio de autor" (Tenney Frank, *Vida y literatura en la república romana*, p. 14).

Desde otro punto de vista, Sánchez con su característica benevolencia, cita en su obra a personas que todavía no merecen ser consideradas en una Historia de la Litera-

tura Peruana de la importancia y trascendencia de la obra comentada. Con todo, su actitud nos lleva a recordar la que tuvo Palma quien — como ahora Sánchez— se complacía en alentar con el elogio y detestaba

“la crítica malévola e intransigente que, desdeñando las bellezas, goza en rebuscar lunares y aquilatar defectos, rebajando siempre la talla del escritor novel” (Ricardo Palma, *Tradiciones Peruanas*, p. 1474).

DORA BAZAN

- NÚÑEZ, Estuardo: *La literatura peruana en el siglo XX (1900-1965)*. México, D.F., Editorial Pormaca, S.A. de C.V., 1965, pp. 256.

El libro del Dr. Estuardo Núñez, *La literatura peruana en el siglo XX* (México, Pormaca, 1965) se suma al conjunto de obras sobre la historia literaria del Perú, que ya cuenta con trabajos valiosos, dentro de matices y enfoques distintos. Obras como las de Luis Alberto Sánchez y Augusto Tamayo Vargas; estudios como el de Monguió sobre la poesía postmodernista o antologías como las que consagraron a la prosa y al verso Escobar y Romualdo y Salazar Bondy, para no citar sino algunas, dan cuenta de una buena producción crítica. Faltaba, sin embargo, el estudio que sintetizara el panorama contemporáneo. Una obra que sin mengua de la concisión, nos diera un juicio certero comprensivo y amplio a la vez de las letras del Perú en el siglo XX.

Estuardo Núñez estaba, como pocos, en condiciones de realizar esta labor. Crítico e investigador en temas de historia de la literatura y de la cultura peruana, es especialista en literaturas comparadas; circunstancia que le permite situar sus juicios en una escala de valores que trasciende los límites de la apreciación nacional, para remontarse a un

nivel crítico de alcance más universal.

La obra de Núñez se abre con un estudio de lo que él llama “Los legados del siglo XIX”, capítulo imprescindible para pasar a la época contemporánea, pues sin tener en cuenta lo que representan Palma, González Prada y Chocano, no se puede comprender el desarrollo ulterior de la literatura peruana.

El tratamiento de estos tres autores nos da la medida del acierto crítico de Núñez. Citaríamos, como ejemplo, sus páginas sobre González Prada, figura polifacética y controvertida. El autor ha visto muy bien el valor perdurable de la poesía de G. Prada y la ha definido con profundidad, al tiempo que ponía de relieve su valor en la etapa que corresponde a los años de amargura y frustración, cuando el poeta dio la medida máxima de su talento literario.

Parejo éxito acompaña a las páginas que dedica a Chocano; pues señala el valor de la poesía que corresponde a lo que Núñez llama el

segundo momento de Chocano: es la poesía que escribe en los años finales de su vida. "En su madurez, la de un fatigado —aunque no vencido— lírico cantor de su intimidad atormentada y nostálgica de todo aquello que no pudo o que entendió que era inútil perseguir. Chocano entonces —con acierto perdurable— la nota angustiada de las reminiscencias" (p. 21).

La herencia de estos precursores es apuntada muy finamente por Núñez. Así, por ejemplo, cuando coloca a Riva Agüero, García Calderón y Belaunde en la línea de una preocupación histórica despertada por Palma; o como cuando señala que éste y Chocano, a pesar de alejarse de su actualidad, "mostraron preocupación sincera por hacer llegar, a su manera discutible, un mensaje de arte al hombre común, empeño en el que la literatura del siglo XIX había fracasado" (p. 23).

La primera parte de la obra está dedicada a la "*Literatura de creación*", que comprende la poesía, el teatro, la prosa de creación (el ensayo, el cuento y el relato literario) y la novela.

Las páginas dedicadas a Eguren resumen la mejor caracterización hecha hasta el momento sobre este poeta; como era de esperar de quien, como Núñez, ha dedicado a Eguren trabajos de gran valor, desde aquella obra primigenia de 1932 hasta su más reciente *José María Eguren; vida y obra* (New York, 1962 y Lima, 1964). Es de justicia señalar que tanto en este caso co-

mo en el de César Vallejo, Núñez ha sido un verdadero adelantado, pues sus valoraciones críticas avanzaron, hace ya muchos años, caracterizaciones y juicios que hoy la historia literaria considera tópicos, pero que en su tiempo significaron la afirmación libre y aventurada de un espíritu que supo discernir la calidad estética de una producción apenas explorada.

Afirma Núñez que "en verdad no hubo propiamente en el Perú una genuina generación modernista" (p. 28). La afirmación es, indudablemente, polémica; sobre todo si dejamos de lado lo de "generación". Durante el auge modernista (1910), dice el autor que en el Perú aparecieron "brotes retrasados aunque dignos del romanticismo" (p. 29). Podría discutirse esta afirmación frente a la obra de un José Gálvez o de un Ventura García Calderón; pero desde luego acierta Núñez en subrayar un clima literario general. Muy útil es, también, su revisión del panorama que corresponde a las revistas *Contemporáneos*, *Cultura*, *Colónida* y *Amauta*, con las cuales se inicia la nueva literatura peruana. Sus creadores, dice Núñez, "Traían un mensaje humano, selecto, inmerso en el juego de las imágenes de una poesía esencial y depurada de elementos extraños a su ser mismo" (p. 31).

Núñez dedica a Vallejo otras páginas que figuran entre las mejores del libro. Traza el contexto literario y humano dentro del cual surge la poesía vallejiiana, cuyas notas esenciales, dice, son "el terrigenismo y la universalidad" (p. 37). Agre-

ga a las mismas su "sentido humano" que es la coronación de una obra donde la condición *mestiza* y peruana se afirma y se proyecta hacia una dimensión humana que le confiere universalidad y perennidad.

Es un acierto de Núñez considerar la poesía peruana contemporánea (tema al cual dedicó, en 1938, una obra de gran importancia), a partir de las líneas que surgen de la experiencia poética vallejiense. Diversas corrientes se reparten la producción poética del Perú, claro está que con matices y diferencias que Núñez puntualiza con justeza en la apreciación de obras y autores. Debe señalarse, también, su mención de la "generación surrealista" que, por el "impulso progresista y el adelanto técnico" que significó, ha aportado elementos valiosos a la poesía más reciente. Su recuerdo de la original calidad de *Martín Adán* y Alberto Hidalgo es, asimismo, muy justo.

Su estudio de la poesía más actual da un resumen escueto —exigido por la índole de la obra— de obras, autores y tendencias y a través del mismo puede captarse, claramente, la formación de grupos de orientación muy variada, así como el aporte de los escritores que escriben desde fuera de Lima, ciudad tan dominante en la historia literaria del Perú.

La nueva poesía peruana, para Núñez, supone una "rigurosa aplicación intelectual y una notoria aptitud de autocrítica" (p. 55). Se amplía la gama de temas y se enrique-

ce el léxico poético, aun cuando se cae, a veces, en prosaísmos vulgares y comunes. A pesar de esta "nueva retórica", de ese nuevo barroquismo, hay "hechos poéticos y una realidad existencial con palabras henchidas de cálido y renovado significado" (p. 56). La "poesía conceptual" y la "poesía de cosas" definen, en general, las dos tendencias principales de la lírica peruana actual. El juicio de Núñez sobre los autores más jóvenes es riguroso pero comprensivo y alentador.

Al estudiar el teatro examina Núñez los antecedentes de la producción contemporánea. Delimita tendencias y afirma el valor de las piezas que corresponden a autores como Juan Ríos, S. Salazar Bondy y Enrique Solari Swayne.

En la parte que dedica al cuento, en sus etapas "modernista" y "neo realista", el autor hace precisiones del máximo interés. Es muy justo su juicio sobre el valor de los cuentos de Ventura García Calderón y aun cuando se hace cargo de los reproches de falta de autenticidad y calidad humana —que, personalmente, no compartimos—, Núñez sostiene que gracias a esos cuentos "los públicos extranjeros ingresaron en el conocimiento de la literatura americana y de la realidad humana del Perú y acaso han aprendido en ellos a percibir con amenidad y frescura un aproximada cuadro de la tierra y del hombre peruanos, aboliendo la hegemonía de ciertas rapsodias y calcomanías literarias anteriores, que tal vez promovían la duda sobre la capacidad y originalidad de los

escritores americanos. Por lo menos V.G.C. contribuyó a descubrir una veta inexplorada, el nativismo, que otros han realizado coetáneamente o después, quizás con más fuerza y verdad, aunque con menos valores de estilo" (p. 74-75).

Esta etapa del cuento se completa con las obras de López Albújar y Valdelomar. Aquí confluyen dos corrientes: la de la narrativa con predominio de la fantasía y la del realismo. Valdelomar supera la retórica modernista y logra una calidad depurada y López Albújar, luego de atravesar una fugaz etapa modernista, ingresa en el neorealismo y finaliza en un objetivismo nada regionalista que es su legado más valioso. Ambos autores están, para Núñez, en la base de la actual narrativa peruana.

El autor no agota su exposición en el realismo y examina la obra en prosa de "Martín Adán" y de otros narradores abiertos a una perspectiva de la fantasía y la imaginación que completa el cuadro. Es muy importante esta actitud de Núñez, de la cual da ejemplo el texto que dedica a la "Grandeza y miseria del regionalismo en el cuento", muchas de cuyas severas críticas pudieran aplicarse a la literatura análoga que se ha escrito y se escribe en otros países hispanoamericanos.

Las páginas que consagra a la producción más reciente informan sobre nombres que ya se han destacado con obras valiosas: José María Arguedas, Wagner de Reyna, Zavaleta, Vargas Vicuña, Mejía Valera,

Durand, Ribeyro, Congrains Martín y Mario Vargas Llosa. Es indudable, concluye Núñez, que lo que llama el "neo-objetivismo" inicia una etapa muy promisoría en la narrativa peruana. El estudio se completa, en esta parte, con referencias a otros autores y tendencias que reflejan la herencia del costumbrismo y de la crónica, así como los aportes de la literatura de imaginación, fantasía y humor que se bebe en autores europeos y norteamericanos de nuestro tiempo.

Al estudiar la novela, Núñez retoma temas y autores y amplía su perspectiva. También la novela aprovechó la experiencia naturalista y modernista para inaugurar un regionalismo más auténtico. López Albújar es aquí hito imprescindible en los nuevos caminos del realismo, que se integra con otras experiencias y enfoques: la evocación histórica, la biografía, el testimonio social y político y el regionalismo. Confiere especial atención a J. M. Arguedas — a nuestro entender el más importante novelista peruano en la actualidad— y luego de examinar otros autores y tendencias, se detiene en Vargas Llosa, ejemplo para Núñez de la "narrativa de la urbe" y de muchas de las características del realto peruano contemporáneo.

La Segunda Parte de la obra está dedicada a la "*Literatura de reflexión*" y es otro de los aciertos del libro. No suele ser común que los estudios literarios dediquen mucha atención a la prosa de ideas o al ensayo y mucho menos lo es que ca-

len hondo y con acierto en la captación de rasgos y caracteres que escapan, muchas veces a los valores de tipo formal o estético, circunstancia que los hace difícilmente comprensibles por quienes no dominan el instrumento conceptual adecuado. Núñez, por el contrario, se mueve aquí con la misma holgura con que lo hace en la literatura de creación.

Denomina al ensayo "literatura virtuosa": el ensayista sería un ejecutante o intérprete de la obra de los demás; no crea, en sentido estricto, pero ofrece una versión personal de aquélla. En el Perú, dice, el ensayo es de aparición reciente, como que data de los comienzos del siglo, a partir de cuando se desarrollan vigorosamente las corrientes del ensayo filosófico, sociológico, histórico y literario. Aquí se agrupan los ensayistas en un esquema de generaciones muy particular que Núñez traza.

El ensayo se define en el Perú con González Prada, en quien Núñez disциerne los valores formales y estéticos de aquellos que pertenecen a la revolución ideológica. Es muy interesante, además, señala Núñez, la índole de la herencia que dejó G. Prada en el pensamiento peruano, aun en aquellos que como F. García Calderón, Riva Agüero o Belaunde no compartieron las ideas de González Prada y se acogieron —en algún momento— al magisterio de Rodó.

En el capítulo que dedica al "Ensayo sociológico-histórico" es muy justa la atención que consagra a

Francisco García Calderón, a quien califica como el "primer ensayista nato y cabal que pueden lucir las letras modernas del Perú" (p. 181) y "la mentalidad más coherente y de brillo singular en esa generación" (Ibídem). No es corriente que la crítica peruana destaque los valores de F. García Calderón y no obstante las críticas que Núñez aplica a este autor, reconoce su importancia señera como adelantado en el planteo de los problemas más graves de la realidad peruana. Núñez guarda un equilibrio entre la crítica de la actitud intelectual y de muchas de las teorías de García Calderón, y el reconocimiento de sus cualidades de prosista y pensador con proyección en lo americano y universal.

Un ejemplo análogo de ecuanimidad y serenidad crítica lo ofrecen las páginas que dedica a José de la Riva Agüero, otra figura controvertida y marginada de muchos estudios literarios por razones de orden ideológico o político, no obstante su importancia dentro de las letras y del pensamiento peruano e hispanoamericano. No escatima Núñez su crítica, pero debe señalarse entre los méritos del presente libro no sólo que haya dedicado a estos nombres la preocupación debida sino que, pese a las discrepancias anotadas, haya advertido su insoslayable importancia.

Estudia luego Núñez el ensayo literario, en el tránsito de un pensamiento esteticista hacia otra actitud menos formalista y académica. Considera las distintas vertientes del ensayo y su panorama es rico e inci-

tante, tanto por la importancia de las figuras como por la significación de los temas y problemas que estos ensayistas han abordado.

La mayoría de estos autores están todavía vivos y en plena producción, lo cual hace más difícil y compleja la tarea de estudiarlos. Dentro de esta consideración general, las páginas consagradas a Luis Alberto Sánchez, Porras Barrenechea, Jorge Basadre, Luis E. Valcárcel y José Carlos Mariátegui, constituyen lo más esencial en esta visión panorámica del ensayo social y político.

Núñez dedica también su atención al ensayo filosófico y caracteriza tanto la obra de maestros consagrados como Honorio Delgado así como la de quienes pertenecen a promociones más recientes. Lo mismo hace en el plano de los estudios filológicos y literarios, donde Núñez anota, con seguro conocimiento de la materia, figuras, obras y corrientes. La obra se cierra con un capítulo donde el autor ha querido trazar un cuadro de la producción literaria más reciente.

No es común que en la literatura hispanoamericana se ofrezcan obras que reúnan las condiciones de la que comentamos. Encerrar en los límites asaz reducidos de 256 páginas un panorama de las letras peruanas contemporáneas es verdaderamente una hazaña. Sobre todo cuanto que su autor, sin desmedro de la información —que es todo lo completa que puede darse en una obra de esta índole— ha sabido acertar en la selección de los temas y momentos más significativos de la historia literaria del Perú.

Esta obra resalta, por ello, den-

tro del cuadro de la crítica literaria hispanoamericana y podríamos compararla con otras similares que se han emprendido en algunos países hispanoamericanos. No creemos pecar de excesivos si afirmamos que el *Panorama* de Núñez puede afrontar con ventaja el paralelo. Más aún, hasta donde alcanza nuestra información, creemos que con este libro, el Perú es el país que cuenta con el mejor panorama de su literatura contemporánea. No ignoramos los esfuerzos realizados en otros países y muchos de ellos son útiles y meritorios; pero no ofrecen la organicidad, el rigor de estructura y planteo, la amplitud de perspectivas y temas. Debe subrayarse, sobre todo, el acierto en la mayoría de los juicios críticos, muchas veces sobre autores sobre los cuales apenas si existe bibliografía. En los más nuevos, por ejemplo, Núñez es, sin duda, uno de los primeros que adelantan juicios y afirmaciones cuya confirmación solamente dará la posteridad. Sin este juicio valorativo, sin esta ecuanimidad severa y comprensiva a la vez, dígame bien claro, no hay crítica literaria digna de tal nombre.

Las letras peruanas pueden estar satisfechas de contar con un estudio como el presente, y quienes creemos que por sus valores culturales y estéticos deben merecer la atención de lectores, críticos y estudiosos, nos congratulamos de la aparición de un libro como el de Estuardo Núñez que tanto nos hace adelantar en el conocimiento y la valoración de la literatura del Perú contemporáneo.

Prof. ENRIQUE ZULETA ALVAREZ.

- TAMAYO VARGAS, Augusto: *150 Artículos sobre el Perú*. Lima Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Facultad de Letras y Ciencias Humanas. Instituto de Literatura, 1966, pp. 659.

El Dr. Augusto Tamayo Vargas pertenece a la generación "Palabra" que empezó sus actividades literarias y académicas en la tercera década de este siglo. Esta generación tomó el nombre de la revista que editaron en 1936: *PALABRA, en defensa de la cultura* y se caracteriza en nuestra evolución cultural por su permanente dedicación a la inquisición, descubrimiento y evaluación de lo peruano en nuestro variado acervo cultural. Imbuidos de un tesonero afán, con pupila crítica, lo auscultaron todo para otorgar a nuestras genuinas creaciones su referencia y relación en el plano americano y universal. Esta actividad la han cumplido como investigadores y difusores a través de muchos años en artículos, ensayos, libros y, desde luego, en la cátedra universitaria.

Como una escala más en esta actividad, el Dr. Augusto Tamayo Vargas, nos entrega esta vez un libro que muestra objetivamente esta vocación y dedicación: *150 ARTICULOS SOBRE EL PERU*, aunque en esta obra no hay nada inédito, ya que reúne artículos y ensayos publicados en diversos órganos del Perú y del extranjero a lo largo de treinta años de actividad como escritor; ensayista y docente, sin embargo, la obra es nueva. Su arquitectura, su distribución, su organización, la temática común de los artículos —lo peruano— hace que esta publicación tenga una nueva personalidad: sea

un organizado conjunto de ensayos, puntos de vista y perfiles nuevos sobre el Perú en su implicancia cultural y, más concretamente, en el quehacer literario.

150 ARTICULOS SOBRE EL PERU, en su cuerpo medular, está dividido en dos partes: I. *De la cultura peruana* y II. *Sobre la literatura en el Perú*. Comprende la primera sesenta y cuatro artículos y, la segunda, ochenta y seis. Un *Tributo* sirve de pórtico y *Un discurso a manera de epílogo* cierra la obra con un tono de "esperanza en los días que vienen". Es, pues, una obra homogénea que tiene como tema el Perú: su paisaje, su gente, su historia, su problemática actual —las realidades objetivas— y, también, sus creaciones culturales: la prosa, la poesía, el teatro, la pintura, los estudios literarios.

Por cierto que esta visión del autor, horizontal y de descubrimiento, no permite calar hondo. En realidad esta obra no tiene, de primera intención, ese propósito. Con esta obra el Dr. Augusto Tamayo Vargas se propone catear y descubrir nuevos rasgos y nuevos elementos que precisen aún más nuestra singularidad. Tiene muchos hallazgos y descubrimientos que, posteriormente, serán analizados por el autor o por otros, hollando este sendero por él abierto. Hay en este camino, indudablemente, una inmensa tarea por delante.

Los estudios iniciados por la generación "Palabra" deben continuar con criterio analítico y valorativo la visión peruanista.

Pese a que *150 ARTICULOS SOBRE EL PERU* está conformado por artículos periodísticos que tienen corta duración —por su naturaleza circunstancial—, los artículos seleccionados en esta obra tienen particular vigencia permanente que le otorga el tema, su nueva organización y, sobre todo, un halo lírico que emerge de todos ellos. Su autor, poeta que ama y canta la naturaleza, ha sabido presentarnos el contorno problemático, cotidiano y humano, intuitivo ya en los títulos de algunos de sus artículos: "Un carnet que no fue entregado"; "Un peruano trazó las fronteras de Texas"; "Feliz recuerdo de veinte años atrás"; "El milagro de los libros"; "Historia de Balcones"; "A la sombra de un teatro por destruirse"; "El mar y Grau"; "Abril en la literatura del Perú", etc. y, en otros, se realiza preferentemente el valor peruanista: "Otra vez sobre la patria y su emancipación"; "Veintiocho de julio de Yarinacocha"; "Imágenes sobre el Perú"; "Recuerdos mochicas y chimús"; "Arquitectura nuestra en varias estampas", etc. son algunos epígrafes sugerentes que invitan a una pronta lectura.

La obra, además, viene con una colección de noventa grabados de páginas completas que nos muestra, en una visión iconográfica realmente objetiva, los más disímiles aspectos de nuestra patria, las facetas más peculiares de su paisaje, el elemento humano y los personajes que

hacen la historia. Grabados de fotografías, pinturas, apuntes, acuarelas, reproducciones facsimilares de revistas y libros, etc., agotan en gran medida muchos motivos resaltantes de nuestra patria.

Por otro lado, la personalidad de muchos de nuestros escritores es perfilada con certeros trazos en algunas expresiones más insólitas o menos conocidas. *150 ARTICULOS SOBRE EL PERU*, presenta en toda su intensa y contrastada humanidad a Enrique Garcés, Pedro Peralta, Mariano Melgar, Flora Tristán, Manuel Nicolás Corpancho, Carlos Augusto Salaverry, Ricardo Palma, Mercedes Cabello, Manuel González Prada, Clorinda Matto, Carlos Germán Amézcaga del siglo XIX y, también, a muchos de los protagonistas de la escena peruana en este siglo: José Santos Chocano, Alberto Ureta, Enrique López Albújar, Angélica Palma, Clemente Palma, Domingo Martínez Luján, José Eufemio Lora, Ventura García Calderón, José María Eguren, José Carlos Mariátegui, Abraham Valdelomar, César Vallejo, Luis Fabio Xammar, José Alfredo Hernández, José María Arguedas, Ciro Alegría y los de las últimas generaciones literarias. La presentación no excluye pintores como José Sabogal, Enrique Camino Brent, Miguel Ángel Cuadros, etc.

Finalmente, en los últimos artículos la obra presenta acuciosas exposiciones sobre poesía, prosa y teatro como actividad creadora de los últimos años. Estos son, brevemente, algunos de los singulares logros de *150 ARTICULOS SOBRE EL PERU*, obra

de vocación peruana, de apreciación y valoración de nuestra vena cultural, teniendo como escenario y

telón de fondo, la tierra y el cielo peruanos.

MARCO GUTIERREZ

- VALCARCEL, Daniel: *La rebelión de Túpac Amaru*, México, D. F., Fondo de Cultura Económica, Col. Popular, 1965, pp. 247.

La historia registra en sus páginas no pocos movimientos en contra del dominio español en América, anteriores a los que dieron finalmente la independencia a nuestros países. Pero sin duda los de mayor importancia son los que aparecen durante el último cuarto del siglo XVIII en el Perú, en Bolivia y en Colombia.

El centro de estos movimientos es el cacique José Gabriel Túpac Amaru, mestizo noble, descendiente de los antiguos Incas, que se hizo representante del clamor de los indios, agobiados por "repartos mercantiles" y "mitas", por desprecios y extorsiones, atrocemente presos en las mallas infinitas del sistema colonial español. Las "Noticias Secretas de América", publicadas en Londres el año 1826 y atacadas sin fundamento, acaban de ser ratificadas en su autenticidad por Valcárcel mediante un texto encontrado entre los papeles de la Audiencia del Cusco de 1783 (Archivo General de Indias). En torno a Túpac Amaru se levantan los hijos y parientes, especialmente la admirable figura de su esposa doña Micaela Bastidas, y en el Alto Perú los heroicos hermanos Catari y más tarde el famoso Túpac Catari.

La rebelión fue sofocada, y Túpac Amaru y todos los que con él se levantaron hubieron de pagar su acción con la vida. Sin embargo, el gesto de los precursores de la libertad de Hispanoamérica es al mismo tiempo un índice y un presagio: un índice del estado de nuestros pueblos bajo la opresión colonial, y un presagio de los grandes movimientos de un Bolívar o un Hidalgo, de un San Martín o un Sucre.

Este volumen es una exposición clara y ordenada de los hechos que ocurrieron en el Perú a partir de 1780. Está rectificadas (edición de 1947) pero no aumentada (Colección Popular 1965). Presentado el estado de la colonia, el descontento general, la necesidad de un remedio desesperado, relata, con sus alternativas de victorias y derrotas, los pasos que llevaron a Túpac Amaru desde su rebelión hasta su muerte espantosa en el cadalso. Pero no concluye aquí el libro. Sus últimos capítulos narran la prolongación de la lucha en el Perú y en Bolivia, asimismo sus repercusiones en Colombia y en Venezuela, en Ecuador y en Chile.

Daniel Valcárcel es una figura bien conocida por sus trabajos his-

tóricos. Doctor en historia, en filosofía y en educación, Catedrático del Instituto de Historia de la Universidad de San Marcos, Miembro de la Academia de la Historia de Venezuela, de la Sociedad Bolivariana de Sevilla, Individuo Correspondiente del Instituto Gonzalo Fernández de Oviedo de Madrid. Colaborador del Instituto Panamericano de Historia de México, Premio Nacional de Historia en 1948 y de Educación en 1955, ha escrito magníficos ensayos sobre la época borbónica. En 1946 escribió "Rebeliones

Indígenas", libro que sirve de introducción al estudio de los levantamientos proindependentistas. Actualmente se halla reuniendo materiales para una obra monumental sobre Túpac Amaru y para el estudio de la época borbónica en el Perú. Nadie, pues, con mejores títulos que él podía haber escrito para Fondo de Cultura Económica en sus Colecciones "Tierra Firme" y "Popular" este libro sobre la más famosa de las rebeliones indígenas de nuestra América.

GUSTAVO VERGARA ARIAS

• SALAZAR BONDY, Augusto: *Lecturas filosóficas*. Lima, Ediciones Educación Renovada, 1965, pp. 536.

Con el declarado propósito de contribuir al mejoramiento de la enseñanza filosófica en el Perú salió a luz a principios del año pasado un nuevo libro del distinguido catedrático de nuestra Facultad, Dr. Augusto Salazar Bondy. Esta vez se trata de una antología de escritos filosóficos en cuya compilación ha participado activamente César Valega García, asistente del curso de Introducción a la Filosofía.

Esta nueva obra del doctor Salazar "destinada a servir como medio auxiliar para la enseñanza de la Filosofía en sus diferentes niveles — secundario, normal y universitario— así como para aquellos que se aventuran solos en estos nuevos dominios", continúa, ampliándolo y renovándolo, comporta un aspecto fe-

cundo de la preocupación que ha informado su labor en los últimos años: la didáctica filosófica. Testimonios de esta preocupación a la que nos referimos la hallamos en "Iniciación filosófica" publicada en 1963 así como su "Introducción a la Filosofía" para el nivel secundario cuya primera edición se publicó en 1961.

El libro está dividido en doce capítulos. A ellos antecede una extensa nota introductoria en la cual, con rigor y modestia a la vez, se analizan las dificultades propias que conciernen a la elaboración de una antología de escritos filosóficos así como se señalan la orientación y contenido de la obra en mención. El capítulo primero está dedicado a la caracterización del saber filosófico

y el quehacer de los filósofos. El segundo a la Filosofía y su historia; al problema gnoseológico el tercero; a las reflexiones en torno al Lenguaje, Lógica y Ciencia el cuarto; al problema axiológico el quinto; el problema estético y el problema ético son materia del sexto y séptimo capítulos respectivamente. En el capítulo octavo se toca el problema de la Libertad; en el capítulo noveno, uno de los más sugerentes y novedosos, se agrupan una serie de textos bajo el título de moral, sociedad e historia; el capítulo décimo corresponde al problema antropológico; el undécimo y duodécimo están dedicados al problema de Dios y al problema de la realidad y el ser respectivamente. Algunos de los textos incluidos son traducción de A. S. B. Este hecho reviste indudable interés en cuanto conecta al lector con las reflexiones más próximas de los pensadores de nuestro tiempo. Es de lamentar si algunas

ausencias. Nos hubiera gustado ver incluido algún texto de George Lukács en relación con el problema estético, por ejemplo.

Finalmente debemos hacer mención a la singular importancia que revisten los anexos. En ellos se acusa el tratamiento de un conjunto de aspectos de sumo interés tanto para el profesor como para el estudiante de Filosofía, tales como algunas normas concernientes a la explicación y evaluación del trabajo con textos. En el anexo 6 se incluye un cuadro Histórico de la Filosofía a fin de facilitar la ubicación de los autores seleccionados en la Antología. En el anexo 7 figura una bibliografía elemental tanto de diccionarios filosóficos como de manuales de Historia de la Filosofía consignados con el propósito de servir como auxiliar de la lectura y el estudio de los textos filosóficos.

CESAR FRANCO

- *CUENTO PERUANO* (1904-1966). Prólogo, selección y notas de Francisco Carrillo. Lima, Ediciones de la Biblioteca Universitaria, 1966, pp. 300.

Sin duda la literatura peruana de los últimos años (después de Vallejo) ha logrado plasmar sus mejores realizaciones en el campo de la narración. Los nombres de López Albújar, Ciro Alegría, José María Arguedas y Mario Vargas Llosa, por ejemplo, ocupan los lugares más visibles de nuestra literatura actual, tanto por la calidad evidente de sus obras cuanto porque el género mis-

mo concita hoy mayor entusiasmo y expectativa que la poesía o el drama.

Síntoma de esto es, asimismo, la edición de antologías generales o específicas de la narración o el cuento peruanos. Nosotros recordamos en este momento "La narración en el Perú" de Alberto Escobar (1ª ed., 1956; 2ª ed., Lima, Mejía Baca,

1960), "Cuentistas modernos y contemporáneos" de Luis Jaime Cisneros (Lima, Patronato del Libro Peruano, 1957) y "Cuentos" de Estuardo Núñez (Lima, Vols. X y XI de la Biblioteca de Cultura Peruana Contemporánea, Ed. del Sol, 1963). A estas antologías se suma ahora la de Francisco Carrillo que comentamos en esta nota.

Carrillo ha optado por imponer a su trabajo ciertos límites: uno cronológico (de 1904 a 1966), con el que su antología es en realidad del cuento peruano contemporáneo; otro, no declarado pero obvio, que tiene que ver con el concepto mismo de cuento, aquí rigurosamente entendido; y un tercero, que alude al criterio de selección: "Los cuentistas más significativos del Perú contemporáneo, es decir, los que han mostrado suficiente individualidad". Este último punto es cuestionable en cuanto parece jugar con el concepto de "valor literario" en dos sentidos: 1) como "significación", que se referiría a la importancia de una obra en el proceso de una literatura, y 2) como "individualidad", que aludiría más bien al valor intrínseco del texto. Es claro que ambos criterios no siempre coinciden o que, al menos, uno no es presupuesto del otro.

En cuanto a la organización interna, Carrillo distribuye el material de su antología por orden cronológico desde Clemente Palma hasta Antonio Gálvez Ronceros y Eduardo González Viaña. En el prólogo se nos advierte que es casi imposible lograr otro tipo de organización, pero se afirma, en general, que las

"corrientes más visibles del cuento peruano" son "la fantástica o de pura ficción" (Palma, Valdelomar, Vallejo, Carlota Carvallo, Mejía Valera); "la realista" (que en el Perú sería mejor llamarla regionalista: Beingolea, García Calderón, Valdelomar, López Albújar, Arguedas); "la social" (que es una "conveniente parcialización de la corriente anterior": Alegria) y, por último, "la urbana" (provinciana, primero, con Beingolea y Diez Canseco; de la urbe moderna, luego, con Zavaleta, Congrains, Reynoso, Vargas Llosa). El antólogo anota que "no tenemos suficiente perspectiva para valorizar" dichas corrientes, pero que "la imagen del Perú vital, confundido y problemático, surge a través de ellas, clara y precisa".

Poco habría que comentar a este respecto. Tal vez —si—, la inconveniencia de no establecer un criterio unívoco para la determinación de diversas corrientes, ausencia que permite ciertas superposiciones poco esclarecedoras del panorama de nuestra narrativa actual. Así, por ejemplo, el cuento social puede ser al mismo tiempo "regional" o "urbano".

La selección de cuentos que ofrece Carrillo es acertada, pese a no explicarnos la ausencia de "Paco Yunque" de Vallejo o de alguno de los cuentos de "Nahuín" de Vargas Vicuña ("Esa vez del huaico", por ejemplo) así como la exclusión de Sebastián Salazar Bondy y Mario Vargas Llosa. Las obras que aparecen en esta antología son: de Clemente Palma "Los ojos de Lima" y

"Los canastos"; de Abraham Valdelomar, "El caballero Carmelo" y "El Hipocampo de Oro"; de Enrique López Albújar "El campeón de la Muerte"; de Manuel Beingolea "Historia de un tambor"; de Ventura García Calderón "Amor Indígena"; de César Vallejo "Más allá de la vida y la muerte"; de José Díez Canseco "El Gaviota", "Jijuna" y "El trompo"; de Fernando Romero "La creciente"; de Ciro Alegría "Calixto Garmendia"; de José María Arguedas "Warma Kuyay"; de Carlota Carvallo "Los dos cerros"; de Francisco Izquierdo Ríos "Los niños pájaros"; de Eleodoro Vargas Vicuña "Tata Mayo" y "Taita Cristo"; de Carlos Zavaleta "Mamá Alba"; de Manuel Mejía Valera "Deus, in Laudem Tuam"; de Julio Ramón Ribeyro "La insignia" y "Al pie del acan-

tilado"; de Enrique Congrains "Domingo en la jaula de estera"; de Oswaldo Reynoso "El Príncipe"; de Antonio Gálvez Ronceros "La cena" y de Eduardo González Viaña "Los peces muertos".

Los cuentos de cada autor son precedidos por una nota crítico-bibliográfica de Francisco Carrillo. Muy agudas y completas, estas notas son ciertamente una ayuda apreciable para el lector de la antología, especialmente para el no especializado.

En suma, "Cuento Peruano" es una antología seria, cuidadosa, que logra ofrecer un panorama real del proceso y de los caracteres del cuento en el Perú contemporáneo.

ANTONIO CORNEJO POLAR

• SOLOGUREN, Javier: *Vida continua*. Lima, Ediciones de la Rama Florida y de la Biblioteca Universitaria. 1966, pp. 166.

Javier Sologuren ha publicado en un solo volumen toda su obra lírica desde 1944 hasta 1964 bajo un título común y sugerente, *Vida continua*, que incluye todos sus libros poéticos, un buen número de poemas publicados en revistas y suplementos literarios y otros que permanecieron inéditos hasta ahora. Veinte años de incesante elaboración poética del autor en Lima, México y Suecia nos llegan hoy en una cuidadosa edición de *La rama florida* y de *La biblioteca universitaria* que el propio Sologuren y el poeta Francisco Carrillo alientan con plausible entusiasmo.

La lectura del libro siguiendo el orden cronológico de su contenido nos pone, de primera intención, frente a una serie de rasgos y de notas estilísticas que caracterizan su lírica y definen su ya acreditada y reconocida obra de creación.

En los poemas de *El morador* (1944) recoge Sologuren los elementos de un mundo encantado y construye con ellos un orden irreal y apócrifo de estructura intemporal y onírica donde todo está entregado a la fuerza transformadora de la fantasía, como en un sueño:

Pero es sombra y vigilia en su momento
—incadesciente flor, casi pupila—
mariposa luz de piedra hila que hila
madeja trabajada en movimiento
de vuelo circular y seco aliento.
Y es sentirse en el aire o sobre el suelo,
abrasado, sin luz; despierto en hielo,
acechando el revés de la conciencia;
de la tierra —y del infierno al cielo. (p.14)

En este mundo imaginado que tiene hasta su propio paisaje: una visión interior y soñada, el poeta mismo resulta un elemento más del engranaje de sus fantásticas imágenes, objeto pasivo de su propio ensueño, confundido en la marea de sus últimos y recónditos sentimientos:

La oscura enredadera de mi sangre
ardiendo está en silencio
antiguo aroma. (p. 21)

En *Detenimientos* (1947) el nebuloso paisaje onírico del poema sologureniano se sensorializa ante una insistente presión de impulsos afectivos patente en una rica y sugerente adjetivación. El mundo visionario de Javier Sologuren se va concretizando en formas plásticas. Ahora todo es posible porque se da en la imaginación y no en el sueño; pero, con la máxima libertad que la imaginación concede, el poeta se mantiene todavía al margen de lo cotidiano, de lo consecuentemente humano y racional. Levadura surrealista la de este poema:

Fragilidad de las hojas, reflejos, vivaz aumento donde lo más cercano presurosamente se renueva. Alto follaje que las olas salpican vehemente. Un sol librado en el espacio puro y extremo como un sonido. Mujer que mira al cielo: agudas nubes. Entre la sed y su cuerpo transcurre un ave blanca, un marítimo vacío, silencio que es un límite perdido. (p. 30).

La enumeración caótica que acerca violentamente, unas a otras, las

cosas más dispares aparece como rasgo de estilo en los poemas de *Dédalo dormido* (1947); en el caotismo de Sologuren se mezclan las cosas materiales con las abstracciones y se confunden los elementos del plano real y del plano mental:

Soy un cuerpo que huye, sombra que madura con un murmullo de hojas en tu mirada igual al mediodía cruel y esplendoroso: mar, ala perdida, párpados de nieve, casto sonámbulo entre materias corrompidas, ola sedosa en que tristemente espejeo (p.51)

La enumeración en Sologuren aparte de afirmar su gusto barroco y dar una nueva tónica panteísta a su poesía tiene la importancia de vincular su estilo poético, de un modo trascendente y significativo, al estilo de su época y de su siglo.

Bajo los ojos del amor poema que se publicó por primera vez en México en 1950 y los que el poeta escribió hacia esa misma época añadidos hoy a su obra completa bajo los rubros de *Vida continua*, *Grabación*, *Regalo de lo profundo* y *Breve follaje*, 16 en total, son poemas de una impresionante elegancia y nobleza en su lenguaje, de una agradable eufonía en sus versos y periodos, de mucha energía en la expresión de sus contenidos poéticos y de una gran claridad en la representación de sus innumerables imágenes que se esparcen y acumulan enriqueciendo, una vez más, el estilo poético de Javier Sologuren; y en la base lingüística de este estilo lleno de imágenes encontramos, como rasgo importante, el recurso expresivo de la comparación que aproxima entre sí dos términos reunidos con la ayuda de un enlace gramatical: la palabra "como"

Aún eres tú en medio de una incesante cascada de esmeraldas y de sombras, como una larga palabra de amor, como una pérdida total. Aún eres tú quien me tienes a sus pies como una blanca cadena de relámpagos, como una estatua en el mar, como una rosa deshecha en cortos sueños de nieve y som-
(bras,
como un ardiente brazo de perfumes en el
(centro del mundo.

Aún eres tú como una rueda dulces
(tinieblas
agitándose el corazón con su música
(profunda,
como una mirada que enciende callados
(remolinos
bajo las plumas del cielo, como la yerba de
(oro
de una trémula estrella, como, la lluvia en el
(mar,
como relámpagos furtivos y vientos
(inmensos en el mar.
(p. 65)

Los efectos de la comparación son obvios. En las amplias unidades sintácticas del poema sologureniano el segundo término de la comparación clarifica el sentido del primero y al clarificarlo lo ilustra y embellece con delectación pedagógica que todo el período —y por eso todo el poema— despierta una nueva emoción en la sensibilidad del lector.

Dejando las visiones oníricas y panteístas de sus primeros libros Sologuren se construye, en sus últimos, un orden nuevo, un nuevo cosmos y nos ofrece en *Otoño, endechas* (1959) la concepción de su universo poético en un paisaje integrado con elementos de la realidad:

Está la niebla baja, el mar cercano,
blancas aves se anuncian.
El tiempo una vez más se halla tejiendo
la tela del engaño.

Todo invita al descenso y a la ofrenda:
el bosque crepitante, la resaca,
y el dulce, el hechizado
crepúsculo de hojas que se enciende
entre mi corazón y el tuyo. (p. 91)

En este poema inicial de *Otoño, endechas* titulado, precisamente, PAISAJE encontramos al poeta enfrentado a las leyes de un mundo objetivo cuyos elementos inmediatos y cercanos (la *niebla baja*, el *mar*, las *aves que se anuncian*, el *bosque* y el *crepúsculo*) le rodean, y gravitan sobre él, como una invitación a la entrega total. Pero un remoto impulso imaginativo-emocional descarga sobre la sustancia de este nuevo mundo sologureniano la angustiada noción del tiempo

"el tiempo una vez más se halla tejiendo la tela del engaño".

y el tema del tiempo aparece entrelazado a toda su obra poética y lo revela con un léxico claro y evidente ("*instantánea sílaba*", "*perpetuo latido*", etc.).

El poema breve, el verso corto, la expresión lacónica, el término exacto en los que sobresale el concepto destacan como notas formales características de su producción poética publicada hacia 1960, *Estancias*. Una actitud vital hecha de intimidad personal y de los más tiernos sentimientos, en los que no falta el amor a los hijos, anima ahora al poeta y elementos intelectuales evidentes salpican su poesía. El autor se mantiene entonces al borde de la realidad y de la vida aferrándose a un aspecto intelectual formulable en términos exactos y claros. Su lengua poética es la expresión de estas nuevas relaciones de su pensamiento. Muy ilustrativa nos parece a este respecto la puesta en relieve de la palabra "*pensamiento*"

en el POEMA 13 que tiene, por otra parte, un indudable valor de arte poética:

PENSAMIENTO contigo
soy rápida atadura,
nudo de luz, de signos,
constelación oculta
cuyo prodigio mido
en instantáneo vuelo
del dardo en que te libro. (p. 125)

El símbolo irrumpe con vigor en la poesía última de Javier Sologuren. El poeta intenta plasmar en el símbolo su agitado mundo interior cargado ahora de inquietudes y angustias. En *La gruta de la sirena* (1961) Sologuren echa mano de los símbolos para plasmar en todo su vigor y complejidad sus sentimientos de poeta y sus más hondos problemas existenciales de hombre plantado en medio de la vida y del mundo y con ello el poeta nos abre

una ventana para asomarnos por ella a su propia intimidad. El simbolismo sologureniano está hecho de vida, de vida humana, humanísima, que anima su rica interioridad lírica y carga de amor y de canto su mensaje poético.

En resumen las poesías completas que Sologuren agrupa bajo el título general de *Vida continua* lejos de ser una simple colección aparece como una fábrica viva, constantemente renovada, de un trabajo interior, callado y profundo que acrecienta y desarrolla su estilo poético con una exacta fidelidad a la magia indescifrable de su verbo lírico y a sus impulsos síquicos más remotos.

LUIS HERNAN RAMIREZ

• TAMAYO VARGAS, Augusto: *Nuevamente poesía*. Buenos Aires Editorial Losada S. A., 1965, pp. 71.

Antología personal de su obra poética (de lo publicado en 1939 a lo inédito en 1965) este libro, como bien señala Luis Monguió en el Prólogo, indica "algo así como un manifiesto"; porque no sólo estamos ante los poemas que Tamayo prefiere y considera más significativos, sino también ante un panorama de su trabajo poético que permite al lector apreciar las modulaciones de esta poesía.

Esas modulaciones no están dirigidas en Tamayo Vargas por ningún propósito ajeno al sencillo y constante de dar fe y testimonio; por eso

recorren estos poemas un registro no por apretados menos vario; centrado en rescatar de la experiencia, del paisaje, de la historia, los signos y significados que la poesía, siempre, intenta fijar: la continuidad de la vida, la bella nostalgia del tiempo sobre las cosas, la soledad que persigue a la memoria, la ternura familiar, la esperanza en el hombre nuevo que el poeta canta enraizándolo en la naturaleza.

Estos poemas, además, materializan con lenguaje fluyente y figurativo las sensaciones y emociones que buscan aprehender. Así, cuando se

presiente, en la experiencia de la angustia, que la muerte es un rostro vacío:

La soñamos despiertos
en un largo callejón amarillo,
presidiendo esta fiesta del reloj insistente,
de los vasos teñidos,
de perennes ceniceros de vidrio
con aire de arcángeles mustios
que han perdido en la noche su propio
(paraíso.

Pero esa angustia del paso del tiempo y la soledad son reducidos ante otros signos que el poema rescata de la naturaleza: "Conforme pasa el tiempo/ la luz es más oscura", dice Tamayo, pero agrega: "Aunque nos rebelamos,/ ahora que anochece/ también está amaneciendo en cualquier parte". Esta búsqueda recurre también al contorno familiar y a la infancia. "La palabra ha estado buscando su pureza/ y de pronto se ha encontrado contigo", dice cantando la imagen de la madre. Paisajes de infancia aparecen entonces:

Y pájaros sedientos sobre verdes botellas
(cerradas.

Y el caballo enfermo.
Y la suave ctepsidra sobre campanas
(atardecidas.

.....
Los dedos acariciando aquellos otros dedos.
Los rostros pasando por sobre ajenos rostros.

"Sonetos de agua vegetal" conjugan elementos disímiles en la contemplación que ha depurado su imagen del hombre en una compenetración de vida y muerte:

Toda serena paz es mar cerrado.
Toda muerte es arcilla derruida.
Y la piedra en la muerte de la arcilla
es mar herido, preso y silenciado.

Toda serena paz es ancho tallo.
Toda muerte es raíz de negra huída.
La raíz de la muerte es sólo vida
en crepúsculo de árboles alados

Toda serena paz: naturaleza.
Toda muerte es al hombre rosa y hueso,
como espliga que crece hacia la tierra.

Y en el tramonto mar de sombra leve,
como un oscuro símbolo de tarde,
el hombre es sólo paz sobre la muerte.

Poema éste que resume la temática continua de Tamayo Vargas y la depura en el sereno tono maduro que vuelve a plantear la naturaleza como núcleo vivificante de esta armonía.

Finalmente, en la "Cantata Augural a Simón Bolívar", Tamayo conjuga su nativismo inicial, que centra su expresividad en la exploración del paisaje, y su fe en el mañana, que iniciada en la imagen de la vida que prosigue, se centra ahora en la idea de la libertad, a través de la figura de Bolívar.

"Nuevamente poesía" recoge, pues, el trabajo poético de quien, dedicado a la cátedra y la investigación literaria, ha acudido a la poesía para dejar testimonio de una comunión siempre renovada con la naturaleza y lo humano.

JULIO ORTEGA.

- *PORTAL, Magda: Constanca del ser.* Lima, Talleres Gráficos P.L. Villanueva, 1965, pp. 224.

Magda Portal ha querido acceder a una reiterada solicitud de sus amigos y lectores, y, para remediar la ausencia de sus libros —agotados, inhallables— en el mercado local, se decidió a realizar, ella misma, una selección de su obra éditada e inédita, que ahora publica con el significativo título de *Constancia del Ser*.

El libro se abre con el revelador ensayo de José Carlos Mariátegui sobre la autora y, al final, se inserta una crónica literaria de Ricardo Latchan, escrita con motivo de la aparición, en Chile, de *Costa Sur*, poemas de Magda Portal. El volumen está dividido en las siguientes secciones: *Anima absorta, Vidrios de amor, Una esperanza y el mar, Costa Sur, Constanca del Ser, Prosa Poética y Destino del hombre*.

El poemario que comentamos representa la continuidad de un proceso creativo que, iniciado hace ya mucho —y a pesar de las vicisitudes de combatiente social de la autora— hoy se nos muestra como una obra siempre en trance de realizarse. No se trata, como dice Magda, de una antología ni de una obra completa: sólo estamos frente a un mensaje "fervorosamente adherido a la causa de la dignidad humana y la justicia social". Y es desde esta perspectiva que debemos contemplar el panorama de lo recogido en *Constancia del Ser*, no quedándonos sino suscribir las palabras del Amauta cuando habla del "espíritu rebelde,

el mesianismo revolucionario y el carácter esencialmente lírico, humano" de la poetisa.

La verdad, la sinceridad del verbo poético de Magda: ese darse íntegro —sencilla y vibrante— en sus versos, es lo que cautiva en primera instancia. Ejemplo inmejorable de lo anterior es su conocido poema *Mí-nima*:

Pequeña soy me siento así pequeña
 todo lo veo grande alrededor
 el cielo azul los Andes grises
 y este gran sol
 que siendo yo como una flor pequeña
 no llega a darme su calor.

¿Y esto y esto que siento aquí en lo hondo
 esto que siento toda yo?
 ¡Pequeña soy en mí tan sólo es grande
 porque soy toda yo
 mi corazón!

O también, *Nocturnos*:

"Me pesa el corazón como una piedra
 Y no puedo acallarlo
 Y no puedo dejarlo en un rincón
 como un trasto cualquiera"

Es interesante observar, en la poesía de Magda Portal, el tránsito del dolor íntimo, personal, a la protesta social, a la quemante y encendida denuncia que tiene su punto más alto en *Destino del hombre*, última sección del libro.

Es por ello —creemos— *Destino del hombre* la parte más relevante, la coronación y cúspide de la obra de Magda. Allí encontramos, descarnado, su verbo abito de imprecaciones contra los enemigos del hombre que —amado, hijo, hermano, padre

o camarada— es motivo insustituible de canto para la autora. De estos poemas rebeldes extraemos *Grito, Canto proletario, Imprecación, César Vallejo, Digo*, como un pequeño muestrario de esta crepitante poesía social. Así en *Imprecación*, poema cuyo motivo es el asesinato de Javier Heraud, leemos:

"Por eso nada valen las palabras
que se las lleva el viento.
Cargadías de semilla subversiva
cargadías de metralla de banderas
acumulad en ella los clarines
que suenen y resuenen a rebato
a grito herido,
a imprecación
a rito".

- **BELLI**, Carlos Germán: *Por el monte abajo*. Lima, Ediciones de la Rama Florida, 1966, pp. s/n.

Este libro completa una trilogía en la poesía de Carlos Germán Belli: es importante destacar la unidad que corre entre *Oh Hada Cibernetica* (1962), *El pie sobre el cuello* (1964) y *Por el monte abajo* (1966), porque es posible ahora tratar de describir el mundo que esta poesía figura, a partir de aquella unidad que es propósito y efecto, actitud y estilo.

Esa unidad se manifiesta como un asedio y una experimentación. Asedio porque Belli prosigue recorriendo una temática similar: su poesía testimonia la enajenación y la experiencia sufrida de la realidad. Y experimentación porque esta temática sufre tratamientos que persiguen plasmar y concretar aquel testimonio en un lenguaje progresivamente adensado: Belli logra, en este último

Y Magda, en fin, nos pide:

"Usar las palabras como antorchas
para alumbrar la noche de los pueblos..."

Hay que decir palabras como puños
palabras como piedras".

Queda, pues, *Constancia del ser*, como un libro testimonial en el que encontramos, de pie e incandescente, como "símbolo y acicate, imprecación y reto", la palabra poética de Magda Portal.

WINSTON ORRILLO.

libro, que ese lenguaje adquiera plasticidad, calidad táctil, un expresionismo vivo, densidad. Por esto mismo las formas se han ido ciñendo, y ahora Belli utiliza moldes clásicos como los sáficos adónicos que le permiten mayor rotundidad y mejor detenimiento en las imágenes tortuosas y físicas que aquí prefiere; las imágenes —que en los primeros libros intentaban ser elementos finales de la realidad—, aquí se recargan y proyectan y es el poema el que adquiere aquel poder de imagen simbólica de la realidad observada.

Por otro lado, el primer libro cuestionaba fundamentalmente la realidad física del individuo, desintegrándolo hacia una nada hiperbólica; en el segundo libro se observaba la experiencia del individuo sometido al cepo social; ahora Belli cuestiona

las relaciones de vida pública y privada, el sentido irreversible del tiempo y halla el contorno del horror moral en el forzado cepo de Lima; este libro concreta, pues, su recorrido a diferencia de los anteriores donde los poemas, comúnmente, postulaban alegorías. Asimismo, el lenguaje casi ha perdido sus referencias cultas; conserva sólo la sintaxis generalmente dirigida por modelos clásicos, pero, al mismo tiempo, se observa la introducción de un vocabulario popular.

Aquella unidad viene dada, asimismo, en la presencia de la persona poética: es el "yo poético" el que da cuenta y testimonia. Y este testimonio recorre, precisamente, la marginación social del poeta que Belli asume con un sentimiento de rebeldía y culpabilidad. Por un lado están los amos, el fisco, el tiempo, la ruptura del hogar tradicional, el trabajo humillante, y por otro lado el poeta que padece este quebrado orden; de aquí que la permanente tortura que estos poemas postulan, va más allá: es la realidad la que resulta cuestionada y sólo en el ejercicio de la misma poesía el poeta hallará un leve asidero para subsistir.

Ahora bien, ¿qué se traduce en esta actitud fundamental de Belli? En primer lugar, es necesario comprender su elección de formas clásicas, aun perfectamente sometidas a métrica y rima: esto no es, por cierto, un simple recurso técnico para intensificar su temática; refleja, más bien, de qué manera un poeta como Belli, que empezó adhiriéndose al surrealismo, plantea, por contraposi-

ción, su sentimiento de un mundo en proceso de cambio. Sentimiento e idea que se observa también en lo que sus poemas, al negar, afirman: una existencia configurada por pautas culturales en las que el hogar, la familia, las relaciones de vida pública y privada, el trabajo y el tiempo individual, están en armonía. Las formas clásicas, con su serenidad y prestigio, con su rotunda trabazón, señalan aquella espiritualidad organizada que pertenece también a un mundo en tensión con nuestra realidad. He aquí, pues, cómo es que la poesía de Belli señala un momento de tensiones y rupturas: el instante císmico en que dos mundos se enfrentan dramáticamente en el cambio. Esas formas clásicas —que, como en Garcilaso, dignifican el dolor—, y ese mundo cohesionado que sustenta su humanismo, revelan, pues, que la poesía de Belli testimonia un áspero entretenimiento a nuestra realidad.

Desde la poesía de Vallejo —que también testimonia, hasta *Trilce*, esta ruptura—, no teníamos una poesía tan íntimamente originada en el proceso más vivo de la realidad social nuestra. Vallejo había revelado esas rupturas en el orden tradicional de la provincia peruana: Belli las revela en el estrato de una clase media capitalina. Esto mismo hace que la poesía de Belli adquiera un excepcional valor y continúe una poética implícita en Vallejo: la presencia del "yo poético" como medida de las cosas; esto es, el individuo resume la realidad, la observa en sí mismo; y por aquí, otra vez, el poeta adquiere su viejo papel simbólico:

hablando de él mismo, escrutándose, según sea verdadera su capacidad

problematizadora, termina mostrando la realidad.

J. O.

• *HERNANDEZ, Luis: Las constelaciones.* Trujillo, Cuadernos Trimestrales de poesía, N° 36, 1965.

Ya casi nos habíamos olvidado del poeta Luis Hernández. Sólo unos pocos conocimos sus pequeños libros de 1960 y 1962. Después, su viaje a Alemania, sus estudios de Medicina y su terco alejamiento de los compartimentos llamados literarios, nos lo habían borrado del cuadro familiar. Hernández ha regresado con *Las Constelaciones*, poemario que obtuvo el segundo premio en el concurso del Poeta Joven del Perú, 1965.

El libro marca un evidente progreso en cuanto a sus publicaciones anteriores (*Charlie Melnick y Ori-lla*). Sin embargo, lo creemos sumamente desigual, irregular en sus realizaciones y propósitos. Mas dichas oscilaciones las consideramos al nivel de una producción casi madura. Es decir, ya no hablamos de un poeta joven a quien se deben aplaudir todas sus gracias.

Los 26 poemas de *Las Constelaciones* están divididos en cinco reducidas partes: I.— Los Signos del Zodíaco (sic), II.— Difícil bajo La Noche, III.— Los Muertos, IV.— Beethoven, V.— Cantos de Pisac.

La primera de ellas se diferencia holgadamente del resto: es la peor.

Si bien el lenguaje alcanza brillantez por momentos, y el arsenal de imágenes con que nombra a los diferentes signos es el más nutrido del libro, nos disgusta la gratitud de los poemas. Esa manera gaseosa, abstracta —en el peor sentido de la palabra— que se está haciendo vicio entre nosotros:

Hacia estanque en las tardes que bebimos
(en las calmas oleosas
(scorpio)

Con ellos en la tarde, heridores del Estío,
Entretejemos
El recuerdo pacífico y cruel
Del aire helado.

(aries)

Jugador de tenis de una noche
Al regreso, Acuario, constelado.

(acuuario)

Esa forma de poetizar, en la que entre el objeto y la expresión hay una serie de lentes intermedios, donde las imágenes se conforman o pretenden conformarse en símbolos, debe tener un sentido: El símbolo —advierto la perogrullada— es símbolo de algo. Una actitud hermética sincera no es un juego de elementos externos que sorprendan. Es una necesidad que se crea al exponer alguna realidad intraducible. Y Thomas o Pound —por hablar de reconocibles influencias en este libro— escogieron

siempre el camino más corto entre el objeto y la expresión: la mayor claridad posible. Parece que al imponerse la poetización de los doce signos zodiacales, Hernández se ha obligado a decir más de lo que necesitaba. Además, las imágenes dudosas y los lugares comunes ("nuestra canción no nos pertenece", "los días perdidos", etc.) son perfectamente ineficaces para transmitir emoción o conocimiento.

En las secciones III, IV y V pensamos que se encuentran los mejores poemas. Aquí, reconocemos la frescura, el buen gusto y el mundo propio que caracterizaban a la anterior poesía de Hernández, pero, esta vez, con afán de universalidad y visión madura. *Federico Chopin, el bosque de huesos y cuarteto opus 135* están notablemente realizados:

MI país es pequeño y no se extiende
 Más allá del andar de un cartero en cuatro
 días

Y a buen tren
 (el bosque de los huesos)

Quisiéramos anotar, también, que el humor es un elemento recién incorporado a su poesía. En una mayor parte, la ironía de Hernández cumple la función transformadora que le permite convertirse en elemento de imposición poética, bien sea con sentido crítico (el bosque de huesos), o del otro. Sin embargo, hay oportunidades en que el humor está al servicio de simples juegos de ingenio:

Galileo:
 Deberías poseer a Gloria Swason
 En un set de palmeras.

(Galileo)

Sí, lo reconocemos, es chistoso. Asimismo, dudamos sobre la función de referir un título (Cantos de Pisac) a los Cantos de Pisa de Ezra Pound.

El lenguaje de Las Constelaciones se sitúa en una suerte de polarización. Va desde términos solemnes: *pilares derruidos, regiones áureas, heridores de Estío, crótalo negro, Trópicos girantes*, etc. hasta el lenguaje popular (más aún, el argot): *cines de mi barrio, no sabe ni boliche, viejo fioca, che su madre*, etc., pasando —artificiosamente— por términos del latín y del inglés: *Tower of Pisa, Alabaster and not ivory, et cinis set cilicium*. Y toda esa diversidad la encontramos en las referencias a lugares. Los unos, perfectamente cotidianos: *Lima y La Herradura*, y distantes los otros: *Rhin, Japetus, Polonia*. Ese ir de lo aparentemente solemne a lo aparentemente vulgar, es la constante más singular en Hernández. La oposición entre su deseo de universalidad y el vivir en un país —o ciudad— que ni siquiera es reproductor de cultura:

MI país no es Grecia,
 Y yo (23) no sé si deba admirar
 Un pasado glorioso
 Que tampoco es pasado.
 (el bosque de los huesos)

Y lo que es su país, ha de resolverlo en sarcásticas síntesis: "*Y jaurías doradas de marocas*", "*Baptisterios y carcochas*", "*Una fronda de estiércol y confeti*". Lo que nos producen los binomios: *doradas-marocas, barrocos-carcochas, confeti-estiércol*, es una ruptura que proviene del enfrentamiento de opuestos.

Esas rupturas pretenden alejar al lector de lo razonable, lo tierno:

Duramente recuerdo tus poemas,
Viejo floca,
Mi amigo inconfesable.
(ezra pound: cenizas y cilicio)

Y es aquí donde hallamos los más altos valores de este libro. Cuando

Hernández parece no tomar demasiado en serio lo que dice, y es verdaderamente serio. Lo más alejado de cierta simbología, del jugueteo profundamente hueco. Así, Luis Hernández es un poeta y *Las Constelaciones* —a pesar de nuestras atingencias— es un libro.

ANTONIO CISNEROS

● *ORRILLO, Winston: La memoria del aire.* Lima, Ediciones de la Rama Florida, 1966, pp. s/n.

Winston Orrillo (Lima, 1941) nace a la poesía con este libro y su trabajo se vería, este mismo año, ratificado por el primer premio del Concurso El Poeta Joven del Perú, que compartió con Manuel Ibáñez.

La memoria del aire es un conjunto de poemas que se inscribe, todavía, en un marco de referencias literario: la poesía de Orrillo se suma a un estilo que es familiar a la poesía española del 27 y que entre nosotros recuerda momentos de Javier Sologuren (sobre todo de *Estancias*) o de Washington Delgado. Poesía contemplativa, la suya se adhiere a módulos tradicionales que la ubican en un contexto literario, en una poética de prestigios temáticos:

El árbol de la noche
entreabre sus pupilas:
quedamos deslumbrados.

Su claridad perpetua
ya, dentro de nosotros,
de antiguo refulgía.

Bajo nuestras
opacas
vestiduras fugaces
de continuo una estrella
ilumina la sombra
tenaz de nuestros días.

Este poema revela aquel contexto: la contemplación figurativa es animada por una íntima participación de la persona poética; y el lenguaje es por demás sobrio y depurado; el ritmo, grave y sentencioso. Y la actitud del poeta es de constatación de un sencillo y humanizado orden. Como este poema, el libro es un canto reiterado a los objetos abiertos, en esta actitud, hacia un simbolismo de júbilos sencillos y afirmativos.

Así, Orrillo termina configurando un mundo poético que lo muestra, sobre todo, sentando las bases que armarán su poesía: ese mundo aparece como un sereno registro en el que el poeta busca, fundamentalmente, afirmar.

Son virtudes de estos poemas, además de su limpidez y tersura, la justeza del lenguaje, su clara precisión; y, también, la capacidad que muestra Orrillo de comunicar una resonancia familiar íntima, a los objetos que canta.

J. O.

- ARAMAYO, Armando: *Voz del agua*. Lima, Ediciones de la Rama Florida, 1966 p.p. s/n.

Voz del agua es el primer libro de versos de Armando Aramayo, pero no se halla en él la producción primeriza de su vena lírica. El joven poeta —nacido en 1941, en Lima— es de aquellos que prefiere el lento y sosegado destilar de la obra antes de que el apresuramiento repetista. Este libro, por eso, es el fruto de un largo lúcido y detenido trabajo sobre su poesía.

Los temas del escritor son los eternos de la literatura: el amor —a la propia obra y a la mujer—, el descubrimiento de una realidad y de una vocación y la cercanía hacia las fuentes de la comunión social, humana.

Aquí debemos señalar que el autor —ingeniero civil de profesión— maneja un lenguaje muy rico en sugerencias y altamente lírico. Decididamente Aramayo se inclina por una poesía delicada, ingrávida por momentos, pero siempre con una poderosa carga emotiva.

Nosotros quisiéramos, en este breve análisis, incidir en un aspecto que nos ha parecido percibir en la obra: el acercamiento del autor a la realidad, el afinamiento en un mundo cotidiano, lacerado, nuestro.

En el primer poema —*Al correr de la pluma*— el poeta nos habla del crecimiento de su obra. Dice: "Escuchad/ no creeréis/ que estas frases se inventan/ sin estrellas sin venas/ y que el poeta recoge/ constelados guijarros/ al correr de la pluma"/.

El artista, pues, rechaza el nacimiento repentino, inventado, de la poesía: el verso, tampoco, "se adivina/ con la sombra del puño". Cuando él escribe "*en este mismo instante,/ con multitud de vientos/ y voces incendiadas/ se pueblan mis cabellos/ se pueblan de planetas/ de piedras ignoradas,/ de mares y racimos/ donde el ala despierta/ su morada de escarcha*". Podríamos, pues, preguntarnos cuáles son esas *multitudes de vientos* y las *voces incendiadas* que pueblan las sensaciones de Aramayo al escribir su poema. Las respuestas, evidentemente, son múltiples. Nosotros arriesgaríamos la de que se trata del mundo exterior que reta al poeta y lo obliga a dar su testimonio escrito. Las *estrellas* y las *venas* —el cielo y la tierra— que necesita él para escribir son representaciones del doble mundo, de la doble dimensión existencial del vate.

En *Voz del agua*, el segundo poema —y el que da título al volumen— Aramayo continúa su inquieta inquietación por el ser de la poesía y acaba anunciando "*otra tarde*",/ clara como una espada,/ en la que se sentirá "más dulce/ más humano,/ persiguiendo en manada mis canciones". Hay sin lugar a dudas, en esta poesía, un voto optimista por el futuro. El artista sabe que este mundo, negativo por muchos conceptos, es sólo transitorio y que mañana amanecerá la aurora con la que todos soñamos. Esto se confir-

ma en el bellissimo poema amoroso *Poblaremos comarcas* en el que nuestro autor le dice a la amada de sus deseos de llevarla a "donde nunca se/ enturbien/ nuestras altas/ palabras"/. Hay una clarísima voluntad de cambio, de transformación del mundo. Aramayo, lenta y pausadamente, nos habla en un lenguaje revolucionario. Su emoción social es posible captarla en una lectura atenta y analítica (que es la que siempre se debería hacer). El poema que comentamos acaba de manera inequívoca: "Mañana/ he de llevarte/ amada,/ tiempo ausente,/ a una nueva/ mañana,/ toda nuestra y/ de todos/ los que prenden/ hogueras/ en sus frentes/ profundas/. Mañana/ siempre y siempre/ amada/ de ojos amplios/ he de llevarte

a solas/ a las nuevas comarcas". Nos parecería ocioso intentar el esclarecimiento de cuáles son las *nuevas comarcas* a las que se refiere el poeta.

En este breve análisis hemos podido llegar, mejor dicho, acercarnos, al meollo de una poesía sustantiva, serena, equilibrada y ya madura, que se entronca con lo mejor de nuestro fecundo panorama poético contemporáneo.

Voz del agua, es, por lo tanto, un fruto largamente trabajando, y aparece cuando su autor se encuentra preparando nuevos y más promisoros y esperanzados versos.

W. O.

• **ORTEGA, Julio:** *Las islas blancas*. Relatos de pesca. Lima, Editado por el Consejo Provincial del Santa., 1966, pp. 93.

Conocido como poeta, crítico literario y dramaturgo, Julio Ortega irrumpie en el magro campo de la narrativa peruana con un volumen de "relatos de pesca": *Las islas blancas*. Situados en una zona prácticamente inédita para nuestra prosa —Chimbote— las narraciones de J. O. aparecen como el primer intento de tratamiento de una realidad deslumbrante por muchos conceptos.

El volumen se compone de quince ejercicios prosísticos que van desde el cuento perfecto, el relato, hasta la simple "estampa". Pero, en todos ellos, es posible percibir la unidad

que les confiere la presencia —mágica, alucinada, a veces naturalista— de Chimbote: la ciudad industrial, caótica, informe.

La unidad "estilística" se halla dada por el lenguaje: rico en imágenes, plástico, permite ubicar la sensibilidad poética del autor. A veces notamos, con acierto, la utilización de un lenguaje coloquial que sitúa la acción en el contexto humano que le pertenece.

En "*Las islas blancas*" nosotros escogemos tres cuentos de antología: *El médico*, *Noche de sábado* y *Viaje nocturno*, en los que Ortega

hace gala de novedades técnicas y una perfecta sincronización entre el lenguaje y las situaciones descritas. En todos ellos, como en los demás relatos, hay una cierta atmósfera trágica que nimba el desarrollo de la acción, otorgándole una trascendencia singular.

Lo anterior, sin embargo, no obsta para que en muchas de las escenas del puerto se perciba una ironía y gracejo característico, también, de los hombres de mar. La muerte misma, compañera inseparable de los pescadores, es tratada con la familiaridad y desapego de una vieja conocida. Hay también, por momentos, el intento de explicar una cierta "filosofía" del hombre de mar que elucidaría su peculiar conducta en la tierra, en los puertos:

"Claro que algo pasa con los hombres. En la mar todo va bien. Pero cuando regresamos a tierra, algo pasa. Parece que muchos creyeran que el trabajo los iguala a tanta gente que se mezcla en las lanchas. A esos les gusta lanzar lisuras, se compran joyas caras y pasean con mujeres de la vida; gastan toda la plata en una noche y buscan pleito por gusto. Antes no era así. Claro que jarana había. Pero no esa vida que pone orgulloso a los hombres de mar de ahora. Será por la mucha gente... O será por el miedo que tienen muchos de morirse alguna de esas noches, y quieren tragarse todo el tiempo que les queda. Cuando a un hombre de la lancha le pregunto por qué no guarda, me dice que para qué, si cualquier día

se acaba todo, y ríe. Yo también río, como de una broma. Pero las bromas al pescador le salen del alma..."

Nos hallamos, pues, ante unos héroes prácticamente ignorados por la narrativa peruana: los pescadores. Estos caballeros andantes del mar que tienen a la muerte por cercana y entrañable compañera; estos hermanos de lo desconocido, del misterio, viven y agonizan en los relatos de J. O. que, con amplio conocimiento de causa (ha transcurrido su infancia y adolescencia en Chimbote), nos ha ofrecido la imagen multiforme y cálida de un amplio sector de nuestra realidad.

El crecimiento arrollador de la urbe chimboteña (con sus ad lateres de enriquecimiento de los ricos y agobiadora miseria para "los de abajo") aparece, como sombrío estigma, en estas narraciones:

"Nosotros hemos hecho esta ciudad. A pura fuerza. Pero ya ves, no hay orden, no hay hombres... Todo parece podrido.

Dicen que en Chimbote hay plata, que aquí cualquiera se hace rico: puro cuento. No, no, eso es un cuento. Chimbote es una barriada, por fuera y por dentro.

Por culpa de la plata.

Sólo eso importa y nada más. Yo no sé qué diablos debería hacerse: pero está mal, muy mal. Basta oír a la gente, mirarle a la cara.

La plata hace que la gente huelga a mierda..."

Este gran tema, en realidad, se presta para una novela. Y, según sabemos, Julio Ortega, ya, está escribiéndola. Queden los presentes relatos como un ejercicio previo —escrito con gran altura y conocimien-

to del oficio— para la futura madurez del narrador que reconocemos en nuestro joven y ya experimentado escritor.

W. O.

• **FLORIAN, Mario: *Pedro Palana* (La multitud eterna del Perú). Lima, Cía. de impresiones y publicidad, S.A., 1966, pp. s/n.**

A partir de 1965 Mario Florián ha roto su silencio. Desde esa fecha al presente ha publicado varios poemas íntegros o fragmentarios en forma de separatas. *PEDRO PALANA* es parte de un largo poema en que se canta a la multitud eterna del Perú, como lo indica el subtítulo. Esta primera parte se compone de nueve cantos que tienen un motivo común: el hombre peruano en su imagen cósmica, ancestral, permanente.

No es posible calificar la lírica de Mario Florián como indigenista. La corriente indigenista que apareció hace algunas décadas en nuestro venero poético tuvo algunos lastres que no le permitieron alzar vuelo: fue artificiosa, postiza y carente de genuina sensibilidad. En cambio, la poesía de Mario Florián se nutre de los permanentes elementos que caracterizan a nuestra poesía verdaderamente peruana y que permanecen invariables en el tiempo: hondura sentimental, vivencia, animismo, diafanidad y pureza líricas, ternura fraternal, humanismo, sentimiento terrígeno. La poesía de Mario Florián no funda sus quilates en el tema "indígena" sino en su parti-

cular arquitectura y expresión poéticas.

Pedro Palana es el personaje en este poema que comentamos. Pedro Palana es el hombre peruano que vive o sobrevive desde tiempos ancestrales en los valles y planicies de nuestros andes a pesar de todo, cuya imagen hoy se nos figura vegetal o piedra, como lo dice el poeta:

Pedro Palana, te saludo.
Pedro Palana, mido tu cuerpo.
Persona débil. Fuerte.
Viejísimo en la tierra,
como los llamas, como los ríos,
como los grandes chontas de la selva.
Trueno del tiempo, forma
de eternidad doliente en barro humano.

Se vuelca en interrogaciones:
"¿Quién eres tú, amigo mío?// ¿Cómo te llamas? ¿Tienes nombre?..."
Y se responde con presunciones y sin convencimiento:

Grito, árbol de la tierra.
Clamor, rugir, pavora.
La piedra del más firme
corazón vuelta polvo
Polvo, relampago de ruina.
Hundimiento total, sangre de hielo.

El hombre peruano es hacedor.
El creador mítico de una cultura
que se pierde en las inmensidades

de los tiempos y de los Andes. El hombre está solo:

Soledad total del hombre de piedra.
Soledad de tierra. Soledades.
Niñez del hombre cósmico, peruano,
valiente caracol sobre la costa;
casi verde pallar sobre la arena (...)

Hay simbiosis, identificación, entre el hombre y el medio que se da a través de las edades. ¿Cómo es posible la subsistencia, de otro modo? En nuestro vasto territorio ¿dónde y cuándo empieza lo peruano?

¡Alma de piedra del hombre de piedra!
¡Alma que no habla nada de tan fuerte,
de tan hecha a mirarse siempre sola!...
Ni el trueno, ni el viento, ni el desastre,
ni la luz, ni la sombra, ni el frenético
rayo de los malos dioses pueden mucho
contra ella. (...)

Nuestra lírica, desde los tiempos de los arawikus, oscila desde una tristeza elegíaca, trenante, hasta los cantos tiernos, puros, de rocío madrigal. Con qué facilidad nuestra lírica cambia de un matiz a otro. Qué retorcimientos y contrastes no es posible encontrar entre estos tonos. Qué ternura a flor de labios:

• **BEJARANO, Carmen Luz:** *Aracanto*. Lima, Editorial Jurídica, 1966, pp. 68.

La autora de *ARACANTO*, cita unos versos de Antón Chejov en la portada de este poemario a manera de epígrafe: "...¡Siento la naturaleza, // que es la que excita en mí la pasión// y el deseo invencible de escribir"! Después de leer el poemario no es difícil inferir que estos versos

Paloma, palomita,
volando con sus plumas
hacia imposibles cielos.
... ..
Tu quieres a tu perro con ternura
de hermano; de paz, de hoja de hierba.
En sus ojos de río tú te miras.

O cuando se canta al primitivo poblador de la costa:

Valiente precerámico, poblador de la costa
el hueco de tu mano era vasija angosta
para tu sed; la piedra de tu corazón duro
era la cueva donde vivía tu azar oscuro.

Las inquisiciones persisten en los versos del poeta. Sobre el vasto espacio y el tiempo se abren siempre en imprecaciones que contesta sólo el silencio:

¿A qué hombres del futuro dijiste tu men-
en la piedra, peruano, en la roca sin lengua? (saje)
Viejo peruano muerto: retumba tu lenguaje
tu diáfana escritura: ¡tu voz está en la pie-
(dra!

PEDRO PALANA, a pesar de su desbordante lirismo, es un poema épico. El protagonista es el hombre peruano que, sin máquina o maravilloso, construye desde tiempo inmemoriales el Perú solamente con la ayuda de sus manos. *M. G.*

sintetizan la teoría poética de la autora. La naturaleza toda, en su amplitud y extensión, en sus criaturas, viene a ser móvil y motivo de toda su poesía. Veamos el paralelismo entre la naturaleza y los sentimientos de la autora en los siguientes versos:

Noche de piedra y de truenos
mi pena rasgando el aire
Sólo un sueño de gaviotas
resplandece sobre el mar
(Pág. 39)

Tanaca
Plenitud de gaviotas
enciende el ocaso.

Reververa tu luz
en mi pupila,
tu huella marina
en mi tristeza
(Pág. 41)

Tú eras la primavera
el ala y la espesura
(Pág. 31)

Hay animismo, indentificación, un latido común excita la naturaleza y los seres en la voz de la autora. Identificación que empieza con los seres animados ("Y soy sin barcas ni alegría// voraz gaviota devorando el tiempo"), continúa con los seres inanimados ("Niño de luna y árbol// voz de pájaro y acequia// pie ligero, ala sonora// niño de luna y árbol// ¡árbol de maravilla!"). La similitud va en aumento hasta perderse todo límite entre los seres, hasta llegar a la identidad material: "Anchos caminos de espuma:// hierba, rocío, luna.// Arcilla eterna tu cuerpo,// junto a mi cuerpo" (Pág. 63).

El ciclo vital es sólo una manifestación de la naturaleza, la muerte, una confusión con ella: "Clelia// quieta arcilla// bajo la luna de abril", expresa en un poema dedicado a su hermana muerta, y continúa con un matiz desgarrador, de simbiosis vegetal, animal, con la pura materia:

Clelia, hermana mía,
amo al gusano y la hierba
porque han bebido en tu manos
y en tu cuerpo adormecido
bajo la luna de abril.

(Pág. 47)

Igualmente hay un descenso a la materia, hacia los seres inanimados, hacia la nada—"sombra en la sombra del día"—en este desolador poema en el que carmen luz --con minúsculas— canta su muerte:

¿Dónde?

¿Quién reconocerá mi voz?
carmen luz
sombra en la sombra del día
carmen luz
hoja en el paisaje agreste (...)
carmen luz, piel, escamas, corola
o musgo
¿quién te reconocerá?

(Pág. 67)

En *ARACANTO* la autora ha sobrepasado en gran medida la timidez y recato de sus primeros poemarios que le impedían tener una expresión fluida. Sin embargo el lenguaje es todavía introvertido, hermético, en algunos poemas de la obra que comentamos, resultan demasiado breves y poco sugerentes y nos dejan insatisfechos: "Entre zarzas// y lunas dislocadas// caracola infinita" (Pág. 12). "Sigo la ruta marina de la tarde// y oigo el reir de las estrellas" (Pág. 17). "En los ojos extáticos// de los cantos rodados// sortilegio de luna" (Pág. 25). De todas maneras, en los últimos poemas de *ARACANTO* se hace evidente una expresión más espontánea que rompe el anterior hermetismo y adpta, inclusive, la prosa para sus creaciones poéticas.

Levedad, evanescencia, atmósfera de sueños infantiles, "árboles que sueñan", caracterizan algunos versos: "Un árbol sólo un árbol:// vuelo, sombra, canción" (Pág. 23). "Un jardín bajo la luna// sauces y las nevadas.// Un río de clara risa// en leve brisa de otoño" (Pág. 24). Los mismos sueños que nos recuerdan a

ese gran alucinado que se llanó José María Eguren, pero que en los versos de Carmen Luz Bejarano, reciben una dosis de gracia femenina:

Pasa el viento
álamos inasibles
estremecen
la quietud de la tarde

(Pág. 27)

Cambia el color de la tarde
marina tarde de ensueños.
Y sobre la arena parda
octubre se torna arcilla.

(Pág. 37)

Atmósfera de ensueño y fábula que nos refiere en su tono animado y pateísta: "Aúllan los árboles (...)

y entre guijarros pasa la *sombra* de un cangrejo// tragando lejanías" (Pág. 45).

Los anteriores elementos —que no son todos, por cierto— nos muestran que la lírica de Carmen Luz Bejarano se nutre de diversos matices y se perfila en disímiles facetas. Un evidente ascenso se percibe a través de sus obras; su lenguaje cada vez más diáfano, su vuelo imaginativo, su sensibilidad, nos hacen pensar que es posible esperar de ella algo más aún: una obra de mayor amplitud y alcance. Esperaremos.

M. G.

• CARRILLO, Francisco: *Pequeños poemas comprometidos*. Lima, Ediciones de la Rama Florida, 1967, pp. s/n.

Francisco Carrillo ha irrumpido después de sus treinta años en la poesía peruana. Pero desde su primer libro *En busca del tema poético* (1960) prácticamente no ha dejado de publicar con regularidad. Su obra ha sido recibida con críticas controvertidas. Escépticos y encomiastas se disputan una opinión sobre este poeta que —para nosotros— ha abierto un interesante camino en la lírica reciente.

Hay varios tonos en la poesía de Carrillo, desde la aérea levedad de la canción amorosa hasta el del poema de la grisura existencial del pequeño-burgués. Pero es la ironía contra él mismo y contra el mendaz medio que lo rodea, lo que destaca en su obra. Este tema fundamental reaparece, ahora, en *Pequeños Poemas comprometidos*, conjunto de diecisiete poemas editados en una

bella plaquette por Javier Sologuren.

Las mismas preguntas sobre el porqué se escribe, el medio de "intelectuales" que lo rodea, la taza de café, el amor primerizo, las experiencias en San Marcos y el amor ("En todas partes busco el amor:/ lo he buscado siempre"), constituyen el pequeño mundo —ya tratado en anteriores libros— de F. Carrillo.

Y he aquí que creemos que este breve libro añade muy poco al camino ya abierto o, en otros casos, francamente no llega a macurrar y a ofrecernos frutos tan sugestivos como los de *En busca del tema poético*. Escojemos, sin embargo, *A menudo me pregunto por qué escribo*, *Sólo he llegado por un día* y *Todo muere en el mar*, como frutos ya logrados de la cosecha del poeta.

W.O.

- **VARCARCEL, Rosina:** *Sendas del bosque*. Lima, Ediciones de la Rama Florida, 1966, pp. s/n.

Un conjunto de breves poemas, *Sendas del bosque*, sirve de bautismo de imprenta a Rosina Valcárcel. Un primer libro es, siempre, un riesgo: aquí es posible reconocer las caídas, los vagidos. Pero también, en el poemario inicial, es posible obtener —aunque parcial— una serie de posibilidades, de perspectivas.

El primer reto del poeta (joven o maduro), el lenguaje, ha sido superado con tino por la autora. Es posible captar, por encima del adelgazamiento y sutileza de su palabra, un cúmulo de posibilidades, de sugerencias inquietantes. Sin duda, estamos frente a una poesía que intenta troquelar símbolos, que persigue significaciones ocultas, escondidas. Hay levedad y economía en la expresión que, de por sí, en un primer libro, son virtudes relevantes. Poemas como *Mendiga*, *Encadenada* y *Elegía*, nos permiten colum

brar una voz nueva en trance de ahondamiento.

En *Sendas del bosque* la atmósfera puramente lírica es la que confiere la unidad, el equilibrio. El tono de idealismo, la prosecución de una pureza metafísica, caminan muy bien con la predominancia del verbo asaeteado por el amor. Pero, asimismo, debemos señalar que, no siempre se logra obtener, completa, la imagen poética. Quizá sea excesiva la brevedad de algunos poemas. Y ante algunas composiciones (*Siglo veinte*, *Dejó de existir*, *Lima*) creemos que, todavía, está en agraz parte de lo que tiene que decirnos Rosina Valcárcel. Lo que no impide que mucho se pueda esperar de una nueva poetisa que, ya en su primera entrega lírica, ha revelado tan honda y delicada sensibilidad.

W. O.

- **MEJIA VALERA, Manuel:** *Un cuarto de conversión*. México, D. F., Ed. Joaquín Mortiz, 1966, pp. 130.

Con Manuel Mejía Valera se repite el caso de los autores peruanos que, en el extranjero, buscan y encuentran lo que su patria no puede darles. (Ya Garcilaso de la Vega dijo que el Perú era "madre de los hijos ajenos, y madrastra de los propios") Largamente huésped en Especialista en filosofía, pero en México, allí la obra de nuestro autor crece, sin prisa pero sin pausa.

realidad cuentista, crítico y, sobre todo, animador y difusor de nuestras letras y artistas en la tierra de Alfonso Reyes, Mejía Valera nos entrega, en el prestigioso sello de Joaquín Mortiz, *UN CUARTO DE CONVERSION*.

Cuentos y prosas poéticas conforman el nuevo volumen de MMV, en el que brillan, depuradas, cualidades

que ya le conocíamos: el estilo, lujoso pero limpio, y una fina, vagorosa ironía que es atmósfera constante. Es también importante resaltar la multiplicidad de temas —y ambientes— en los que se pasea la pluma del autor. Aquí tenemos desde las vicisitudes del joven provinciano en la capital, hasta los cuentos de ámbito bíblico, sin olvidar la "science fiction", y el puro, adamantino poema en prosa (*Rehusa volver, Esta noche*).

Lo señalado anteriormente, con-

figura lo que podemos llamar el "problema estilístico" en Mejía Valera: él, por momentos, cabalga entre la prosa y el poema. La calidad lírica —por exceso— resiente algunos relatos, les hace perder su configuración esencial. Por ello opinamos que hay una mayor fidelidad en MMV cuando aborda temas en los que el argumento es secundario, para dar paso, puramente, a la construcción poética. Lo que no le impide darnos un cuento cabal como *El discípulo*. W. O.

- *DUNBAR TEMPLE, Ella: La posición de las grandes potencias ante la Emancipación de Hispano-América y la política internacional del Perú en sus primeras relaciones diplomáticas.* Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Biblioteca de la Sociedad Peruana de Historia, Serie Ensayos, N° II, 1965, pp. 27.

La Sociedad Peruana de Historia, al cumplir los 21 años de existencia, publicó en 1965, el número 4 de la revista *DOCUMENTA*, voluminoso tomo de 800 páginas que incluye una variada producción de: monografías, ensayos, estudios, notas, bibliografías, registros históricos, crónicas, etc., un contenido denso, esclarecedor y de perfiles nuevos en el panorama de las ciencias históricas. Esta publicación se ha editado merced a la fructífera cooperación de la sociedad con la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, debido principalmente al aliento de nuestra casa por los estudios históricos y debido a que casi todos los miembros de número de la S.P.H. son catedráticos en nuestras aulas.

Seguidamente a la aparición de

DOCUMENTA ha continuado apareciendo otras publicaciones, agrupadas en diversas series, según la índole de los trabajos, y varias separatas de los artículos aparecidos en la revista mencionada. Todas las obras publicadas integran lo que se ha denominado la "Biblioteca Peruana".

La obra del epígrafe corresponde a la serie ensayos. En este trabajo la Dra. Ella Dunbar Temple encara un tema de historia internacional y diplomática del Perú en el que se enfoca la posición de las grandes potencias en el curso de la emancipación hispanoamericana. Con agudo criterio y reelaborando datos tomados en trabajos de investigación la autora ahonda en los módulos secretos, en gran parte de índole co-

mercantil que orientaron la política internacional desde los primeros atisbos de la emancipación americana. Este tema, todavía casi inédito, es tratado en este ensayo crítico-historiográfico con juicio agudo e incisivo sobre los vaivenes y móviles de esa política internacional peruana de los primeros tiempos de la emancipación.

La forma expresiva y el estilo oreado en los moldes clásicos relievan los méritos del ensayo. Mostrando trozos de verdaderas viñetas, por ejemplo, expresa perfilando algunos caracteres y circunstancias de los protagonistas: "Bolívar, rodeado de edecanes ingleses, ardiente, inflexible, impetuoso, denigrado, pero siempre admirado por su talento y su estrategia bélica; San Martín con sus renunciadas y sus males, que pasea por las sierras de Córdova o las aguas termales de Valparaíso; Vidaurre, de disposición ardiente e inquieta y lleno de vanidad, brindando por la religión de la naturaleza y el culto a Pachacamac; Sucre

liberal, juicioso y hábil, fiel a Bolívar como el Bernadotte de Napoleón; Santa Cruz de controvertido abolengo incaico y conducta incierta; Pando, valioso en la rutina oficial y celoso en las prerrogativas de la República; O'Higgins, joven aún de 37 años, pero con nieve en las sienes y pesares en el corazón; y La Mar, al cual todos respetan, popular y generoso, pero enfermo de melancolía nerviosa y que se lanza a lo más reñido de las batallas como si lo hiciera con la esperanza de morir".

Se relieva así, el contraste subjetivo con los hechos, a los personajes de esa etapa tumultuosa e imprecisa, de desconfianza y luchas internas entre caudillos, políticos y héroes de nuestra emancipación. Igualmente, se destacan las apreciaciones de agentes y comisionados europeos tomados de fuentes inéditas, todo lo cual da mayores luces a esta etapa de nuestra historia y a la política peruana de aquel entonces.

M. G.

- *DUNBAR TEMPLE, Ella: La Gaceta de Lima del siglo XVIII. Edición facsimilar de seis ejemplares raros de este periódico. Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1965, pp. 96.*

Esta obra se ofrece dentro de la Serie Registro Histórico de las publicaciones de la Sociedad Peruana de Historia en colaboración con la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Precedido de un estudio preliminar se presentan por primera vez en edición facsimilar los primeros seis ejemplares de la *Gaceta*

de Lima, el primero de los cuales lleva las fechas de: "desde el 26 de abril hasta el 6 de junio de 1757". Estos seis ejemplares tienen la singularidad de que no han sido, hasta la presente publicación, materia de mención alguna y no figuran en los archivos de la John Carter Brown Library. Los ejemplares correspon-

den a los archivos de la autora y no se conocen otros ejemplares de ellos.

La *Gaceta de Lima* fue el primer periódico limeño, inclusive anterior a la *Gazeta de México*, por lo que su conocimiento sirve para dar muchas luces a la historia del periodismo peruano. En el largo ensayo crítico-bibliográfico que acompaña a estas reproducciones se analizan ampliamente los antecedentes del periodismo peruano, las relaciones y noticieros y otras hojas volantes de la época virreinal. Se incluye un completo elenco bibliográfico de toda la *Gaceta virreinal* con las res-

pectivas colaciones y, especialmente, se analiza el contenido, el valor histórico y social de estos primeros periódicos en nuestra patria.

En su estudio introductorio la autora, utilizando las colecciones y ejemplares conocidos, que se encuentran en diversos archivos, ha establecido un índice de números publicados con sus respectivas fechas de edición lo que, en conjunto, sirve para conocer los inicios de nuestro periodismo y también para hallar muchos datos que son verdaderas primicias históricas. Una verdadera tarea de reconstrucción.

M. G.

• FESTIVAL DEL LIBRO SELVÁTICO. IZQUIERDO RIOS, Francisco: *Días oscuros*; RUMRRILL, Róger: *Narradores de la Selva*, Antología: DAVILA DURAND, Javier: *Yara*; *Las mejores páginas de Hildebrando Fuentes*. Iquitos, Ediciones Populares Selva, 1966.

Las cuatro obras citadas componen el reciente *Festival del Libro Selvático*. Si bien es hasta cierto punto artificioso hacer delimitaciones geográficas en el panorama de la literatura, sin embargo, la edición de estos cuatro tomos sirve para echar luces sobre la labor creativa en nuestras letras en la amplia y contrastada extensión de nuestra región selvática. La influencia del medio ambiente en el tema y en la forma expresiva de un autor es ostensible y perfila siempre un carácter singular; he ahí por qué un panorama de las letras en los diversos géneros resulta siempre atrayente o, cuando menos, suscitante de curiosidad.

Este pulcro y magnífico festival ha sido posible gracias al aporte de instituciones y personas privadas, lo cual contribuye a que sea más representativo y más significativo. Han prestado su decidido aporte económico los consejos provinciales de: Maynas y Coronel Portillo; los consejos distritales de: Iparía, Purús, Yarinacocha; la Casa de la Cultura de Loreto; y personas como: Francisco Odicio Román, Alberto López Mattos, Raúl de Pinho Cobos, Herbert Jokel, Andrés Salazar Alvarez. Una amalgama heterogénea pero que tiene como divisa común el amor a la cultura y a la región y un sentimiento peruanista renovador.

Las cuatro obras merecen una apreciación crítico-valorativa posterior. Por ahora nos avocamos sólo a su presentación. *Días oscuros* de Francisco Izquierdo Ríos es una novela que tiene como escenario la selva y como personajes los que luchan en ella. En el estilo autobiográfico, el lenguaje cotidiano, con una secuencia narrativa que va en aumento, es un vívido relato que absorbe desde las primeras líneas. La segunda obra, *Narradores de la selva*, es una breve antología de relatos de autores que por nacimiento o experiencia vital se hallan circunscritos dentro de la temática selvática. Este tomo presenta cuentos y narraciones cortas que tienen como autores a: Humberto del Aguila, Arturo Burga Freitas, Arturo D. Hernández, Jenaro Ernesto Herrera, Francisco Izquierdo Ríos, César Lequerica Delgado, Germán Lequerica Perea, Víctor Morey Peña, Francisco Odicio Román, Juan Ramírez Ríos, Manuel Tunjar Guzmán, Jaime Vásquez Izquierdo. El tomo va precedido de un estudio preliminar y cada autor es presentado con una nota bio-bibliográfica útil y clara que han sido redactados por Róger Rumrill.

Yara es una princesa mítica de la selva. Es también el nombre que adopta la tercera obra de este festival, el poemario que pertenece al joven poeta Javier Dávila Durand. Una atmósfera erótica, un vaho ardiente y un cuadro de matices impresionistas emerge de esta obra, que ostenta un lenguaje directo, claro, onomatopéyico en ciertos casos, que huye de las metáforas sumamente elaboradas y rebuscadas.

La cuarta obra, *Las mejores páginas de Hildebrando Fuentes*, es una colección de estampas de la selva, de relatos vivos, de impresión y primera experiencia del autor en la primera década de nuestro siglo, en la convulsionada época del caucho, en la época en que los límites geográficos y la nacionalidad misma vacilaban en aquella región, que hoy son definitivamente peruanas.

Los mentores del *Festival del Libro Selvático* son los jóvenes escritores Róger Rumrill y Javier Dávila Durand. Ellos supervisaron la edición con acierto y dedicación. Los apuntes de las portadas, con temas de la selva, pertenecen al joven pintor Francisco Izquierdo López.

M. G.

Revista de Revistas

- *HOMO*. Revista de Literatura. Arequipa, N° 1, febrero 1966; N° 2, abril, 1966; N° 3, agosto 1966; N° 4, setiembre, 1966.

Desde los ya un poco lejanos días de la revista *Creación*, Arequipa había carecido de una publicación literaria que representara con tanta dignidad y eficiencia su quehacer literario, especialmente en lo que toca a las últimas promociones. Este vacío lo viene a llenar *HOMO* revista de literatura cuya dirección está a cargo de tres jóvenes poetas arequipeños: Ana María Portugal, Tommy Ramírez y Oscar Valdivia.

Aunque de horizontes muy abiertos, *HOMO* viene a ser portavoz de los poetas arequipeños que publicaron sus primeras obras después de 1960, como *Creación* lo fue de la "generación del 55" (Portocarrero, Vega, Yáñez, etc.).

Los cuatro números que ha publicado en el transcurso de este año, con ritmo realmente heroico, mantienen un tono común y un nivel generalmente plausible. Sus fines son explícitos. "La literatura se plantea como revelación, como reconocimiento, como afirmación vital. *HOMO*, desde Arequipa, asume la tarea de proyectarla y entregarla, como testimonio de agonía y esperanza, aquí y ahora (...) Es en razón de

esta fe y de esta creencia, que sentimos la exigencia de autenticidad y calidad en la literatura que realizamos, y que rechazamos las vanidades y genialidades inconvincentes, los prejuicios atosigantes y las torres de marfil". Por otra parte, y esto es importante por lo que significa como toma de posición en el proceso de una literatura, *HOMO* está contra "el estrecho y pintoresco provincianismo de otros días, que parecía ser el común denominador de la literatura arequipeña, y su más tenaz limitación".

Evidentemente *HOMO* interesa sobre todo como documento de las actuales inquietudes literarias de Arequipa, tan desconocidas, como en general todo el mundo de la provincia, entre nosotros. Y la verdad es que su testimonio demuestra una notable calidad en los jóvenes escritores arequipeños. En este sentido destacan poemas de Rosa del Capiro, en la primera entrega; de Ana María Portugal y Félix Benavente, en la segunda; de Oscar Valdivia, en la tercera; y de Raúl Bueno y José Ruíz Rosas, en la cuarta. A más de este material, *HOMO* dedica siempre buena parte de sus páginas para publicar obras de poetas y es-

critores de otras ciudades, especialmente jóvenes, como Marco Mar- tos, Rodolfo Hinostroza, Julio Or- tega, César Calvo, Jorge Díaz Herre- ra, Serapio Salinas, Gerardo Gar- cía, Omar Aramayo, Winston Orrillo, etc. Se incluyen también poemas de escritores de generaciones anterio- res; tales como José María Argue- das, Sebastián Salazar Bondy, Car- los Germán Belli, Francisco Bende- zú y, eventualmente, los autores ex- tranjeros: Yorgos Seferis, Enrique Lihn, por ejemplo.

El aspecto de la crítica literaria está representada por artículos de Jorge Cornejo Polar, acerca de "La nueva poesía en Arequipa" (Nº 1) y "Nota sobre la poesía de Javier He- raud" (Nº 3); de Raúl Bueno, con el título "Una búsqueda en el Cemente- rio Marino" (Nº 1); y, finalmente, de Tommy Ramírez, a quien se deben

les recensiones y una nota de home- naje a López Albújar.

El número tres de *HOMO* está in- tegramente dedicado a Javier He- raud. En este número se leen "Ele- gía de sombra ante un cuerpo encen- dido" de César Calvo, "Yo era un río" de Serapio Salinas y "Recuerdo y exaltación de Javier Heraud" de Oscar Valdivia. Se incluye fotocopia del manuscrito de un poema inédito de Heraud ("Nadie te molesta her- mano") y fragmentos de "Poema Especial", a más de abundante ico- nografía.

En suma, *Homo* es una revista de calidad indiscutible, de selección normalmente rigurosa y presenta- ción cuidada. Ojalá que, rompiendo el destino de revistas de esta índole, pueda sobrevivir con la misma al- tura y con su inesitado ritmo de pu- blicación.

A. C. P.

● *NARRACION*. Revista Literaria peruana. Lima, Nº 1, noviembre, 1966.

Hace unos meses apareció el pri- mer número de "Narración" (1), re- vista de literatura. Poco —casi na- da— se ha dicho acerca de ella y este silencio nos parece injusto. "Narración" es un documento im- portante dentro de las actuales ten- siones de la literatura peruana, en especial, como el nombre de la re- vista lo indica, de nuestra prosa de ficción.

Los lectores de "Narración" sabe- mos a qué atenernos desde que abri- mos la revista: su presentación es

tajante y en ella se explicitan los principios que la sustentan. Esta- mos ante una revista escrita por "narradores socialistas", "narrado- res revolucionarios", para quienes es un deber "formar", a través de la acción y de la obra creadora, en la conciencia de las clases explota- das, la necesidad urgente de la Re- volución".

- 1) *Narración*, revista literaria peruana, Nº 1, Lima, Noviembre de 1966. Redacción: C. Gallardo, M. Gutiérrez, J. Morillo, H. Cortez, O. Reynoso, E. Vargas Vicuña, J. Montori.

Esta rotundidad es saludable. Nos fatigaban un poco las revistas tipo "cajón de sastre", aquellas en las que todos y todo podían tener su lugar. Muchas veces hemos comprobado que estas publicaciones que se autodefinen como "portavoces de las más diversas tendencias" terminan por no serlo de ninguna. Si este vicio no asoma en "Narración", el peligro opuesto, el sectarismo intolerante e intolerable, tampoco afea gravemente sus páginas, aunque algunos síntomas no dejen de preocuparnos: llamar "estúpido" a Fernando Alegría, por ejemplo(2), y algunos otros juicios que se emiten en las últimas secciones de la revista.

Pese a esta rotundidad, y aunque resulte paradójico, los planteamientos específicamente literarios de "Narración" son en extremo vagos, increíblemente tradicionales en parte y pueden esconder (su misma vaguedad nos impide afirmarlo) más de un error. En efecto, de los varios puntos tratados en la presentación sólo dos corresponden al campo de la literatura: 1) que a través de la obra literaria se debe formar, en la conciencia de las clases explotadas, la necesidad urgente de la revolución, según frase citada también más arriba, y 2) que escribir sobre la realidad nacional, sin equivocarse, es necesario aprender del pueblo: "única fuente de vida y de creación". Uno de los puntos se refiere a los fines de la creación literaria y el otro a las fuentes de la misma. Como postulados de una determinada escuela literaria (el realismo socialista) ambos son lícitos, por su-

puesto, pero, al mismo tiempo, son parciales. Incluso son parciales (y esto es lo más grave) dentro de la misma escuela en que se inscriben. Así, por ejemplo, es claro que la formación de una conciencia revolucionaria no es, ni siquiera para el realismo socialista más ortodoxo, el único fin de la literatura. Y en "Narración" no se menciona otro. Esto equivale, por lo menos, a una grave omisión.

Llama también la atención que se hable de los fines y las fuentes de la obra literaria, pero no de la obra literaria misma. Esta también es una omisión de peso. Es, además, peligrosa. "Narración" es una revista proselitista, ideológica y literariamente (y es natural que así sea); por consiguiente, está destinada fundamentalmente a la juventud. Pues bien: llama a confusión, desde esta perspectiva, el insistir en fines y fuentes y no mencionar para nada aquello que atañe al valor y estructura de la obra misma. Y es que una obra literaria no se hace sólo con inspiración popular y finalidad revolucionaria. El mismo Mao Tse Tung, en estudio que transcribe "Narración" precisamente, dice bien claro que "lo que pedimos es la unidad de política y arte, de contenido y forma, de contenido político revolucionario y de forma artística en el más alto grado posible de perfección". Prescindiendo ahora de lo cuestionable que es seguir sosteniendo la dualidad fondo y forma, lo obvio es que "Narración" omite todo

2) Hay que reconocer, sin embargo, que el artículo de Alegría que motiva este calificativo es, en realidad, pésimo.

lo que se refiere a la forma artística y con ello, como dijimos, crea una lamentable confusión.

Desde otro punto de vista, "Narración" nos ofrece la oportunidad de conocer la obra de un grupo de narradores peruanos que, sea por su juventud o sea por la actitud que asumen, eran casi por completo desconocidos por nuestra literatura oficial. Esta es otra de las virtudes de la revista que comentamos. En la creación literaria de este grupo dominan, por supuesto, los postulados del realismo socialista y/o del realismo crítico, según los casos y en proporciones diversas. En lo que toca a lo nuestro, es nítida la influencia de Oswaldo Reynoso y de Vargas Llosa —ésta en bastante menor cuantía—. Para probar tales influencias bastaría leer el primer cuento ("La timba" de Carlos Gallardo) y comprobar su notable semejanza con el primer episodio de "La ciudad y los perros" y su no menos notable parecido estilístico con la obra de Reynoso. Un lector de "Los Inocentes" o de "En octubre no hay milagros" reconocerá inmediatamente la impronta de Reynoso en párrafos como este:

"... pero los guardias jamás sorprenderían a los jóvenes arrodillados, alerta el diablillo, el vigía que lo mira todo, avisa, y prestos todos se ponen de pie, amargos, despeinados y empiezan a correr insultando".

A este primer cuento, que lo veo más como "ejercicio literario", le sigue "Muerte de Dimas" de Eduar-

do González Viaña, de excelente factura aunque poco concorde con los postulados generales de la revista; "Pichana" de Juan Morillo, que se mantiene dentro del ámbito de las narraciones rurales costumbristas; y, lo que resulta en realidad poco recomendable, varios fragmentos de relatos más extensos o novelas inéditas: "Perfil de traidor" de Miguel Gutiérrez Correa, "A la deriva" de Andrés Maldonado, "Los kantus" de Oswaldo Reynoso y "El trapiche" de José Watanabe. Poco se puede decir sobre estos fragmentos en la medida en que su sentido último y su función estructural con respecto a la totalidad de la obra se nos escapan, pero cabe sí destacar la jerarquía de los fragmentos de Reynoso y Gutiérrez.

En la sección "Divulgación y debate" se incluyen "Sobre literatura y arte" de Mao Tse Tung y "Expresión y forma" de Luciem Goldmann. Se siente la ausencia, en esta sección, de un nombre peruano; de manera especial, un estudio que, con criterio histórico riguroso, intente trasladar a nuestra realidad los postulados del realismo socialista. Aparece también un reportaje múltiple a cuatro críticos literarios: Alberto Escobar, Washington Delgado, Julio Ortega y Alfonso La Torre; una nota crítica sobre "La casa verde", firmada por Gutiérrez Correa; otra reseña, ésta anónima, sobre "Las islas blancas" de Julio Ortega; breves referencias a "El siglo de las luces" de Carpentier, "Gracias por el fuego" de Benedetti y "Cantar de ciegos" de Carlos Fuentes; el texto completo de la carta abierta de los

escritores cubanos a Pablo Neruda con respecto a su reciente visita a Estados Unidos; notas sobre el encuentro de escritores jóvenes organizado por la Galería Cultura y Libertad (bajo el título suficientemente explícito de "Los escritores jóvenes dijeron no a la Galería Cultura y Libertad"); sobre la revista "Mundo Nuevo" (a la que se le acusa de ser un instrumento "de la infiltra-

ción yanky en la cultura latinoamericana"), sobre la guerra en Vietnam y el papel que juega en esta otroz masacre la poesía ("la poesía ha tomado su verdadero puesto en el corazón del pueblo que lucha por su libertad"), sobre la revolución cultural china y notas breves bajo el título "Ojos de lechuza".

A. C. P.

● *REVISTA PERUANA DE CULTURA*. Casa de la Cultura del Perú. Lima, Nos. 7 - 8, junio, 1966; Nos. 9 - 10, diciembre, 1966.

Indudablemente que la *REVISTA PERUANA DE CULTURA* es una de las publicaciones de nuestro medio que mantiene una alta calidad en la presentación y el contenido de sus artículos, merced a la actividad y labor de sus editores y, sobre todo, a la saludable política de mantener abiertas sus páginas a estudiosos y colaboradores de diversas ocupaciones y tareas de nuestro mundo intelectual.

El número doble 7 y 8, que corresponde al primer semestre de 1966, es un volumen de 288 páginas en homenaje a Sebastián Salazar Bondy, joven escritor peruano recientemente fallecido. El variado elenco de artículos y estudios que se ofrece en torno de este autor trata de presentar una semblanza de su obra creativa y una bio-bibliografía completa que permita un mayor conocimiento y apreciación crítica de su obra legada. Amigos de generación, críticos, estudiosos y profesores, a través de los diferentes ar-

tículos, dan una visión cabal, sincera y emotiva de nuestro escritor desaparecido. Mario Vargas Llosa ofrece un incisivo artículo titulado "Sebastián Salazar Bondy y la vocación del escritor en el Perú"; Javier Solórzano en su estudio, "Nota sobre la poesía de Sebastián Salazar Bondy", realiza un análisis de su poesía; Alberto Escobar, con agudo criterio de estilista, presenta unas "Estancias poéticas de *El tacto de la araña*"; José Miguel Oviedo realiza estudios sobre otra faceta de la personalidad literaria: "Sebastián Salazar Bondy en su teatro"; Tomás Gustavo Escajadillo presenta el perfil del narrador en su artículo: "Sebastián como narrador, no como estatua"; José Alvarado Sánchez realiza un concienzudo trabajo sobre su ensayo *Lima, la horrible*, en "Lima, odio y amor"; Jorge Bravo Bresani en su nota "Un hechizamiento", ofrece las concepciones sociales de Sebastián Salazar Bondy; Emilio Adolfo Westphalen presenta un "esbozo" sobre "La poesía en la vida

y en la obra de Sebastián Salazar". Finalmente, Abelardo Oquendo, ofrece una "Cronología sumaria de Sebastián Salazar Bondy", que esclarece la intensa labor desarrollada por el escritor en el itinerario de su fecunda vida.

En este mismo número la *REVISTA PERUANA DE CULTURA* publica numerosos artículos y ensayos entre los que sobresalen los trabajos de Estuardo Núñez: "James Joyce y Víctor Lloná"; de Jorge Bravo Bresani: "Literatura Peruana y sociología"; de Mariano Iberico: "La simbólica del tiempo en la poesía de Rainer María Rilke". Francisco Carrillo y Manuel Moreno Jimeno presentan también sus últimas creaciones líricas. La crítica de libros está a cargo de Francisco Bendezú y Winston Orrillo.

Los números 9 y 10 de la revista corresponden al segundo semestre de año fenecido. Este ejemplar adopta nuevamente su anterior diagrama y está al cuidado de Francisco Izquierdo Ríos. En sección artículos se ofrecen los trabajos de Emilio Mendizábal Losack: "Las artes tradicionales peruanas", vasto

ensayo en que se presenta la historia, situación y desarrollo de las artes folklóricas peruanas; de John H. Rowe, "Un memorial del Gobierno de los Incas del año 1551"; de José María Arguedas, "Dioses y hombres de Huarochirí". Igualmente, se presenta el cuento "El bagrecito" de Francisco Izquierdo Ríos y un fragmento de novela "El rapto de Mardoquea" de Pedro Barantes Castro. Francisco Bendezú publica cinco poemas de su reconocida y magnífica obra poética última: "Cantos". La sección *Notas y comentarios* de este número presenta dos ensayos de dos profesores argentinos Saúl Yurkievich, reconocido crítico vallejiano, escribe un ensayo analítico-crítico sobre la obra poética de César Vallejo: "En torno de Trilce". Rosa Boldori, joven profesora de la Universidad de Rosario, gran conocedora de la narrativa moderna, presenta agudas incisiones en el medio ambiente y los personajes en su trabajo: "*La Ciudad y los perros* novela del determinismo ambiental".

La *REVISTA PERUANA DE CULTURA* cierra, así, una etapa más en su fructífera labor de divulgación cultural.

M. G.

- *CULTURA Y PUEBLO*. Casa de la Cultura del Perú. Lima, Año III, Nos. 9 - 10, diciembre, 1966.

Esta revista es una publicación de la Casa de la Cultura del Perú que tiene como finalidad, sobre todo, difundir nuestro acervo cultural en los sectores más densos y con dificultades de acceso a las fuentes de cul-

tura. Esta función la ha realizado en gran medida en los primeros números pero, sensiblemente, en la actualidad su aparición eventual le impide cumplir este cometido.

El contenido de la entrega que

comentamos es amplio y variado. El primer artículo corresponde al Dr. Augusto Tamayo Vargas y se titula: *Mestizaje y romanticismo precursor en la América del siglo XIX*; en él se presenta con conocimiento de causa esta singular etapa en que se gestan los elementos que conforman nuestra nacionalidad. En la sección titulada *Nuestra tierra* se inserta un panel de fotografías que da una imagen general de nuestro país en sus diferentes aspectos. *Nuestra historia* ofrece el artículo de José Antonio del Busto Duthurburo: *Francisco de Orellana, descubridor del río Amazonas*. *Nuestra literatura* presenta composiciones poéticas de Alberto Hidalgo.

Lo que más concita la atención en este número es la entrevista a Enrique López Albújar, el patriarca de nuestra narración, realizado veinte días antes de su muerte, por Raúl Estuardo Cornejo; una última imagen vivida del "genio y la figura" de este autor que ha dejado honda huella en nuestra literatura. Esta estampa se completa con *Páginas involuables*, *Anti-vanguardismo*, y una *Nota Bio-bibliográfica* de López Albújar.

El contenido amplio y variado de este ejemplar incluye también los siguientes artículos: *Panorama de nuestra pintura* por Luis Fernández Prada; *Choque-K'iraw, la ciudad de los cóndores* (Arquitectura) por Gustavo Alencastre Montúfar; *La iluminadora Isajara* por Catalina Recavarren de Zizold. Roger Rum-

brill escribe un *Panorama de la literatura en Loreto* que nos proporciona interesantes datos sobre las actividades culturales en esta amplia región de nuestra patria.

Como en anteriores números la sección más lograda de *CULTURA Y PUEBLO* es la *Página de los niños*, la sección de literatura infantil que cuenta con muchos colaboradores que ya han presentado obras de encomiable logro. En este ejemplar Francisco Izquierdo Ríos entrega un pequeño cuento elegíaco: *Zenón el pescador*; se publican también poesías de: Demetrio Quiroz Malca, *Paloma herida*; Jorge Bacacorzo, *Poema*; Marcial de la Puente, *La vida que empieza*; Rosa Cerna Guardia, *Poema de la amiga*. Un *Paisaje* de Benjamín Torres Salcedo cierra la sección.

La portada presenta un grabado del interior de la Iglesia de Santiago de Pomata (Puno), fotografía de A. Guillén; la contracarátula, una fotografía de una esquina del Palacio Hatun-Kancha en Choquequirao, Río Apurímac. Los dibujos han sido realizados en los expresivos trazos de Francisco Izquierdo López; también hay ilustraciones infantiles que pertenecen a la niña Pilar Belli Benavente de seis años.

Es, pues, un número nutrido y amplio, y por lo mismo, se espera que *CULTURA Y PUEBLO* tenga una aparición más regular y con igual o mayor nivel que el alcanzado.

Esta publicación es el órgano oficial de la Biblioteca Nacional. El contenido selecto es útil para el conocimiento del movimiento cultural y bibliográfico en nuestro país. Su presentación sobria, su diagramación legible, y el esfuerzo que significa su aparición se debe, preferentemente, a la labor de la Sita. Lucila Valderrama, jefe de redacción de la misma y encargada de la jefatura del Departamento de Bibliografía y Ediciones.

En el número 15, aparecido en abril de 1966, destaca el trabajo del Dr. Estuardo Núñez titulado: *Abraham Valdelomar: Disertaciones cívicas y estéticas* que tiene una extensión de 107 páginas. Es, en verdad, un concienzudo estudio y una completa recopilación de material inédito sobre esta faceta poco conocida: Abraham Valdelomar conferenciante. La publicación va precedida de un prólogo: "*Valdelomar viajero por el Perú y conferenciante*" y una introducción: "*El viaje al norte, una crónica y un reportaje del autor*".

El valioso acopio de los discursos y disertaciones de Valdelomar se ha hecho en tres rubros: (a) *Patria y nacionalismo*, (b) *Nuestros problemas sociales* y (c) *El arte y la vida*. Los dos primeros nos dan un indicio de la sensibilidad social del autor y su responsabilidad y misión generacional. Dice, v. g., en un acápite: "... yo no puedo fracasar porque yo represento a una juventud

que viene a decir en el Perú, por primera vez, la verdad; yo no puedo fracasar, porque yo represento a una generación nueva, represento a los nuevos hombres y a las nuevas ideas..." (Pág. 30). Y manifestando los propósitos, su misión, declara: "Queremos formar un pueblo viril, fuerte, vigoroso, arrogante, un pueblo que tenga audacia, que tenga confianza en sus propias fuerzas y el valor de sus propios méritos; no queremos un país compuesto de esos hombres que inclinan la frente y que reciben el látigo sin protesta; queremos un país compuesto de hombres morales y conscientes, no queremos un país formado por pícaros, analfabetos y borrachos..." (Pág. 61). El segundo acápite está lleno de alusiones a la democracia, a los obreros e intelectuales, a la juventud y a los maestros. Y el tercero revela las concepciones estéticas de Abraham Valdelomar. Nos habla sobre la "poesía de hoy", los ideales estéticos y "el arte moderno". Es pues un largo y exhaustivo estudio, interesante e insólito por su contenido.

Seguidamente, FENIX da a conocer otros trabajos. Gastón Litton publica "Cómo tomar la medida a un trabajo especial de biblioteca"; Fermín Peraza, unas "Bibliografías nacionales de la América Latina"; luego se presenta un extenso estudio sobre "La industria editorial en América Latina"; viene a ser una reunión de trabajos presentados al "7º y 9º Seminarios sobre adquisición

de materiales latinoamericanos de Biblioteca, patrocinados por la Unión Panamericana". La compilación que se publica contiene informaciones sobre la industria editorial en los países de: Argentina, Bolivia, Guatemala, Honduras, Panamá, Paraguay, Perú, Uruguay y Venezuela". Producto de los mismos

Seminarios mencionados es el siguiente artículo que se publica: Estado actual del Canje de Publicaciones en América Latina.

Finalmente, en este número 15 que comentamos se ofrece la crónica de la Biblioteca Nacional y un índice acumulativo.

● *BOLETIN DE LA BIBLIOTECA NACIONAL*. Lima, Año XVIII-XIX. Nos. 35 - 36, Tercero y cuarto trimestres, 1965; Año XX, Nos. 37 - 38, Primer y segundo trimestres, 1966.

Aunque con explicable retraso en su aparición el *BOLETIN DE LA BIBLIOTECA NACIONAL* es un órgano informativo cuyas ediciones son expresiones de tesonera labor, cuidado y buen gusto, particularmente en sus carátulas, siempre de inspiración peruanista.

El ejemplar que corresponde a los números 35-36 presenta, en primer término, un artículo de interés lingüístico titulado: *Un ritual romano en lengua Chinchaysuya*, transcrito de un códice del siglo XVII, "que forma parte de los fondos manuscritos de la Biblioteca Nacional del Perú". El poco conocimiento que se tiene de esta lengua nativa, resalta la importancia que adquiere esta publicación, sobre todo, porque por el contexto es posible darse cuenta del funcionamiento de este sistema expresivo ya distinguido, cuyo ámbito geográfico fue el centro y norte de nuestro país.

Una bibliografía selectiva se titula el siguiente artículo que pertene-

ce a Luis Agustín Cordero. Este trabajo es un estudio bio-bliográfico sobre Francisco Antonio de Montalvo, autor español del siglo XVII, que escribió sobre la Ciudad de los Reyes. También se presentan las *Conclusiones específicas de la mesa redonda sobre la cooperación internacional en el fomento de las bibliotecas en América Latina*, realizado en Washington, D. C., del 30 de setiembre al 2 de octubre de 1965, cuyas conclusiones sobre la preparación profesional del bibliotecario, material bibliográfico, compilación y planeamiento de servicios han sido útiles para toda la extensión sudamericana. Para los escritores peruanos resulta útil la lectura del *Cuestionario sobre la Protección del Derecho de Autor en los Estados miembros americanos de la UNESCO*. Este cuestionario presentado por la UNESCO ha sido resuelto por dos abogados peruanos, absolviendo las preguntas respectivas, según la legislación vigente en el Perú sobre los derechos del autor. Notas breves y la relación de obras de reciente ad-

quisición cierran esta entrega. La carátula y contracarátula llevan, en una artística composición, grabados de acuarelas con motivos limeños del siglo XIX de E. Vidal y de la colección "Preatoria", existentes en el Departamento de Investigaciones Bibliográficas, Manuscrito y Libros Raros".

El *Boletín de la Biblioteca Nacional*, en su entrega 37—38, aparece en homenaje al Inca Garcilaso de la Vega. Contiene una *Pequeña guía para un lector extranjero de Inca Garcilaso* de Aurelio Miró Quesada S., y *Garcilaso Chimpucello* por Carlos Daniel Valcárcel. El arquitecto Víctor Pimentel Gurmendi escribe un

extenso trabajo sobre la *Restauración de la Casa del Inca Garcilaso de la Vega en el Cuzco*, clara exposición que contiene muchos planos y grabados fotográficos.

En esta edición Raúl Rivera Serna presenta un *Índice de Manuscritos existentes en la Biblioteca Nacional*, muy útil para cualquier trabajo de investigación, por las referencias y comentario que contiene. Una relación de libros de reciente adquisición, clasificado por materias, notas sobre actuaciones y comentarios se incluyen, además, en ese ejemplar. El diseño de la carátula estuvo a cargo de Jorge Mariátegui.

- *MERCURIO PERUANO*. Revista mensual de ciencias sociales y letras. Lima, Año XL, vol. LI, N° 462, julio - agosto; N° 463, setiembre - octubre; N° 463, noviembre - diciembre, 1966.

Ya lo habíamos manifestado anteriormente, *MERCURIO PERUANO* es una de las publicaciones de cultura decanas del Perú. Fue fundada en 1918 por Víctor Andrés Belaúnde, en aquella época de agitación estudiantil, en que se trataba de cambiar los antiguos moldes que se habían convertido en esquemas mentales. Producto de esa efervescencia, la revista con el tiempo ha devenido en ser un vocero de mentes de pensamiento claro pero un tanto volcado al pasado. Sería deseable una mayor insistencia en tratar los problemas del presente y del futuro.

MERCURIO PERUANO aunque siga denominándose "revista men-

sual" en realidad aparece bimestralmente. Su contenido es disímil y heterogéneo en muchos casos. Sin embargo, algunas veces sus páginas brindan valiosos ensayos y estudios de vocación peruanista y universal.

El N° 462 presenta un trabajo del Dr. Augusto Tamayo Vargas titulado *Garcilaso Narrador* como homenaje al 350 aniversario de su muerte; en él su autor estudia el estilo narrativo del Inca, lleno de sugerencias y reminiscencias. En esta misma entrega el Dr. Estuardo Núñez ofrece un artículo sobre *Aproximación a la literatura polonesa* en que nos descubre algunos autores y obras que han tenido mayor difu-

sión en los países extranjeros. Waldo Roos, profesor del Departamento Estudios Hispánicos de la Universidad de Glasgow, Escocia, ofrece un extenso y completo trabajo que intitula *Santa Rosa de Lima y la formación del espíritu hispanoamericano*. Winston Orrillo presenta dos poemas y la crítica de libros está a cargo de Gred Ibscher Roth.

El ejemplar 463, en primer lugar, presenta una interesante especulación de Mariano Iberico: *El espacio humano*. Jorge Guillermo Llosa escribe un artículo que se titula *El hombre y la cultura en el pensamiento de Ernesto Cassirer*. José Felipe Valencia Arenas da una semblanza de *José Leonidas Madueño* (1887-1966). El poeta Julio Ortega ofrece algunos poemas de su creación.

MERCURIO PERUANO en su entrega N° 464, correspondiente a noviembre-diciembre, presenta un número extraordinario, por su volumen y contenido, en homenaje a la muerte de su director Dr. Víctor Andrés Belaúnde, ocurrido el 14 de diciembre en Nueva York, ciudad en que residía como presidente de la delegación peruana ante las Naciones Unidas. Sensible pérdida para la inteligencia peruana. Sean estas bre-

ves líneas portadoras de nuestra condolencia.

Se ofrece en primer término el último discurso del Dr. Víctor Andrés Belaúnde en las Naciones Unidas, pronunciado el mismo día de su muerte, ante la Comisión de Política Especial. De igual manera, se transcriben los discursos referidos por discípulos, colegas funcionarios y amigos durante la celebración de sus exequias. César Pacheco Vélez llevó la voz de sus discípulos; Oscar Miró Quesada a nombre de las academias culturales; el R. P. Felipe Mac Gregor a nombre de la Universidad Católica; el Dr. José Luis Bustamante a nombre del Colegio de Abogados de Arequipa; Monseñor Rómulo Carboni, como Nuncio Apostólico y Decano del Cuerpo Diplomático; Antonio E. Monsalve a nombre de la Cámara de Diputados; el Canciller Jorge Vásquez Salas a nombre del Gobierno del Perú; y el alcalde del Distrito de San Isidro, Augusto Dammert León, a nombre de la comunidad vecinal. También se transcriben los homenajes tributados en la prensa nacional e internacional; los cables de condolencia; y el homenaje individual de amigos y discípulos.

Esta última entrega es, pues, una estampa y un homenaje al maestro recientemente desaparecido.

● ALPHA, Revista literaria de los amigos del arte. Barranco, Año II, N° 5, enero - marzo; N° 6, abril - junio; N° 7, julio - setiembre; N° 8, octubre - diciembre, 1966.

Esta publicación de la agrupación *Amigos del Arte*, entidad barranquina que ya tiene diez años de existencia, ha llegado a convertirse en una seria revista estrictamente literaria, cuyas páginas nos traen siempre frescas composiciones, ensayos breves, poemas, entrevistas, estampas, críticas de libros y noticias de arte y teatro, todo sobriamente presentado en sus páginas amigas.

Durante el año 1966, nos ha ofrecido cuatro ediciones que corresponden a igual número de trimestres. Es difícil realizar una apreciación y comentario sobre tan variados artículos y trabajos que, a fin de cuentas, resultaría inútil. La reconocida valía de sus colaboradores, la capacidad y experiencia de sus editores obvian todo comentario.

Sin embargo, sin un sentido crítico y discriminatorio, desglosamos en parte su contenido. El N° 5 trae un trabajo de su especialidad de Francisco Miró Quesada: *Filosofía rigurosa y filosofía literaria*. Yolanda Westphalen y Emilio Oviedo presentan prosas poéticas; Cecilia Bustamante, Leopoldo Chariarse, Jorge Maiz Casas, Miguel López Cano, Guy Levis Mano, ofrecen sus creaciones líricas. Las notas de arte están a cargo de Carlota Carvallo de Núñez y los comentarios teatrales de Gala.

El N° 6 presenta, en primer término, un artículo del Dr. Augusto

Tamayo Vargas titulado: *El pensamiento bolivariano en el Perú*. Se bosquejan semblanzas y reminiscencias de cuatro creadores: Antonio Maurial escribe *Presencia y recuerdo de Alberto Ureta*; Carlota Carvallo de Núñez, *Un recuerdo del pintor Enrique Camino Brent*; Gloria Zegarra, *Javier Heraud*; y Rosa Franco, *Ha muerto un poeta, Roberto Ledesma*. Carlos Germán Belli colabora con cuatro poemas de textura personal; Yolanda Westphalen, igualmente, ofrece cuatro poemas de su última producción. Se publica también *A Gustavo* fino poema de Javier Heraud que pertenece a su primera etapa. En la sección "Poesía de siempre", ALPHA presenta en este número *El Cuervo* de Edgar Allan Poe, en traducción de Emilio Berisso (1878-1922). Carlota Carvallo de Núñez ofrece un panorama de las actividades artísticas y la crítica de libros está a cargo de Elsa Berisso.

En el N° 7 de ALPHA, se encuentra en primer término un trabajo del Dr. Estuardo Núñez: *La peruanidad en Valdelomar*, en el que se estudia el desarrollo de sentimiento peruano en la obra de Valdelomar que empezó lejos de nuestra patria para convertirse en meta de su actividad y su vida. El Dr. Augusto Tamayo Vargas publica *Los tres ases de la baraja narrativa de Ciro Alegría* que perfila los rasgos diferenciales de las tres novelas más importantes de este autor. Juan Gon-

zalo Rose, Rosa Porras, Winston Orrilo y Gloria Zegarra publican sus creaciones en verso. Cota Carvallo de Núñez ofrece un cuento de ambiente familiar: *El tío Francisco*; Antonio Maurial escribe una nota de recuerdo: *Sérvulo, presencia y homenaje*; José Hidalgo presenta una breve narración: *El viejo que recogía papeles*.

Luis Felipe Alarco publica su trabajo *Aristófanes y la comedia griega* en la entrega N° 8, Jorge Guillermo Llosa presenta un artículo: *La Lima de Ricardo Palma* en el que bosqueja el medio y ambiente limeños y la

tradición española. Yolanda Westphalen ofrece una entrevista: *Conversando con Natalie Sarraute*, que descubre los elementos intelectuales y humanos de la novelista francesa que visitó nuestro país el año pasado. Antonio Maurial, una nota de homenaje a Andre Breton con motivo de su deceso. Los comentarios teatrales, *Comentarios de entreacto*, están suscritos por Gala, y Carlota Carvallo de Núñez escribe una nota sobre *Una visita a la Bienal de Venecia*. Una guía de presentación de los colaboradores pone fin esta última entrega.

● *HARAVEC*. A literary magazine from Perú, Lima, N° 1, noviembre, 1966.

Casi al finalizar el año pasado ha aparecido en el mundo de nuestras letras una excelente revista bilingüe titulada *HARAVEC*. Editada por autores de habla inglesa que residen en nuestro medio, la revista publica creaciones poéticas en inglés y castellano. Como se lee en la *Nota del editor* la revistas aparece debido a que el Perú e Hispanoamérica, son visitados con frecuencia por muchos autores norteamericanos e ingleses; algunos aunque no viajan, toman como tema de sus creaciones motivos de América del sur y otros narradores utilizan el ambiente y escenario de estos países en sus creaciones. Todo esto no es más que una manifestación de que ya existe un vínculo imperceptible entre los creadores y el medio de uno y otro idioma. Por este mismo motivo, los editores de esta revista manifiestan:

"*Haravec* espera interesar a aquellos escritores errantes, proporcionar un medio de expresión a aquellos residentes en el Perú, atrayendo de este modo material de todo el mundo. Deberá también proporcionar una oportunidad a aquellos poetas peruanos y de habla hispana de otras partes del continente de publicar en una revista que circule en los Estados Unidos, Gran Bretaña y América Latina". Plausibles propósitos de divulgación poética e idiomática que, indudablemente, promoverán un mayor conocimiento de nuestros pueblos.

Los colaboradores de este primer número pueden ser clasificados en tres grupos: peruanos, de países hispanoamericanos y los de habla inglesa —norteamericanos e ingleses—. De nuestra patria publican en esta

entrega Cecilia Bustamante, Raquel Jodorowsky —peruana por afinidad y creación— y Julio Ortega. Los poemas de los tres poetas mencionados tienen una característica común: en su inspiración, temática y amplitud son cosmopolitas; posibles de haber surgido en cualquier latitud, expresan la problemática inconforme e insatisfecha del hombre actual.

El segundo grupo de colaboradores de este número lo forman los poetas colombianos Gonzalo Arango, Eduardo Escobar y J. Mario. Los tres integrantes del grupo *Nadaísta* de Colombia, movimiento que ya ha tenido repercusiones a través de sus demoledores manifiestos. Sin embargo su poesía todavía no está al nivel de sus propósitos. Todo hace presentir que están en la etapa previa al logro que pueden obtener después. Su sentimiento inconforme, su desadaptación, su afán destructivo no les otorga ninguna fe para crear, construir y se quedan, irremisiblemente, en el limbo, en la imprecisión:

Hoy soy feliz:
 el sol se está apagando sobre el mundo.
 Todo va a terminar
 La muerte es amarilla sobre el río.
 El universo será un puñado de sal sobre el
 (mar.)
 La luz se transformará en jabón para la cara.

(Eduardo Escobar:
El fin del mundo)

El tercer grupo, los escritores de habla inglesa, ocasionan una sorpresa en este número que comentamos. Casi todos toman como motivo de sus creaciones temas y ambientes peruanos. Con pupila inédita descubren paisajes, se sorprenden ante

nuestros problemas, admiran nuestros restos históricos y trasuntan sus experiencias en versos sencillos de gran lirismo:

Since I can remeber worthwhile
 the sea has always been a part of my
 (environs.
 The seasons,
 window-waking mornings
 were always muy wide-world
 seastrewn and very private.

(Matthew Shipman: *Chowder Island*)

Richard Greenwell, el poeta editor de *HARAVEC*, ofrece tres poemas, dos de los cuales están inspirados en el ámbito de nuestra selva en experiencias de primera mano:

The shy was so blue
 and it was so hot.
 We sat
 under the shade
 of smalle trees,
 We were tired
 and thirsty.
 The lemons we found
 lying about us
 were bitter,
 and the oranges
 I cut down
 were bitter too.
 But we sucked them dry
 and smiled (...)

(*Oranges and Lemons*)

Igualmente en este fragmento en el que delata la mangitud nocturna e inmensidad selvática:

And when we stood
 on the bridge,
 the stars above
 the jungle around
 the river below,
 we stared some minutes
 bewilderd
 and walked on.
 No words.

(*San Ramón*)

Clayton Eshleman canta a las montañas y al valle de Cieneguilla;

Patrick Morgan a Santo Domingo; David Tipton tiene un bello poema a las tarántulas ("more animal than insect/ large as a man's spread hand"), a Cajamarca y a los niños mendigos que es posible encontrar en las calles de Lima ("Someone I suppose loves these/ babies-in-the-street as much as I/ my daughter/ I left her playing on the rug/ with dolls..."). Ena Hollis y Jane Radcliffe son dos poetisas que tienen poemas con un motivo más personal.

Merece destacar el cuento *Los años perdidos* de C. A. de Lomellini por sus méritos literarios y lingüís-

ticos. Es admirable cómo la autora ha sabido calar en la idiosincracia particular de nuestros personajes y manejar con soltura el diálogo, con los particulares giros idiomáticos del habla común. Los cambios espaciales y temporales en torno a la experiencia del protagonista, la problemática cotidiana, concitan el interés del lector de principio a fin.

Una breve recopilación de opiniones sobre Lima y Sudamérica y una nota presentativa de los colaboradores cierran el contenido de esta revista, como se ha visto, densa, variada, y, esperamos, fructífera en sus resultados.

● *HARAUÍ*. Lima, Año IV, N° 6, noviembre, 1966.

Esta publicación continúa siendo una de las pocas revista de poesía en nuestro medio. Es lamentable que su aparición sea muy irregular. Su sobriedad, sus limitadas páginas, su formato "en traje de trabajo", suponen que es posible esperar de ella ediciones periódicas. Sin embargo no es así. Su supervivencia se limita a una aparición eventual.

De todas maneras, *HARAUÍ* ha mantenido en todos los números hasta ahora publicados un alto nivel poético, inusitado en nuestro medio, cumpliendo su papel divulgador de las creaciones poéticas de autores de nuestra lengua y de idiomas extranjeros. Muchas veces ha llegado hasta nosotros, a través de sus páginas, frescas traducciones de poe-

tas consagrados y versiones inéditas.

El número 6 de *HARAUÍ* nos trae una colección poética de Bertolt Brecht. La obra teatral de este autor ya es conocida desde hace unos años en nuestro idioma, pero su poesía, en cambio, todavía no se ha divulgado ampliamente. Este ejemplar nos presenta un conjunto de poemas, en una pulcra traducción de primera mano de Hernando Cortés. Pese a su diversidad, la muestra permite elucidar la temática característica de la lírica de este autor: su sentido universalista, pesimista, su falta de fe en el hombre contemporáneo, su manera de poetizar con motivos simples de la vida cotidiana:

El viejo libro nuevamente hallado
 Regocijados rostros
 Nieve el cambio de las estaciones
 El periódico
 El perro
 La dialéctica
 Ducharse nadar
 Vieja música
 Zapatos cómodos
 Abarcar
 Nueva música
 Escribir sembrar
 Viajar cantar
 Ser afable.

Su lenguaje, su actitud, su vivencia, es la del hombre contemporáneo, la de este alucinado que no sabe adónde camina; todo lo cual contribuye a que su sentimiento sea el nuestro.

Este ejemplar de *HARAVI* también nos ofrece un poema de Fran-

cisco Bendejú: *Máscaras*, perteneciente a su último poemario, *CANTOS*. Por los poemas que conocemos de esta última obra es posible inferir que la lírica de Bendejú ha cobrado una nueva modalidad, más amplia, más cosmopolita, que quiebra su anterior producción de arte menor y de lenguaje introvertido. *MASCARAS* es un buen testimonio de ello.

Todo lo anterior explica la necesidad y la función de una revista poética en nuestro medio. Francisco Carrillo, poeta y editor, director de *HARAVI*, sabemos, es capaz de lograr que la revista circule con regularidad.

● *CIEMPIÉS*. Lima, N° 2, abril, 1966.

En la nota anterior a esta revista, en estas mismas páginas, deseábamos a *Ciempies* "cien años de vida". En el año 1966 sólo ha aparecido el segundo número y su prolongado silencio hace suponer que sea el último. Es una lástima debido, principalmente, a que esta publicación a mimeógrafo y sólo con cubierta en imprenta, pese a sus limitaciones formales, ha ofrecido un conjunto de poesías de otras latitudes, de creadores ajenos a nuestro idioma. Se silencia de esta manera un órgano de divulgación poética en nuestro medio.

En el N° 2 que glosamos, *Ciempies*, ofrece traducciones inéditas de Cecilia Bustamante, Luis Hernán-

dez y Carlos Germán Belli. La primera nos ofrece dos poemas del poeta irlandés Dylan Thomas, traducido por primera vez en Lima. Luis Hernández, joven poeta peruano que ha residido algunos años en Europa, presenta versiones inéditas de Hans Magnus Enzensberger, poeta contemporáneo alemán; Gunnar Ekelof, poeta sueco nacido en 1907; Paul Celan, poeta rumano nacido en 1920; Mihaly Babits poeta húngaro vertido del alemán y de E. E. Cummings.

Este número presenta también las creaciones poéticas de jóvenes poetas peruanos: Marco Martos, Luis Enrique Tord, Luis Hernández, Leonidas Cevallos, Carlos Iván Degre-

gori, Mirko Lauer, Roger Rumrill, Germán Lequerica y de otros ya consagrados en el concenso nacional: Carlos Germán Belli y Cecilia Bustamante.

Fernando Fuenzalida, activo estudiante egresado del Departamento de Antropología, escribe un trabajo sobre su especialidad: *Sobre el folclore y la poesía culta en el Perú*.

● **UNIVERSIDAD.** Órgano de extensión cultural de la Universidad Nacional de San Cristóbal de Huamanga. Ayacucho, Año III, N° 7, diciembre, 1966.

Después de un prolongado silencio, no hace mucho tiempo, ha aparecido la última entrega de la revista **UNIVERSIDAD** que edita el Departamento de Extensión Cultural de la universidad ayacuchana. Esta publicación, dirigida por el conocido e incisivo crítico literario Manuel J. Baquerizo, es un órgano de divulgación cultural de primera magnitud, posiblemente, el más completo y mejor compuesto de las publicaciones de provincias.

En el N° 7, que es motivo de la presente nota-comentario, **UNIVERSIDAD** nos brinda en primer plano un claro ensayo histórico de Emilio Choy: *La realidad y el utopismo en Guamán Poma*. Con fundamentos sólidos y citas precisas, su autor nos demuestra la identificación indígena que tuvo el cronista y la actitud reformista, utópica hasta cierto punto, que asumió en defensa de los nativos.

Se transcribe un artículo titulado *La evolución del hombre* de Iakov

Incluye, asimismo, *Catorce canciones del "Santiago" de la Comunidad de Moya* (Huancavelica), en español y quechua.

Por último se ofrecen trabajos en prosa poética de Julio Ortega, Jaime Urrutia y un relato de Arturo Espejo. Pequeñas notas críticas de libros y noticia sobre los autores clausuran este número.

Roguinski, que nos presenta algunas ideas nuevas sobre este problema. Otro artículo, llamativo por sus nuevos aportes y juicios, es *Agricultura e historia colonial hispanoamericana* por Rolando Mellafe. Por otro lado se da a conocer el segundo capítulo del trabajo titulado *Observaciones sobre la oligarquía peruana* de Francois Bourricaud; *Nuevos conceptos de la matemática escolar*, etc.

En la página central se publica un conjunto de poemas inéditos de Nicanor Parra bajo el rubro de *Camisa de fuerza*. El poeta chileno en la última visita que hizo a nuestra patria fue invitado, entre otras, por la Universidad de San Cristóbal de Huamanga. Marina Latorre realizó en aquella oportunidad una explícita entrevista que sirve para conocer las ideas y móviles estéticos de Nicanor Parra y las concepciones que él tiene de su poesía. En su nota *Introducción a Nicanor Parra* el crítico J. Barquero elucida algunos

conceptos y prejuicios que existen sobre la poesía de ese autor.

Una nota sobre el pintor Francisco Espinosa Dueñas clausura esta

entrega de *UNIVERSIDAD*. Es de esperar que su aparición, para el cumplimiento de sus fines, sea regular.

● *CUADERNOS TRIMESTRALES DE POESIA*, Trujillo, N° 37, "Elogio de los navegantes", abril, 1966; N° 39, "Guía para una nueva poesía argentina", setiembre, 1966.

Como se sabe esta revista, en su género, es la publicación decana del Perú. Gracias al esfuerzo y constancia de Marco Antonio Corcuera continúa su aparición y su papel de extensión poética que ha asumido desde hace unos años. Sin embargo, también hay dos contantes que es necesario enmendar: su aparición irregular y su diagramación y composición. Es explicable que los mínimos recursos no permitan lujos de impresión, pero de todas maneras, creemos que con buena voluntad, sentido artístico y cuidado se puede lograr una mejor edición, acorde con la acogida y difusión que tiene en el extranjero.

La entrega N° 37 corresponde a la presentación de un largo poema titulado *Elogio de los navegantes* de Juan Ojeda, que obtuvo la primera mención honrosa en el II Concurso "El poeta joven del Perú", realizado a fines de 1965. En este poema se hace ostensible la inspiración, temática y ambiental, de los argonautas de los antiguos poemas homéricos. Es meritoria su gran diversidad sin perder su ritmo general.

CUADERNOS TRIMESTRALES DE POESIA en su N° 39 presenta una *Guía para una nueva poesía argentina* que es una presentación de poetas argentinos contemporáneos, de aquellos "poetas que, o bien cerrando un ciclo o bien marcando pautas para un nuevo tipo de poesía, han alcanzado un nombre en la Argentina sin ser ampliamente conocidos en el Perú". La muestra ha sido realizada por Mario Corcuera Ibáñez y N. R. Pinto que, delimitando los alcances de su trabajo, declaran: "Desearíamos que se interpretara esta guía más como una muestra de poesía que de poetas".

La visión panorámica resulta lúcida, no sólo porque nos permite entrever los matices de la moderna poesía argentina, sino, también, cubre integralmente todo un período que viene de Borges hasta el presente. La *guía* incluye quince poetas, cuyos versos están precedidos por un poema de Borges y otro de Ricardo Molinari, a manera de prefacio. Se trata de un magnífico número de *Cuadernos*.

● **GACETA SANMARQUINA.** Boletín informativo de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, *Numeros 20 al 31, enero a diciembre, 1966.*

Este *Boletín informativo* se ha convertido en un serio órgano de difusión de nuestra universidad que a la fecha ya ha perfilado una particular personalidad y cada entrega ostenta artículos, ensayos, informaciones, estudios, crítica, biografía, etc., todo sobriamente diagramado y escuetamente presentado. No podía ser de otra manera ya que una publicación que se edita bajo la dirección técnica de la Escuela de Periodismo.

No es posible realizar un análisis y comentario de los doce números publicados en 1966. En su conjunto vemos, en apretada síntesis, todo el movimiento universitario en sus diversas actividades, principalmente, en el aspecto vital que ha animado a la universidad en el año que ha terminado.

En el número 27, que corresponde al mes de agosto, *GACETA SANMARQUINA*, bajo el título de *San Marcos en Pajatén*, no ha ofrecido una nítida visión de las ruinas recientemente descubiertas, con una colección iconográfica de los aspectos más sobresalientes. El N° 28, de

setiembre, nos trae, igualmente, un amplio reportaje de Román Robles M., sobre las ruinas de Chavín, en las que últimamente se ha realizado nuevos descubrimientos.

Los artículos sobre arte y cultura resaltan por su contenido y su enseñanza. Es lo que ocurre con el artículo *Belleza y trascendencia del arte oriental*, del Dr. Onorio Ferrero, del Instituto de Lenguas y Culturas Orientales, en el N° 21 de la revista.

Los trabajos sobre sociología y antropología han aportado nuevos puntos de vista y han agotado el estudio de algunos aspectos. Puede citarse: *Idea y diagnóstico del Perú, La pluralidad de situaciones sociales y culturales* del Dr. José Matos Mar en el N° 25; *Un viaje de estudio* realizado al Callejón de Huaylas por Hermógenes Janampa, en el N° 26.

Por último, *Agricultura y reforestación en la Puna* por el Dr. Javier Pulgar Vidal, N° 30; *La economía en las grandes haciendas del lago Titicaca*, N° 31, por el Dr. Félix Monheim, son muestras de estudio con implicancia en la economía.

● **PIELAGO.** Revista de literatura. Lima, *Año IV, Nos. 7 - 8, enero-abril, 1966.*

Es una de las pocas revistas de poesía que ya cuenta con larga trayectoria y que ingresa al quinto año

de publicación. Sus páginas sencillas, en impresión mimeográfica, sus limitaciones económicas, no han sido

óbice para entregarnos sobrias ediciones diagramadas e ilustradas con sensibilidad y buen gusto.

En el año 1966 sólo se han entregado los números 7 y 8. Se nos informa que ya se encuentra otro en prensa. Esta noticia, felizmente, despeja las dudas de su definitivo silencio. Merecen, pues, todo encomio sus editores, principalmente, el poeta Hildebrando Pérez, director de *PIELAGO*, por este pertinaz esfuerzo.

La edición que comentamos tiene un conjunto de colaboraciones de poetas jóvenes en quienes es posible encontrar como denominador común una tendencia social pero, a pesar de esta intención *a priori* que podría deslucir la creación poética, el logro, en general, de estos poetas es encomiable. Con un lenguaje directo, sin retorcimientos formales, el verso fluye claro y simple como los elementos con los que se configura:

Sobre estos mismos campos
donde otros derramaron las lunas
de su sangre, y se alzaron los látigos
y nadie dijo nada: caminamos. A nuestro
(paso dejan

los muertos de morir, los aún no nacidos
respiran libremente.

(CESAR CALVO)

Simón Manallaqtayoc, ofrece sus *Canciones y romanzas*. Juan Ojedanos entrega: *Elogio de la infancia*. Antonio Cisneros: *Crónica de Chapi, 1965*. Juan Cristóbal: *La vida no es para los humildes*. Hernando Núñez: *Sudamérica, costa del Pacífico*. Julio Nelson: *La tierra del anhelo*.

En separata, en la misma edición, *PIELAGO*, presenta el conjunto de poemas *Moradas y visioness del amor entero* de Jorge Eduardo Eielson, escrito en el año 1942:

Nocturnamente el corazón
de tus labriegos brilla Señor;
cuando llueve, agrestes aguas,
cuando hablas, quedo azul
de voces en el aire desvelado.
Escuchan lo que callas,
la música mejor, lo indiferente,
el paso de los días de alegría,
la dicha enmudecida por los años.

Se ofrece también un poema: *Al ciudadano desconocido* del poeta inglés W. A. Auden en versión del inglés por Diego Salinas. La portada e ilustraciones interiores de esta entrega están a cargo de Hermógenes Jannampa Vallejo.

● *DIALECTICA*. Edición del Centro Federado de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas, Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Lima, setiembre, 1966

Con un conjunto de artículos en torno de la universidad y la problemática social, con variados grabados y apuntes, con ágil diagramado y sobria presentación, *DIALECTICA* es una magnífica revista estudiantil

que ha aparecido últimamente. El esfuerzo que significa su aparición se debe, de preferencia, a la anterior junta directiva del Centro Federado, 1965-66.

En las primeras páginas se encuentra una breve nota del Dr. Augusto Tamayo Vargas: *Letras, a sus cien años*, saludo a nuestra facultad en el Centenario de su reorganización republicana. *En torno a la autonomía universitaria* es un largo artículo sobre el problema siempre actual de la universidad peruana, la autonomía. Con grabados y exposiciones sobre el plan acordado, se puntualizan las actividades que se están realizando en la denominada *Huaca de San Marcos* para restaurarla y convertirla en centro de atracción y conocimiento histórico. Aurelio Saavedra C., Secretario General del Centro Federado en el período 1965-66, escribe *El latifundio y la ley 15037*.

Se transcribe un poema de Javier Heraud y un mensaje zincograbado de puño y letra de Pablo Neruda

que expresa: "Al Centro Federado de Letras. A través de Uds. un cálido abrazo a la juventud peruana que lucha y canta hacia la alegría, la construcción, la inteligencia y la paz del mundo".

Un conjunto fotográfico sobre la Semana de la Facultad, sobre las diversas actividades realizadas y las elecciones estudiantiles, ofrece ilustración gráfica y una exposición clara. La *Memoria Anual* que presenta Carlos Enrique Becerra, Subsecretario General del Centro Federado de Letras y Ciencias Humanas, encargado de la secretaría, precisa las actividades realizadas en el año. En ella se exponen con mínimos detalles la labor desarrollada y el movimiento económico que cierra con un saldo favorable. Según expresa el que suscribe, es la primera vez que se presenta una memoria semejante.

● *KACHKANIRAJMI*. Revista de cultura. Lima, Año, II, N° 2, julio-setiembre, 1966.

Esta revista juvenil pertenece a un conjunto de alumnos de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas de diversas especialidades. Es una revista de jóvenes universitarios, con inquietud literaria y social, que tienen propósitos y caminos trazados. La revista según se explica en la página editorial, "opone la optimista certidumbre de que podemos aproximarnos más a la verdad, si estamos dispuestos a vivir al compás de nuestros pueblos, de sus ideas, preocupaciones, de su obra histórica". Todo

esto es posible "si somos capaces de ver en el pueblo no una masa abstracta dedicada sólo a composiciones dinámicas y prácticas, sino una multitud de destinos, vinculados por la comunidad de la historia y por la ineludible necesidad de realizarse".

En primer término *KACHKANIRAJMI* presenta algunos artículos sobre ciencias sociales: *Las ideas psicológicas del hombre primitivo* por Raúl González; *Lo social en el*

lenguaje por Luis Miranda; y *El cine y la cultura* por Jomar Muñiz Brito.

Del género narrativo se presenta un cuento breve que pertenece a Jaime Urrutia. Eduardo González Viña escribe: *Apariciones del ángel y Constanza*. De poesía se publica las creaciones de dos poetisas: Gladys Basagoitia Dazza y Rosina Valcárcel, directora de la revista. Manuel Ibáñez Rosazza y Carlos Herderson,

igualmente, ofrecen sus creaciones líricas.

Rosina Valcárcel publica una entrevista al poeta Juan Gonzalo Rose. Lleva el rubro de *Diez preguntas a un escritor peruano*. La definición que ofrece el poeta en esta entrevista sobre lo que es la poesía, merece consignarse: "La poesía es el camino más corto para transmitir una emoción y el más largo para transmitir una idea".

● *PERUANIDAD*. Revista cultural. Lima, Año IV, N° 5, 1966.

Peruanidad es una revista generacional, según sus mentores. Es un órgano de jóvenes estudiantes que, en su mayoría, pertenecen a las aulas de la Universidad Católica. Es plausible el esfuerzo y la actividad que desarrollan para encarar la problemática peruana, desde diversos puntos de vista, y los ideales que los animan. De todas maneras, existe diversidad y heterogeneidad en sus propósitos y planteamientos. Por los resultados se observa que la buena voluntad ha sobrepasado sus intenciones. Es posible observar oscuridad y vacilación en sus juicios y conceptos, carencia de ideas, y fines y objetivos claros. No es posible dilucidar, por ejemplo, el pensamiento en las siguientes frases: "La filosofía de la educación, debe amoldarse a la realidad presente. La improvisación que siempre ha reempla-

zado los defectos de nuestros sistemas educativos, es luz de alarma de nuestra crisis cultural. De su tecnificación, adaptada al medio circundante, pensamos como método de formación espiritual básica en las generaciones venideras". (Editorial: *Nuevo mensaje espiritual del Perú*). Palabrería sin sentido y sentimiento.

Por otra parte algunos títulos resultan demasiado sonoros y en desacuerdo con el contenido de los mismos, v.g., "La Filosofía: Antesa-la de la praxis y el devenir generacional del Perú joven" es, en realidad, un modesto comentario de prejuicios y costumbres sociales de seis páginas. Sin embargo, existen algunos artículos y comentarios que concitan el interés. "En torno a la universidad", de Rafael Roncagliolo Orbegoso, es uno de los más precisos en su contenido.

Las notas de cultura, cine y teatro, de igual manera, resultan breves y precisas. "Nuestro teatro y sus problemas" es una interesante visión panorámica de nuestra actividad teatral con sus virtudes y deficiencias.

Finalmente, la "Nota sobre los autores", que presenta el *curriculum*

vitae de los colaboradores, si bien útil en algunos casos, en muchos resulta artificialmente nutrido y satisface más a los interesados que al lector. La extensa relación de suscriptores que se publica, consideramos, resulta innecesaria. Vanidad, autosuficiencia, inflamamiento, son algunos de los pecados, de los editores de esta publicación.

M. G.

"LETRAS" se terminó de imprimir
en abril de 1967, en "Editorial
Jurídica S. A." Prolongación
Loreto 1736 Breña

LIMA-PERU

