

LETRAS



ORGANO DE LA FACULTAD DE LETRAS
Y CIENCIAS HUMANAS DE LA UNIVERSI-
DAD NACIONAL MAYOR DE SAN MARCOS

AÑO XXXVI . . . 1º Y 2º SEMESTRES 1964.

72
—
73



Biblioteca de Letras
«Jorge Puccinelli Converso»



Biblioteca de Letras
«Jorge Puccinelli Converso»

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

Decano: Augusto Tamayo Vargas

REVISTA "LETRAS"

Director: Estuardo Núñez

Secretario de Redacción: Tomás G. Escajadillo.



Biblioteca de Letras
«Jorge Puccinelli Converso»

LETRAS

Organo de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas

Año XXXVI · 1º y 2º Semestres 1964



Lima, Perú - Nos. 72 - 73

Sumario:

SHAKESPEARE: BARROQUISMO EN EL ARTE DRAMATICO Augusto Tamayo Vargas	9
SHAKESPEARE EN LAS LETRAS DEL PERU Estuardo Núñez «Jorge Puccinelli Converso»	17
EL ARGUMENTO DE "HAMLET" Carlos Eduardo Zavaleta	27
SHAKESPEARE: TRADICION Y TRANSFORMACION Richard Watkins	41
LA JUSTICIA EN LAS OBRAS DE SHAKESPEARE Roberto Mac Lean U.	48
SHAKESPEARE Y AMERICA José Rodríguez Feo	58
SONETOS DE SHAKESPEARE Traducción de Olga de la Piedra de Bingham Powell.	62
FRAGMENTO DEL MONOLOGO (HAMLET: ACTO III, ESCENA I) Traducción de Francisco Carrillo	69

OBRAS MENORES EN EL TEATRO DE PERALTA Augusto Tamayo Vargas	70
NOTAS A LA OBRA Y VIDA DE DON PEDRO DE PERALTA Estuardo Núñez	86
PEDRO PERALTA Y BARNUEVO: RADIOGRAFIA DE UN TIEMPO, UNA SOCIEDAD Y UN HOMBRE Luis Alberto Sánchez	99
TESTIMONIOS DE DON PEDRO DE PERALTA Daniel Valcárcel	112
LA CULTURA TIAHUANACO VISTA A LA LUZ DE LA ARQUEOLOGIA CONTEMPORANEA Federico Kauffmann Doig	123
ESTILO Y MOTIVOS EN EL ESTUDIO ICONOGRAFICO (Ensayo en la metodología de la historia del arte) Francisco Stastny	156
CUADRO DE LA POESIA ACTUAL EN LOS ESTADOS UNIDOS Miller Williams	171
LOGOS (HERACLITO, FRAGMENTO 50) — MARTIN HEIDEGGER Traducción y notas de José Russo Delgado	177
<u>NOTAS Y COMENTARIOS</u>	
RICARDO PALMA AL DESCUBIERTO Luis Alberto Sánchez	202
SOBRE "EL ULTIMO PALADIN" DE CHOCANO Augusto Tamayo Vargas	207
CORRESPONDENCIA ENTRE MIGUEL DE UNAMUNO Y SILVIO JULIO	209
PORRAS Y LOS ESCRITORES JOVENES Carlos Eduardo Zavaleta	212
LIBROS INMINENTES DE JOSE JIMENEZ BORJA Carlos Eduardo Zavaleta	217
SOBRE TRES ESCRITORES LATINOAMERICANOS FALLECIDOS Estuardo Núñez	220

EZEQUIEL MARTINEZ ESTRADA O EL MAGISTERIO AMERICANO Raúl Vargas	222
ADIOS A RICARDO LATCHAM Tomás G. Escajadillo	226
MARIANO PICON SALAS, UN PESIMISTA ALEGRE Luis Alberto Sánchez	230
SOBRE LA MUERTE DE MARIA WIESSE Augusto Tamayo Vargas	234
EL INSTITUTO DE LITERATURA CHILENA Tomás G. Escajadillo	236
PEDRO LASTRA EN LIMA Tomás G. Escajadillo	239
LA DESAPARICION DE "CULTURA PERUANA" Tomás G. Escajadillo	242
STRATFORD-UPON AVON: LUGAR DE NACIMIENTO Y MUERTE DE SHAKESPEARE Marco Gutiérrez	245
HOMENAJES A SHAKESPEARE	249
HOMENAJES A PERALTA Teófilo Sotomayor	251
LA PRIMERA EXPOSICION INTERNACIONAL DE REVISTAS Jorge Puccinelli	255
<u>ACTIVIDADES DEL CLAUSTRO</u>	258
<u>DOCUMENTOS</u>	273
<u>NOTAS BIBLIOGRAFICAS:</u> Augusto Tamayo Vargas, Luis Hernán Ramírez, Emilia Romero de Valle, Marco Gutiérrez, Estuardo Núñez, Winston Orrillo, Tomás G. Escajadillo, Mario Castro Arenas, Wáshington Delgado, Luis Alberto Sánchez, Sebastián Salazar Bondy, José Miguel Oviedo, Raúl Vargas, Julio Ortega, Angel Rama.	277



Biblioteca de Letras
«Jorge Puccinelli Converso»

Diagramación : *Tomás G. Escajadillo.*
Carátula : *José Bracamonte Vera.*

“LETRAS” agradece a “Casa de las Américas” el permiso para la reproducción de “Shakespeare y América” por José Rodríguez Feo.

LETRAS ha cumplido 35 años de existencia. A lo largo de su trayectoria ha podido advertirse algo más que un apacible transcurrir. Dan fe de un afán de renovación sus distintos formatos o estructuras exteriores. Quisiéramos que a esa actitud exterior correspondiera un contenido de inquietud acorde con la misión que debe cumplir.

Ahora aparece con el exterior distinto en formato, carátula y diagramación. A pesar de sus años, LETRAS no quiere envejecer ni concluir en lo que Unamuno sentenció: «revista vieja degenera». A esos signos exteriores corresponde un nuevo espíritu que anima a sus editores, un nuevo criterio que excede el simple ejercicio académico y la concepción de que LETRAS, a más de órgano de una Facultad que pronto tendrá un siglo de fundada, responde a un compromiso con la cultura de todos los tiempos, incluyendo estos tiempos nuevos de cambio y estructuras en revisión. Está latente el devenir de lo peruano pero también la voz del mundo frente al Perú. La mirada se extenderá a lo pasado pero bien entendido que es el presente lo que justifica esa mirada, y que justifica también el rumbo que ha de seguir en lo futuro.

Nueva forma, nuevo espíritu, nueva vida. LETRAS sigue cumpliendo un destino cultural, ahora un tanto más consciente de sus fines y más afín a los premios del espíritu de nuestra época.



Biblioteca de Letras
«Jorge Puccinelli Converso»





Biblioteca de Letras
«Jorge Puccinelli Converso»

Shakespeare: Barroquismo en el arte dramático

por

Augusto Tamayo Vargas

La bibliografía dramática de Shakespeare se inicia con un drama en torno de Enrique VI publicado en 1594, bajo el título de "Primera Parte de la Contienda de las famosas Casas de York y Lancaster", que es, en verdad, una segunda versión de otro drama anterior del mismo Shakespeare escrito alrededor de 1592. Aún produciría un tercero sobre el mismo tema. Todos ellos nos muestran el interés histórico del autor, al insistir en personajes de la enconada lucha de dos familias: la de York y la de Lancaster, por el trono inglés, que se conoce con el nombre de Guerra de las Dos Rosas. Evidentemente Shakespeare se valió de **Crónicas de los Reyes de Inglaterra** y, al igual que el romanticismo, se dejó arrastrar por un fondo histórico y por una presentación de caracteres fuertes que llegan a la sensibilidad del espectador por las dos vías: la del sentimiento nacional y la de la impresión temperamental. Además de esas obras primigenias, Shakespeare escribirá **Ricardo III**, impresa en 1597 y una de sus más importantes tragedias; un **Ricardo II**; y más tarde su no menos famosa obra **Enrique V**, así como su **Eduardo III**, todas a base del historiador Rafael Holinshed y alrededor de la misma época espectacular y sangrienta en la Historia de Inglaterra. Vendrán en su edad madura a ser objeto de predilección temas mucho más cercanos como **Enrique VIII**, o **Tomás Moore**, conservado en manuscrito hasta 1911, en que lo reprodujo facsimilamente Greg. Y está en la cima de esa producción dramática su **Macbeth** donde une la historia, la leyenda y la tradición popular inglesas, escrito alrededor de 1606 y solamente impreso en la famosa colección de los dramas de Shakespeare, conocida co-

mo el Folio de 1623, publicado después de su muerte. El folklore, asimismo, inglés, hablará en **Las Alegres Comadres de Windsor**.

En realidad, la bibliografía shakesperiana debe remontarse a un poema, publicado desde el primer momento bajo su nombre: **Venus y Adonis**, de 1593. Seguirá escribiendo poesía: **La Violación de Lucrecia**, de 1594. Para en el campo poético pasar a la presentación de sus **Sonetos**, de tanta importancia biográfica, en 1606. Claro que es el Folio de 1623 el que ha de ofrecer la rica gama de 36 obras para teatro, de la más variada temática y carácter dramático. Allí, aquel conjunto nacional anglo-sajón que hemos visto anteriormente. Y también la fuerte tradición galesa que se muestra espléndida en el **Rey Lear**. Estará presente, asimismo, la veta de la antigüedad clásica, que se patentiza en Shakespeare no sólo por "sus ligeros conocimientos de latín y griego", a que se refería su amigo Ben Johnson, sino a través de versiones francesas e inglesas de la literatura greco-latina; veta que arranca con un **Tito Andrónico** y que tiene su más alto representante en el **Julio César**, escrito a base de Plutarco, como el **Antonio y Cleopatra** y el **Coriolano**; pero también están el **Pericles**, el **Troilo y Crésida**, etc. Otra expresión clásica notable será **La Comedia de las Equivocaciones**, basada en Plauto.

El campo de obras dramáticas extraídas del mundo itálico es uno de los más importantes. Se abre con **La Fierecilla Domada**, que le viene de una comedia de Ariosto; aunque los lejanos antecedentes estén en España y particularmente en el Príncipe Juan Manuel. Adquiere su más renombrada expresión en **Romeo y Julieta**, que viene de Matteo Bandello, aunque parece que Shakespeare lo recogió por la vía de William Painter y Arthur Brooke. También de Bandello recogería una "novela" para escribir **Mucho ruido para nada**, y alguna otra para **Noche de Reyes**. Debe precisarse que Bandello, a su vez, hace presente temas antiguos de larga y recomendada tradición popular europea, que arranca las más veces de la vieja Grecia o de la intermedia Roma. **El Sueño de una Noche de Verano** es una muestra de conjunción de esas viejas tradiciones que se agolpan ante la imaginación creadora de Shakespeare para una fiesta nupcial; y que forma una obra que oscila entre diversos géneros teatrales para mostrarnos en toda su grandeza la rica sensibilidad artística del autor. Pero aún tenemos para poner en el

terreno de las influencias italianas **El Mercader de Venecia**, que juntamente con la anterior se publicaría en 1600, y que deviene, como ha señalado Pedro Henríquez Ureña —a quien tanto se debe, en el mundo de habla hispánica, en la exploración de Shakespeare— a un cuento de Giovanni de Firenze: **III Pecorone**, como **Gimbelino**, procede de un cuento de Bocaccio, que es también antecedente lejano de **Los dos nobles parientes**. **Otelo**, asimismo, está en la literatura italiana renacentista. Su principal versión en Giraldi Cinthio.

Podría hablarse de un impacto español, aunque Shakespeare no conocía el castellano y sí el italiano. Ese impacto se aprecia en la citada **Fiercilla Domada** que responde a la historia "de lo que aconteció a un mancebo que casó con una muger muy fuerte et muy brava". **Los Dos Hidalgos de Verona** que procede de la segunda parte de la **Diana** del pastoril Jorge de Montemayor. El mismo **Romeo y Julieta**, que tiene su paralelo en **Los Amantes de Teruel**, y cuyo argumento principal recoge Lope, por los mismos años de Shakespeare para **Castelvines y Monteses**, tendría así parentescos españoles. **El Cuento de Invierno**, recreación de novelas de caballería, nos habla de **Florisel de Niques** de Feliciano de Silva. El **Cardenio** está indudablemente escrito bajo la inspiración del **Quijote** de Cervantes. Y aún **La Tempestad** puede proceder de un cuento de **Noches de Invierno** de Antonio de Eslava. Pero esta obra, **La Tempestad**, nos lleva a otra conjunción de elementos diversos que encontramos desde las viejas sagas nórdicas hasta el francés Montaigne. América se halla presente en esa obra, con divinidades patagónicas y con Calibán, presumiblemente derivado de "canibal", que a su vez procede de "caribe", aunque también se ha supuesto la ascendencia gitana de "cauliban", que significa negrura, también en opinión de Pedro Henríquez Ureña. De todos modos **La Tempestad** se relaciona con América a través de **Ariel** de Rodó, que significó una tendencia idealista hispanoamericana a comienzos de este siglo, que tuvo su mayor repercusión peruana en el pensamiento político y social de Francisco García Calderón.

Borboteando por fuentes nórdicas, que a su vez salieron de la inmensa torrentera griega, viene hacia Shakespeare la figura de **Hamlet**. Gilbert Murray hizo un estudio documentado de este personaje danés relacionado con el griego **Orestes**. Ya se sabe cómo sirvió

de tema este personaje a los tres más grandes trágicos de la antigüedad helénica: Esquilo, Sófocles y Eurípides. Y cómo sintetiza, al lado del sentimiento religioso, la extraña venganza de un hijo que ceba la pasión desatada por el asesinato del padre, en la propia madre y en el amante de ésta. A ese tema clásico se unieron los poemas y leyendas nórdicas —Saxo el Loco, Edda, Ambales— con el gris fáustico, que diría Spengler, para llegar al brumoso personaje Hamlet, de Shakespeare, que es la personificación mayor del barroquismo, del romanticismo —podría decirse así— del siglo XVII. A través de tres versiones diferentes, Shakespeare fue moldeando su personaje definitivo, para ofrecernos el rico tema que más ha conmovido dentro de sus tragedias. El primer texto apareció en 1603, bajo el nombre de Shakespeare y se titulaba: **La Trágica Historia de Hamlet, Príncipe de Dinamarca**; la segunda apareció en 1604 y la tercera está en el Folio de 1623. Es ésta la definitiva. Y allí se muestra en su integridad el personaje fundamental de Shakespeare, el más intenso. Fundamental predecesor del romanticismo, Shakespeare culmina su obra poética con **El Peregrino Apasionado**, indudable antecedente del romanticismo inglés del XIX; y su obra dramática con **Macbeth** y **Hamlet**, piezas por excelencia para los románticos de todos los tiempos.

Sombreada por los olmos transcurre la vida de Straford a la vera del río Avon. Cuatrocientos años atrás, en el mes de abril de 1564, nació en una casa de esa villa William Shakespeare, a quien habría de llamarse "el alma de mil almas". Su padre —John Shakespeare— llegaría alguna vez a ser Alcalde de la población, fundada en el siglo XII. Su madre —Mary Arden— pertenecía a una familia católica que había sufrido persecuciones de la oficial Iglesia Anglicana. De ambiente provinciano, William Shakespeare llegó a ser actor y autor prominente en los medios londinenses, donde triunfa por su figura, por el ingenio, por el talento y por amistosa camaradería. Entre 1592 y 1610 realiza una de las más proficuas y más trascendentales obras de la literatura universal en la capital inglesa. En el retiro de Straford —a donde volvió cuando no había cumplido los 50 años— aún escribió su **Enrique VIII** y su **Cardenio**; y murió en el mismo lar nativo el 23 de abril de 1616. Oficialmente para Inglaterra el mismo día que desaparecían Cervantes y Garcilaso de la Vega, el Inca. Menguada la fecha para cubrir tres grandes sombras. Más ya

se sabe que el 23 de abril del calendario inglés estaba atrasado en diez días con relación al continental europeo hasta el siglo XVIII; y así Shakespeare murió sólo el 3 de mayo, superviviendo, por ese lapso, al genio de España y al insigne mestizo de **Los Comentarios Reales de los Incas**. Hay referencia a su tumba en "The antiquities of Warwreckshire", de 1656.

"Entre mil poetas que fijaron su mirada en la vida misma, uno solo llegó a ser Shakespeare", expresó un autor inglés. Y es que la obra de aquél estuvo destinada a fijar caracteres de personajes vividos. No es la trama, no es la consecuencia moral, no es el tipo ideal o caricaturesco, lo que Shakespeare ofrece mayormente: sino las mil anfructuosidades del alma del hombre. Por ello escapa continuamente del Renacimiento y entra de lleno a lo que se entiende por literatura barroca. Allí bebe el vino fuerte de la condición de los hombres en el claro-oscuro de los bodegones. Expresó las pasiones humanas: abnegaciones y venganzas; sentimientos generosos, ridículos o viles. Por un lado: la angustia dubitativa de **Hamlet**. Por otra: la crueldad de **Ricardo III**. Más allá: la ambición de Lady Macbeth y el oscuro camino de sangre del esposo atormentado por un profundo sentimiento de culpa. Se rompe en la mayoría de los casos el equilibrio clásico, aunque Shakespeare continúe tradiciones que vienen de Esquilo, en su impregnación del Destino; de Ovidio, en la elegancia de su dicción, en el juego artístico de los conceptos que no sólo cultiva en el Teatro sino en sus Sonetos; de los cuentistas italianos y españoles del Renacimiento; de los clásicos ingleses que le anteceden. Pero donde en Marlowe está la inquietud y la turbulencia, en Shakespeare aumenta el sentimiento de la libertad expresiva, del contraste, del moverse exagerado de tantos personajes, el alambicamiento del lenguaje que traduce estados de ánimo, con intensidad y profundidad. A veces su voz adquiere sin embargo, la belleza rítmica, alegre y naturalista y los personajes se mueven dentro del lento desplazarse del burgo como en **Las Alegres Comadres de Windsor**; o en la **Comedia de las Equivocaciones**, donde la rigurosa trama procede del latino Plauto. De tiene el tumulto de las tempestades que agitan el corazón del hombre y habla con la sencillez calmada de la provincia o en la equilibrada sátira que fuera maestro Horacio. A un campo mayormente renacentista, armonioso y lógico responden **El Sueño de una Noche**

de Verano y El Mercader de Venecia. La primera fue compuesta como entretenimiento para unas fiestas nupciales en 1596. La tradición clásica fluye en esta comedia a través de la historia amorosa de Píramo y Tisbe; y se combina el humorismo, la ensoñación y un delicioso sentimentalismo ajustado al buen gusto del poeta. **El Mercader de Venecia** se compuso por los mismos años que la anterior comedia. En ella se han señalado principios morales; hay una condenación de la avaricia y usura; y la expresión —en el campo opuesto— de la inteligencia de Porcia, puesta al servicio del amor y de la amistad para lograr el triunfo sobre Shylock. Ambas piezas responden, así, a un lado clásico de la producción Shakesperiana; y ambas son deleite de juventudes. El Teatro de los Niños de Seix Barral las adaptó para sus maravillosas versiones en juguete de la literatura universal, junto con **La Fierrecilla Domada**.

En la Revista **Letras** escribí dentro de un artículo titulado "El Arte Barroco y su repercusión en la Literatura, Nº 26, Primer Cuatrimestre de 1943, unas apreciaciones sobre Shakespeare señalando la intensidad barroca de su obra, en la libertad expresiva y la fuerza de la pasión. Angustias, retorcimiento intelectual, movimiento tumultuoso de personajes en escena, alambicamiento del lenguaje influenciado por el "eufemismo", colocan a Shakespeare en la corriente barroca. "Intensidad y profundidad —decía— mueven el escenario de Shakespeare". Alumbrado por resplandores y ensombrecido por oscuridades siniestras, el Teatro de Shakespeare no pudo ser ni admitido ni reproducido en la etapa neoclásica, como lo decía también entonces; y sólo pudo renacer en la manifestación sensible y en el claro-oscuro del romanticismo, como un poeta y dramaturgo para ser entendido por el siglo XIX. Esto lo ha dicho asimismo Estuardo Núñez en su libro **Autores Ingleses y Norteamericanos en el Perú**, publicado por el Ministerio de Educación Pública, en 1956. En él tiene un capítulo de especial importancia para recordar el singular genio de Straford: "Luces y Nieblas de Shakespeare en el Perú". Nuestro Romanticismo volvió sus ojos al dramaturgo inglés. Debemos precisar que apasionó grandemente a nuestros románticos la cultura anglosajona y ya lo dijo Palma, en cita que recoge también Núñez: "Traducíamos con infinito trabajo a Shakespeare y Byron". Luego el aludido crítico nos mostrará los poemas de Federico Flores Galindo (Dalmiro) y

Modesto Molina, aparecidos en **El Correo del Perú** y que giran en torno al "Ser o no Ser" de **Hamlet**, que servirá de tema más tarde a Luis Benjamín Cisneros, a José Santos Chocano, a Enrique Bustamante y Ballivián y a Manuel Beltroy, entre otros poetas. Es **Hamlet**, quien más impresiona a nuestros románticos; ya Ignacio Noboa traduce la escena del acto V; ya Nemesio Vargas hace una versión erudita de la misma pieza dramática. Felipe Sassone realiza en 1915 una tragicomedia titulada: **El Intérprete de Hamlet**. La sensibilidad romántica y su repercusión modernista —Bustamante y Ballivián, Beltroy, Sassone— encuentran en el contraste aludido el máximo claro-oscuro: la vida y la muerte; y para ambas corrientes la muerte resulta el supremo sortilegio, la máxima evocación. Molina: "Ser era hastío, era dolor, miseria/ desencanto, agonía, desconsuelo./ No ser era abatir a la materia,/ y abandonar el mundo por el cielo..." Y Bustamante Ballivián: "Entre el ser y el no ser/ la razón del no ser es la más fuerte".

Aparte de esa insistencia en el Hamlet, José Arnaldo Márquez, con singular maestría tradujo: **Sueño de una Noche de Verano, Medida por Medida, Coriolano, Cuento de Invierno, Julio César, Como gustéis, Comedia de Equivocaciones, Las Alegres Comadres de Windsor**. Pienso que nuestro Teatro Universitario podría hacer una lectura interpretativa de **Julio César**, en versión de Arnaldo Márquez, que significaría así un homenaje de especial significación peruanista.

Biblioteca de Letras

Debemos también a Estuardo Núñez el acopio de datos en torno de las primeras presentaciones de Shakespeare en el Perú: **Macbeth** y **El Mercader de Venecia**, según las informaciones de **El Comercio** de 6 y 11 de setiembre de 1865, cuatro años después que Palma se refería por primera vez a él en el artículo sobre Carlos Augusto Salaverry, aparecido en la **Revista de Lima**. Así como también sobre la existencia de dos Tesis Universitarias sobre Shakespeare; una de Constantino Salazar; y la otra de Luis Miró Quesada Guerra, que se publicó en la Imprenta de **El Comercio** en 1903.

De especial trascendencia para sentir a Shakespeare en el Perú, es que una generación, al igual que las contemporáneas de los otros países iberoamericanos, llevó el nombre de **Ariel**. Y que nuestro Francisco García Calderón —como también ya lo dijimos— hiciera

de ese personaje de **La Tempestad** el intérprete del idealismo que surgiera alrededor del 900 como una respuesta al positivismo y a las corrientes pragmáticas anglo-sajonas. En contraste que parece shakespeareano, trataba precisamente de ofrecerse a través de un personaje recogido por un autor inglés la figura ideal que nuestros escritores iberoamericanos concebían frente al mundo anglosajón. Por encima de esas posiciones ya superadas, los escritores presentes del Perú ven en Shakespeare un norte de aspiraciones intelectuales, un mar insondable de posibilidades artísticas y un autor que está por encima del simple tumulto que quiso verse en él. Lo sentimos tan suficientemente moderno que aún sigue trastornando la sociedad y el arte.



Biblioteca de Letras
«Jorge Puccinelli Converso»

Shakespeare en las letras del Perú

por

Estuardo Núñez

Ni William Shakespeare, ni los dramaturgos del Siglo de Oro español, como Lope y Calderón, llegaron a ser universalmente conocidos hasta fines del siglo XVIII, —o sea algo más de 100 años después de muertos. Antes sólo tuvieron una difusión muy relativa. Las traducciones de Shakespeare a los idiomas modernos es tarea que se proponen los escritores románticos del XIX, como W. Schlegel en Alemania y Víctor Hugo en Francia. Por contagio, los pueblos latinos empiezan sólo en el Ochocientos a conocer en versiones más o menos fieles, los dramas y comedias del dramaturgo inglés. Así se explica la tardía acogida de Shakespeare entre los poetas románticos de la segunda mitad del siglo XIX. Un venezolano, radicado en el Perú, Juan Vicente Camacho y el escritor y diplomático peruano Ignacio Noboa, son los primeros en revelar en traducciones castellanas fragmentos del autor de *Hamlet*. Por 1860 algunas compañías extranjeras traen en sus repertorios las comedias y después los dramas de Shakespeare. Un poco más tarde han de surgir la edición de traducciones de obras íntegras.

José Arnaldo Márquez, gran traductor de Shakespeare

Le corresponde la primacía en esta tarea (de la versión de obras completas de Shakespeare) a José Arnaldo Márquez, romántico y limeño, multifacético y trashumante, quien por razón de varias estadas en la América del Norte, desempeñando cargos consulares, había adquirido el conocimiento y dominio del idioma inglés.

Estando en Barcelona por 1880, obtuvo contrato de la Editorial Maucci para traducir, conjuntamente con Marcelino Menéndez

diez y Pelayo, los dramas de Shakespeare. Al poco tiempo, en 1883-1884 aparecen los 4 volúmenes de la Biblioteca de Artes y Letras, elegantemente empastados, que contienen las obras traducidas. Dos tomos (el I y III) estuvieron a cargo de Menéndez y Pelayo, y los otros (el II y el IV) a cargo de Márquez. Este tradujo las siguientes piezas: Sueño de una noche de Verano, Medida por Medida y Cuento de Invierno (II) y Julio César, Como gustéis, Comedia de equivocaciones, Las alegres comadres de Windsor (IV).

Las versiones de Márquez fueron consideradas en su momento un dechado de exactitud y justeza en contraste con la vaguedad e infidelidad de otros intentos españoles anteriores. La expresión era elegante y muy medida y discreta.

Años después, las versiones fueron elogiadas y calificadas de espléndidas por Rubén Darío y el propio Menéndez y Pelayo —compañero de empresa— las llamó “una de las más calificadas versiones” y ajustadas tanto al espíritu del autor inglés como el genio de nuestra lengua. Es de presumir que Márquez prestó eficaz ayuda a Menéndez Pelayo en la parte que le cupo, pues lo superaba en el conocimiento de la lengua inglesa y que, a su vez, el polígrafo español —encargado de la supervigilancia total de la edición— habría pulido el estilo de Márquez, algo propenso a los galicismos o a los giros de la retórica romántica. El contacto entre Márquez y Menéndez Pelayo debió ser estrecho durante las frecuentes visitas del segundo a Barcelona, hechas para este y otros menesteres intelectuales.

En el empeño de traductor, como en pocas cosas de su múltiple vida, Márquez se mostró discreto y justo, ponderado y sencillo, cuidadoso y fidedigno.

No obstante la buena acogida de las versiones de Márquez —elogiadas en su época por figuras insospechables y reeditadas últimamente en Buenos Aires— la crítica española más reciente ha silenciado inexplicablemente hasta la mera referencia del traductor peruano, con injusto olvido.

Luis Astrana Marín, traductor de las **Obras completas** de Shakespeare editadas por Aguilar, ha omitido el nombre de Márquez en el recuento de los traductores del dramaturgo en lengua española, no obstante mencionar a Menéndez y Pelayo. El afán de si-

tuarse como el primer traductor de Shakespeare indujo a Astrana a desdeñar tan conspicuas versiones producidas por un hombre de inquietudes universales, a quien habría que proclamar el más calificado traductor de Shakespeare en el Perú y en Hispanoamérica.

Shakespeare en criollo

Nemesio Vargas, historiador y polígloto, estudioso y buscador de aspectos originales de las cosas, publicó a fines del XIX una traducción completa del **Hamlet de Shakespeare** (Lima, 1898), acaso la única edición erudita de la tragedia del Príncipe de Dinamarca hecha en América. (Completaba Vargas el empeño de Márquez, quien no comprendió dentro de sus versiones, la del **Hamlet**). Ricardo Palma, con cierta sorna, recomendaba esta traducción de Vargas a sus amigos, como "una delicia" y como "remedio eficaz contra el spleen". La razón de la ironía la examinaremos después. Veremos antes las virtudes de la obra.

Nemesio Vargas realizó en el empeño de traducir **Hamlet**, el primer intento de hacer en castellano una versión anotada, con gran aparato erudito. No desmereció el volumen de Vargas frente a otras ediciones universitarias europeas de Shakespeare. En la introducción de la obra, demostró Vargas un conocimiento cabal de la obra de Shakespeare y una información al día de los trabajos críticos de los mejores especialistas de Inglaterra, Alemania y Francia. Explicó cómo había trabajado su traducción y expuso los problemas lingüísticos de interpretación del texto antiguo, con gran lujo de citas de los críticos especializados. Superó sin duda las expectativas al realizar una traducción anotada y erudita, pues las versiones de Márquez habían sido meros traslados sin aparato bibliográfico ni crítico. Se permitía Vargas aseverar que "Shakespeare aún no ha sido traducido", con lo que dejaba de lado otros intentos incluso el de Márquez y Menéndez Pelayo, de quienes no quiso acordarse.

El carácter erudito de la obra de Vargas debe ser justipreciado en lo que significó en nuestro ambiente, con los escasos medios de que se disponía en aquella época. Ni antes ni después se ha emprendido en el Perú una semejante empresa en materia de traducción literaria.

En cuanto al texto mismo, hay muchos pasajes acertadamente trasladados, con expresión cuidada y justa. Sin duda, Vargas —hábil conocedor de lenguas muertas y vivas— conocía la lengua inglesa moderna y antigua. Pero el perfil grotesco de la versión surge cuando el traductor pretende trasponer la expresión particular y desenfrenada de personajes del pueblo. En la escena del cementerio los sepultureros alternan con Hamlet y usan la interjección criollísima "¡ajailas!" o el tratamiento y apelativo tan peruano: "Oye cholo", donde sólo existe un "hear you" en el original.

El democrático lenguaje de los buenos y rústicos panteoneros ingleses adquiere grotesco contorno en esta peruanización de sus expresiones, contenidas en la versión que regocijaba a Palma y a nuestros abuelos.

En descargo de la intención de Vargas pero no de su mal gusto, tal vez pudiera establecerse que el traductor pretendió subrayar el contraste entre la expresión señorial de reyes y cortesanos y la de gentes del pueblo. Otros traductores no se habían percatado de este contraste y habían atribuido a los personajes populares igual tono de dignidad y estiramiento que el de los nobles. Vargas quiso enmendar esa inadvertencia pero se excedió en el intento con los resultados ya apuntados.

Hay otras caídas, como cuando la Reina se dirige a Polonio y lo insta a que hable concretamente (*More matter, with less art*), lo cual traduce con un insólito neologismo: "menos espuma y más ginger ale". En otro pasaje el propio Hamlet califica de "guapos chicos" a dos cortesanos interlocutores, traduciendo así el "good lads" del original, o el mismo Hamlet pronuncia la interjección "Cascaritas!", poniéndose a tono con los sepultureros.

El anecdotario literario del Perú enriqueció su caudal con estas perlas, pero todo ello no opaca la esforzada tarea de un escritor peruano a quien la cultura del país debe uno de sus primeros estudios históricos nacionales y otras conspicuas traducciones del inglés, del italiano y sobre todo del alemán, idioma del que virtió con gran dignidad las obras "Emilia Galotti" y "Laoconte" de G. E. Lessing.

Ignacio Noboa, primer traductor fragmentario

Si es verdad que la primacía en la traducción de obras íntegras de Shakespeare le corresponde a José Arnaldo Márquez, también es cierto que el primer traductor de fragmentos **shakespirianos** fue sin lugar a duda, en el Perú, Pedro Ignacio Noboa, quien a la vez se perfiló un comentarista fervoroso del genio inglés desde las páginas de **La Revista de Lima**, en agosto de 1860.

Nacido en Arequipa en 1811, Noboa había recibido una cuidada educación humanista en París. Allí llegó muy joven (a los 15 años) y permaneció casi un decenio. Alumno del Colegio de Francia, recibió sólida formación jurídica y económica, escuchando lecciones del célebre Pinheiro Ferreira y del no menos famoso economista Juan Bautista Say. Pero en Noboa alentaba la vocación literaria que empieza a revelarse entre los años de 1830 a 35, en la capital francesa, al conjuro del movimiento romántico que encabezaba Víctor Hugo. Conoce allí también a José de Espronceda, entonces emigrado, y vive los días angustiosos de la Revolución de 1830 y el surgimiento de la querrela entre clásicos y románticos. No se ha insistido lo suficiente en la figura de Noboa como uno de los propulsores de la nueva corriente romántica a su regreso al Perú, en 1835, en lo cual sería con Felipe Pardo, su contemporáneo, un precursor de la siguiente generación, la de Palma y su bohemia, que irrumpe en el medio peruano a partir de 1850. Desde antes de dicha fecha, Noboa, radicado en Arequipa, actúa con el grupo romántico de dicha ciudad y publica sus primeros poemas en periódicos diversos, antes de ser consignados en **La Lira Arequipeña**. Discípulo de Andrés Martínez y vivanquista, resulta diputado en 1851-52, y en tal carácter se traslada a Lima, incorporándose al grupo romántico de Palma, quien lo cita y lo dibuja entre los más maduros y "peinando canas" como Manuel del Carpio, Manuel Freyre y José María Seguí. Alternaba el culto de las letras, con actividades políticas y labores jurídicas (en las que fue uno de los redactores del Código Penal de 1863).

Su dedicación a las letras es nutrida en dos publicaciones invalorables de la época: en **El Constitucional** (1858) y en **La Revista de Lima** (entre 1860 y 1861). En otras páginas examinamos la labor difusora, desde estas revistas, que emprendió Noboa de las

letras francesas; en ello se perfila como uno de los más conspicuos críticos y traductores de Montaigne, Boulanger y Victor Hugo, de quien resulta acaso el más nutrido comentarista y divulgador. Pero lo que ahora nos interesa es su contribución al conocimiento de Shakespeare en el Perú.

El pensamiento liberal de Noboa se había afirmado en la acción de las campañas de Benito Laso, Vigil, Mariategui, José Gregorio Paz Soldán y José Gálvez y como el Romanticismo se definía por entonces como "el liberalismo en la literatura", resultaba consecuente su inclinación a esa tendencia y su afición por el "democratismo" que exalta en Shakespeare y cierta reacción contra el "aristocratismo" (sic) del poeta inglés Byron, que encandila a la generación más joven. Por lo demás, del ideario liberal participaba toda la nueva generación de poetas románticos que como Ricardo Palma, reaccionaban contra el vuelco conservador del Presidente Castilla en 1860, no obstante que en 1854 había sido el caudillo de la revolución liberal. Noboa concidió con ellos y luchó en los periódicos mencionados. Un breve gobierno liberal lo llevó más tarde al Ministerio de Hacienda que desempeñó entre 1863 y 1864, para volver luego a la oposición hasta su nombramiento de diplomático en Chile (1869-1874), falleciendo al año siguiente en Valparaíso.

Casi 40 años antes que Nemesio Vargas, Noboa había escogido para traducir de Hamlet la misma escena de los sepultureros en el cementerio que dio tanto que comentar en la versión del primero. El criterio democrático con que miraba la producción de Shakespeare, induce a Noboa a seleccionar el fragmento para su traslado y para su comentario. Perseguía mantener la fidelidad del original pero atribuye a los sepultureros un lenguaje elevado y hasta erudito, tanto o más que en el original y hasta acentúa el tono jurídico con que se expresa el primer sepulturero. En el fondo no practica ningún "democratismo" en su versión y lejos de eso los personajes populares resultan hablando un lenguaje impropio de su condición modesta.

Noboa comenta que el teatro de Shakespeare

"es un inmenso grito de la Edad Media contra las desigualdades sociales... El autor interrumpe el drama de la corte para

hacernos asistir a esta bella escena democrática en que dos sepultureros... cavan el sepulcro de Ofelia y hablan entre ellos y poco después vendrá a mezclarse en la conversación Hamlet”.

Y así en la escena traducida por Noboa, el primer sepulturero se expresa de esta suerte:

Sepulturero 1:—Es evidente que ella ha muerto **se offendendo**: ni puede ser de otro modo; el punto de derecho es el siguiente: si yo me ahogo deliberadamente, esto denota un acto, y un acto tiene tres tiempos: el gesto, la acción y la ejecución: luego, ella se ha ahogado porque lo ha querido.

El lenguaje empleado es impropio. El sepulturero habla con la versación de un jurista y la exactitud de un hombre culto, connotaciones de que carece el original, no obstante el latinajo. Esa caída del traductor Noboa quiso posteriormente corregirla Vargas, acercándose a la fidelidad con el recurso de hacer hablar al sepulturero “en vulgar”, a fin de que diera la exacta impresión de su carácter popular. La intención era acertada en Vargas, pero su realización carece de la sutileza necesaria al no diferenciar entre lenguaje vulgar y lenguaje acriollado, con los resultados que sancionó el sarcasmo o la maliciosa sorna de los lectores peruanos de su época.

Todo hace pensar que Noboa no traducía precisamente del original sino de la versión francesa de Víctor Hugo. Lo delatan en el comentario al texto y en éste mismo, la frecuencia del vocabulario y la construcción galicista, que lo condujo a desnaturalizar el texto traducido. En cambio, es indudable la cercanía al original de la versión de Vargas y su acierto de pretender volcar la expresividad popular de los personajes modestos, aunque exagerando esos medios expresivos, sin contener en su justo límite su expansión temperamental. Este contraste ilustra los excesos del traductor literal y del traductor libre. El uno por ser demasiado fiel, deslustra el sentido y expresión del original. El otro, en su afán de lograr la versión más expresiva desnaturaliza el significado y logra sólo un efecto distinto e inesperado. Ambos traicionaron al autor, confirmando el antiguo apotegma: traduttore, traditore. Doble traición: en Noboa, por defecto; en Vargas por exceso.

Glosadores, exégetas e intérpretes de Shakespeare

Al lado de los traductores, destaca en el Perú una amplia gama de glosadores y exégetas de Shakespeare a partir de la segunda mitad del siglo XIX. Por esa época decía Ricardo Palma:

“Traducíamos (los poetas románticos de la bohemia) con infinito trabajo a Shakespeare y Byron...”

En *El Herald* de Lima aparecieron por 1854, algunas versiones aisladas de Shakespeare y en *La Revista de Lima*, por 1860 (tomo II, pp. 153-156 y 290-297), Ignacio Noboa, diplomático y poeta arequipeño del romanticismo, publicó el primer artículo crítico sobre el autor de *Hamlet*, que precedía a la versión de una escena del acto V del mismo drama, que incluyó el célebre monólogo, y preguntaba Noboa a sus lectores:

“¿Quién se ha ocupado nunca de él entre nosotros?

¿Quién se ha molestado en trazar unas líneas dando a conocer la grandeza de sus concepciones? Creo que nadie”.

En efecto no hay rastro anterior a 1860 de exégesis o comentario de Shakespeare en el Perú.

Pero el mismo Noboa daba a conocer que alguna compañía de artistas españoles había representado años antes el *Hamlet*, seguramente alguno de los convencionales “arreglos” que se hicieron en la península desde fines del siglo anterior.

La crítica de Noboa era favorable a la mejor apreciación de Shakespeare, como dramaturgo social, en oposición al aristocratismo un tanto individualista de Byron, que había logrado notable difusión desde muchos años antes, influyendo decididamente a la nueva generación peruana de escritores. Y decía más:

“Vió pues, (Shakespeare) la sociedad por abajo, como Byron la vió por arriba... Tanto como Byron ignoraba y desdeñaba a la multitud (ha dicho V. Hugo) otro tanto Shakespeare la conocía y la amaba... por eso es que Byron aristócrata, ha dejado una obra de misantropía y de negación, al paso que Shakespeare hombre del pueblo, ha hecho una obra de afirmación y de humanidad”.

La generación que sigue a Noboa parece conocer más íntimamente a Shakespeare y resulta más identificada con su genio creador. No se comenta ni se traduce al genio, se le glosa y se le incorpora en los versos de esos poetas peruanos. Federico Flores Galindo le dedica una versada de 30 tercetos, publicada en **El Correo del Perú** en 1876, (Nº XLIV), de los cuales bastan como muestra los siguientes:

De tus obras no sé cuál más admiro
Si todas a la vez pasman mi mente
cual de los astros el eterno giro

.....
Cada tragedia tuya es un ejemplo
de crímenes, de amor y de heroísmo,
¡Sacras columnas de apolíneo templo!

y menciona a continuación el **Ricardo III**, el **Hamlet**, **Las alegres comadres de Windsor**, dando razón de sus lecturas fervorosas.

Otro poeta de la época, el tacneño Modesto Molina, en la misma publicación, (Nº XLIII), dedica a "Hamlet" unos cuartetos endecasílabos, que concluyen así:

Ante ese hombre que muere a cada instante
juguete de la duda y de la suerte,
me he dicho con el llanto en el semblante,
Señor... dormir... ¿así será la muerte?

Más calidad poética luce esta octava de **Aurora Amor** dedicada a Shakespeare, por Luis Benjamín Cisneros en 1885:

El pertinaz, desesperado grito
que lanzaba en la roca Prometeo
preguntando a lo eterno e infinito
el "porqué" de la vida y el deseo,
es el mismo de Hamlet el maldito
lúgubre loco, ante el inerte y feo
cráneo en que pace roedor gusano,
santuario ayer del pensamiento humano.

Las representaciones de **Macbeth** y **El Mercader de Venecia**, se han hecho más frecuentes, según registró **El Comercio de Lima** (6 y 11 de setiembre de 1865, 9 de junio de 1888, 4 de febrero de 1896, etc.).

Los comentarios periodísticos —v.g. el estudio de **Hamlet** por Scipion Llona, 1888— alternan con las monografías universitarias, como las tesis de Constantino Salazar (1890) y sobre todo la de Luis Miró Quesada (1903).

A fines de siglo, la figura de Hamlet mantiene la obsesiva atención de los modernistas. José Santos Chocano le dedica dos poemas de su libro **La Selva Virgen** (Lima, 1896) y al poco tiempo el drama **El nuevo Hamlet**, estrenado en 1898 y publicado al año siguiente. El personaje principal es un ser atormentado por el problema psicológico de Hamlet de lo cual da idea esta cuarteta:

Sí... Hamlet... el día aquel,
en que me quise matar,
también me puse a pensar
en Hamlet; mi guía es él.

El siglo XX

Contrastando con Manuel A. San Juan que a fines del XIX, al exaltar la figura de Voltaire, deprimía y desdeñaba a Shakespeare, Enrique Bustamante y Ballivián, poeta postmodernista, hace gala de su culto hamletiano:

Ser o no ser; la acción, el pensamiento
nada importa. Perdidas,
como las olas, pasarán las vidas,
la vida es un momento,
y es eterna la Muerte,
entre el ser y el no ser,
la razón del no ser es la más fuerte.

Poco después, en 1915, otro poeta de esa misma generación aunque de otra calidad, Felipe Sassone, estrenaba en Madrid, su tragicomedia en 4 actos, **El intérprete de Hamlet**. En un dramaturgo a la caza de éxitos fáciles, tal elección demuestra que en la época de su estreno, el interés por Hamlet era latente, tanto en los medios hispanoamericanos como en el medio español.

Se han agregado por ese tiempo otros traductores selectos de fragmentos como Germán Leguía y Martínez y Manuel Beltroy.

En años más recientes, Shakespeare ha pasado al acervo popular, gracias a las ediciones populares (como la de **La Prensa**, en 1917), a los comentarios de divulgación (como los de A. Valdelomar, Rodolfo Ledgarci, Aurelio Miró Quesada, Emilio Armaza, etc.), a las investigaciones de psicología aplicada a los personajes, a los estudios universitarios, a su incorporación en los programas literarios de secundaria, a su difusión en excelentes transposiciones cinematográficas y a la presentación teatral a cargo de profesionales y aficionados de calidad, con un nuevo sentido de la escena.

El argumento de "Hamlet"

por

Carlos Eduardo Zavaleta

Pensar en vidas eminentes que hayan dejado huellas en países e individuos y corran por ahí en volúmenes cargados de arte o historia, es siempre una ocasión para mezclar juicios que todos sabemos con otros menos difundidos, y aun con otros que son apenas conjeturas creadas por la ausencia de noticias ciertas sobre pequeños hechos que, por fortuna, son simples detalles borrosos en un mar vasto y limpio. Si así sucede en pláticas callejeras o jugosos libros de ensayo, ahora debemos mezclar también juicios resabidos con otros escondidos, aunque certeros, y además, con la confesión abierta de que todos, humildes y eruditos, ignoramos algunas minucias sobre el hombre (Shakespeare) o el personaje (Hamlet), sin que nuestra devoción por ambos se empañe en lo mínimo. Por lo demás, una Facultad de Letras como ésta se nutre ya sea de la polifacética vida de los creadores, o ya de la otra vida, no menos polifacética, de los personajes forjados por aquéllos. Hermosa existencia de una institución en que la fantasía vale tanto como la verdad. La nobleza ejemplar del poeta o novelista exige que se hable más de sus criaturas que de sí mismo; cuanto más independiente sea un personaje, más feliz vive su autor; por ello, he de hablar más de Hamlet que de Shakespeare, como si este príncipe, pensando en la "inmensa noche, que es para tantos el inmenso día", al decir de Chocano, se hubiera libertado de Shakespeare al punto de convertirse, según dijo la ironía de Joyce, en padre y no en hijo de su dueño. He aquí la vida del hombre a quien Ofelia (ella era "una rosa de mayo" y "estaba hecha de esos hilos con que se tejen los sueños") llamó "el ojo del cortesano, la lengua del letrado, la espada del guerrero: la rosa y la esperanza de este

bello país, el espejo de la moda, el molde de la elegancia, el observado de todos los observadores" (1); el príncipe que en vez de sufrir conflictos políticos y de estado, sufrió los más duros conflictos del corazón humano, y sin perder jamás el juicio, vivió escenas suficientes para volverse "loco, como el mar y el viento, cuando se disputan entre sí cual es más fuerte". Y me place, en verdad, tocar el tema de este hombre y de su estirpe en una tribuna ocupada antaño por estudiantes peruanos que se volvieron eruditos, así como los jóvenes se vuelven hombres, leyendo aquí sus palabras, tales como Constantino Salazar y Luis Miro-Quesada, y por maestros extranjeros como Derek Traversi, quienes comprobaron que, en San Marcos y toda la intelectualidad peruana, Hamlet es tenido a la vez por un trágico poeta y un sólido personaje.

Se nos ha dicho que el nombre y el argumento de Hamlet rebasan la vida de Shakespeare y se hunden muy lejos, inclusive en el siglo XII, en las páginas de la Gesta dánica, escrita por Saxo Gramático o Sajón el Letrado, y que en la tercera y cuarta partes de ella hay una historia de Amleth; y se nos ha añadido, sobre todo en los últimos tiempos, que la versión de Saxo Gramático es sólo una de las dos versiones medievales que subsisten: la otra sería la historia o "sage" de Ambales, llamado también Amlodi, que representaría un argumento más antiguo que el de Saxo, si bien consta en manuscritos más o menos contemporáneos al Hamlet de Shakespeare. Además, la versión de Saxo revela el conocimiento de "una historia análoga, la de Lucio Junio Bruto, el mítico héroe romano que expulsó a los tarquinos de Roma y libertó para siempre a esa ciudad de la monarquía" (2); la primera versión de dicha historia de Bruto se hallaría en Las antigüedades romanas, de Dionisio de Halicarnaso, aunque, en forma abreviada, aparecería tanto en los historiadores Tito Livio, Ovidio y Dion Casio, como en otros historiadores medievales. Junto a esos tres argumentos, sabemos

(1) La mayoría de las citas de Hamlet son tomadas de la traducción de Astrana Marín, y sólo de vez en cuando he recurrido a la versión de Salvador de Madariaga, o a una adaptación mía, sobre la base de ambas versiones.

(2) Charles W. Eckert, *The Festival Structure of the Orestes-Hamlet Tradition*, *Comparative Literature*, Vol. XV, Nº 4, Otoño, 1963), 327.

ciertamente que en 1582 se publicó en París el quinto volumen de las **Historias trágicas**, de Belleforest, volumen en que aparece la "historia tercera", donde el "ruso Amleth, quien fue luego rey de Dinamarca, vengó la muerte de su padre Horuwendille, asesinado por Fengon, su hermano, y otros sucesos de su historia" (3). En resumen, aparte de interminables fuentes adicionales que nos ahogarían en cumplidos detalles, pero no en deleites artísticos, existen **cuatro** fuentes diversas, ordenadas así, de la más antigua a la más reciente: (a) la historia romana de Bruto, (b) el argumento de Ambales, (c) la historia de Saxo, y (d) la de Belleforest. Ellas juntas pintan el retrato de Hamlet pre-Shakesperiano, vinculado, dice Gilbert Murray, con mitos y rituales del héroe griego Orestes, ya que ambos argumentos tradicionales tendrían un origen común en el antiguo rito del asesinato periódico de un rey; o mejor, como lo señala Charles W. Eckert (4), "los tres héroes más importantes de aquellas historias, o sean el griego Orestes, el romano Bruto y el escandinavo-cristiano Hamlet, se vincularían todos con los festivales de Año Nuevo, y especialmente con los ritos purgativos y de iniciación que se efectúan por este tiempo".

Eckert ha analizado con minuciosidad estos argumentos y los lazos habidos entre sí. He aquí sus conclusiones:

1) En todas las versiones, el padre del héroe (o el padre del hermano) es asesinado por un tío que hereda el trono y se casa con la madre del héroe (sólo en la historia de Bruto el tío no se casa con la reina). Sabiendo el héroe que, como hijo del rey difunto, está en peligro, se finge loco y engaña a su tío presentándose como alguien demasiado irrazonable para constituir una amenaza. En las versiones de Saxo, Ambales y Belleforest, llega a adquirir un estado casi animal, mirando oblicuamente como un mono, cacareando como una gallina, y rodando sobre el fango o la ceniza de modo ofensivo aun a la vista y olfato de los sirvientes.

2) Excepto en la de Bruto, en las demás versiones es un hombre demasiado misógino, que arroja fuego a las criadas —en el argumento de Ambales llega a levantar en vilo a su madre y sostenerla por sobre el fuego de la cocina. La esce-

(3) Salvador de Madariaga, **El Hamlet de Shakespeare** (Buenos Aires: Editorial Sudamericana), p. 13.

(4) Eckert, op. cit.

na del dormitorio que aparece en Shakespeare, donde la reina es reprochada y reducida a lágrimas por su hijo, aparece también en las antiguas versiones, si bien en el argumento de Ambales el héroe se contenta con ser sarcástico, hacer ruidos desagradables y amenazar a su madre blandiendo un arpón.

3) En todas las versiones (excepto en la de Bruto), el héroe mata a uno de los consejeros del rey, escondido previamente en la alcoba de la reina a fin de espiar su plática con el hijo y descubrir si éste, en verdad, es insano o conspira contra el rey. En Ambales, Saxo y Belleforest, el consejero recibe una estocada en su escondite, es arrastrado fuera de la alcoba, y luego despedazado y hervido en agua, para alimentar a los cerdos.

4) En todas las versiones (excepto en la de Bruto) a la muerte del consejero sigue el destierro del héroe hacia una corte amiga adonde viaja en compañía de dos sirvientes del rey, quienes llevan una carta instruyendo al monarca extranjero para darle muerte. El héroe descubre la carta, la substituye por otra pidiendo la muerte de sus acompañantes, y luego permanece un año (según Saxo y Belleforest) o tres años (según Ambales) antes de volver. En la historia de Bruto, donde no aparece la madre ni hay asesinato del consejero, se realiza el viaje con dos hijos del rey hasta Delfos, y aquí Bruto triunfa sobre sus acompañantes al interpretar correctamente un oráculo de la pitonisa y al cumplirlo en secreto, con lo cual asegura su derecho de sucesión al trono. Todas las versiones comparten, como se ve, el motivo del viaje peligroso, de donde el héroe vuelve triunfante.

5) En Saxo y Belleforest el héroe vuelve a su hogar, retoma el traje mugriento que había usado, llega a la sala en que se celebran sus propias exequias, y después de embriagar a todo el mundo incendia la sala y mata al rey. En la historia de Ambales ocurre lo mismo, excepto que el héroe no vuelve a un funeral sino a una celebración de Navidad, incendiando después la sala en la noche de Año Nuevo. Por su parte, Bruto subleva al pueblo de Roma a fin de cerrarle las puertas a Tarquino, lanzándolo así al exilio.

De todos los argumentos, el de Ambales es el menos racionalizado aunque nos dé el indicio más seguro hacia una tradición mucho más amplia, que englobe a las demás. Durante la locura de Ambales, a veces fingida y a veces real, éste anima una increíble serie de aventuras, espanta enloquecido un rebaño de ovejas, vence a un gigante de las cavernas, levantándolo del suelo y aplastándolo, domina a otro ser salvaje cuya capa de gnomos usa después, suministra comida diaria a sesenta mil cerdos, y

tiene por cada compañía a un mago enano. En gran parte, las aventuras de este hijo de la reina Amba son idénticas a las de Heracles, hijastro de la diosa Hera. El mito de Heracles es uno de los más notables y primitivos de la antigüedad griega, y la tradición heroica que él representa dibuja el modelo para muchos otros héroes, sean Dionisio, Ajax, Teseo, Odiseo, o en fin, cerrando el círculo, el propio Orestes. (5)

En medio de estas investigaciones, la crítica ha pasado a buscar vínculos triangulares entre mitos, rituales y un específico período festival, y también un fondo común de los festivales de Año Nuevo, donde los ritos no sólo purifican, sino extirpan y recrean, a más de anular el pasado con sus males y culpas, modelando una nueva época. Al principio y fin de este largo recorrido, dable es cotejar el **Hamlet** de Shakespeare con la **Orestíada** de Esquilo, en vista del común impulso juvenil y moralizante, y de otras analogías del argumento, por más que haya profundas diferencias en la situación mutua de los personajes, hundidos como están en pathos trágicos diversos, como diversas son las épocas y los vínculos entre hombres y dioses, reflejados en ambas obras.

Sin embargo, estas comparaciones sobre textos griegos, latinos y franceses no deben hacernos olvidar el ejemplo más directo de unas piezas teatrales contemporáneas a Shakespeare, donde el argumento tradicional había encarnado ya en una fórmula escénica, gustada y aplaudida por el público y juzgada por los autores como una convención más o menos respetable.

A ese público isabelino le complacían los temas de venganza. El favorito Thomas Kyd había escrito, es posible, antes de 1588, **La tragedia española**, esa madre de las piezas de venganza. Aquí el brazo, la espada y el fuego de la justa venganza eran blandidos por el viejo Jerónimo, un noble español que había perdido a su amado hijo Horacio, salvajemente asesinado cuando cortejaba a la princesa Belimpería. La pieza se abre con un prólogo a cargo del fantasma del joven, contando aquel pasado. La fiel princesa y el viejo deudo jurando vengarlo; la trama discurre así en un doble plano, el de la locura fingida de Jerónimo, ansioso de castigar el crimen, y el de los nuevos pasos del asesino, quien todavía pretende la mano de Belimpería, obligada a desposar al hombre que la privó de su amante. En una solución feroz, mezclando el teatro

(5) Eckert, op. cit., 324-325.

con la vida real (artificio también decisivo en el *Hamlet* de Shakespeare, para identificar al criminal), Jerónimo propone que en la boda se represente una tragedia. Así, la suerte de los invitados se define en un sangriento espectáculo en que ellos son muertos u obligados a matarse; pero el desmedido sacrificio va más allá de la expiación de los pecados: la atmósfera de horror es una herencia de las magnéticas páginas de Séneca.

El argumento de las piezas de venganza sigue un modelo conocido. Empieza con el crimen, generalmente un asesinato provocado por diversos móviles; continúa con el "deber de venganza" recaído sobre el pariente próximo, que se enfrenta con el difícil problema de identificar al asesino y halla multitud de obstáculos en su marcha, hasta que, en el último acto, el criminal recibe su espectacular merecido, y puesto que el público gozaba con las tragedias impresionantes, el vengador y sus cercanos colaboradores perecían juntos en un inolvidable baño de sangre, catástrofe cuya ferocidad sólo podía ser atenuada por la maestría del artista, para quien, en el fondo de dicho espectáculo, había por cierto una moralidad. La venganza, según esta costumbre escénica, era a la vez un deber piadoso y un acto de salvaje justicia. Según G. B. Harrison (6), no se buscaba seguir la ley del ojo por ojo y diente por diente, sino los dos ojos por uno y toda la quijada por un diente, con el añadido de tormentos físicos y mentales para despachar al culpable al infierno, en una condenación que fuera también espiritual y eterna.

Harrison mismo recuerda el antecedente de dos piezas de John Marston, ambas escritas en 1599, cuyas similitudes con *Hamlet* se explican porque el tema flotaba en el aire que respiraban los dramaturgos de la época, aunque nos pongan en la alternativa de decir que o bien Shakespeare fue influido por Marston, o bien *Hamlet* fue escrito en su mayor parte antes de 1599.

Una obra de Marston, titulada **La venganza de Antonio**, es de veras interesante. Aquí el héroe Piero entra en el escenario con sus armas bañadas en sangre, un puñal y una antorcha en las manos, seguido por su predilecto Strotzo, que lleva en las suyas una ex-

(6) El capítulo "Hamlet" del libro de Harrison, *Shakespeare's Tragedies*, es una guía frecuente de lo que se dirá en seguida.

plicativa soga. Piero ha tenido una tarde muy feliz: ha envenenado a su rival Andrugio, ha apuñalado al cortesano Feliche, colgando el cadáver en la alcoba de su hija Melida, y espera ansioso que a la mañana siguiente llegue la duquesa María, ex mujer de Andrugio, para vivir definitivamente con ella. Apenas entierra a la víctima, Piero le hace fugazmente el amor a María, sin saber que la venganza contra él ya empezó a tejer sus firmes redes. Cuando Antonio, el hijo de Andrugio, llegue a rendir un tributo a la tumba de su padre, se yergue el fantasma de éste, le revela su asesinato, clama venganza y le advierte que su madre, la duquesa María, ha cedido ante Piero.

En el escenario, Antonio se cruza con el asesino y con su hijo, Julio, quien, por ser amigo de aquél, se queda a platicar cordialmente; pero Antonio, pensando que bien vale el cambio de un hijo por su propio padre, le corta a Julio la garganta, y sólo a medias satisfecho, esparce la sangre sobre la tumba. Por la noche, María halla en su cama el fantasma de su difunto marido que le reprocha su liviandad. Y por otra parte, Melida, hija de Piero, es acusada de adulterio por haberse hallado en su alcoba el cadáver del cortesano Feliche. En medio del tejido de asesinatos e intrigas, ella lucha por su honor, pero le mienten diciéndole que Antonio ha muerto; entonces la delicada e ingenua Melida sucumbe de un ataque al corazón. Hasta que llega la catástrofe final, la burla macabra que Antonio prepara a Piero. Este supone que va a casarse con María en un baile de máscaras donde unos cortesanos le piden de súbito que deje en libertad a sus siervos, pues "desean honrarlo ellos mismos"; en el paroxismo de felicidad, Piero accede a todo y queda a merced de Antonio y sus enmascarados secuaces, para quienes empieza el placer de una carnicería. Ellos atan a Piero, le arrancan la lengua, le presentan una vianda con los miembros de Julio (atrocidad empleada ya por Shakespeare en **Tito Andrónico**), alzan sus estoques, lo persiguen y hieren con una lentitud estudiada y cuchillera. Así, en el último instante, el fantasma de Andrugio, que ha contemplado la escena, se retira complacido.

Toda esta gran herencia de temas y espectáculos recibe Shakespeare. En sus manos, la "venganza" gana en riqueza, amplitud y profundidad. El vengativo hijo Hamlet, matando al nuevo rey, mata también a una especie de padre; él mismo queda sujeto a la

ley de venganza. No difiere del vengador Orestes, sujeto también a los tormentos de la culpa. Pero esta modificación del tema cambia asimismo el número de vengadores: Hamlet es el vengador que saltará sobre Claudio, pero Laertes es el vengador que matará a Hamlet. Las dos venganzas ocurren al mismo tiempo, en una nueva señal de la maestría de Shakespeare. Ya el Hamlet vengador, por eso, no se parece al vengador Antonio de la obra de Marston; Antonio queda vivo y libre, sin que lo persigan las furias o las sombras de su crimen, satisfecho y sonriente, como héroe primitivo y grosero que es. Hamlet no podía quedar vivo, pues el mal que había envuelto a sus padres, en una u otra forma, debía aplastar igualmente a este nuevo regicida, como había de aplastar a Claudio, otro regicida, y a Laertes, que osará levantarse contra el príncipe heredero.

Laertes exige una mención aparte. Miembro de una familia otrora feliz, cuya desgracia empieza por un azar del destino (Hamlet mata sin premeditación a Polonio) y continúa con el desdichado espectáculo de su hermana demente, Laertes es personaje decisivo en la obra. "¡Oh rosa de mayo, preciada niña, amorosa hermana, dulce Ofelia!", exclama al verla enloquecida. Su ternura es profunda; su cólera, justa; su intriga, efectiva y torcida; su arrepentimiento, sincero. La muerte de su hermana colma para él todas las medidas; muerte que la reina describe que sucedió "mientras cantaba estrofas de antiguas tonadas" cuando sus "vestidos cargados con el peso del gimiente arroyo" adonde había caído, "arrastraron pronto a la infeliz a una muerte cenagosa, en medio de sus dulces cantos". Verdad que el iracundo y a su modo justiciero Laertes había lanzado ya su atroz grito de furia contra Hamlet: "¡Cortarle el cuello dentro de la iglesia!". Pero su cólera y sus maquinaciones en compañía de Claudio para matar al príncipe, su deslealtad en la escena del duelo a floretazos, son culpas suficientes para ser arrastrado también en la mortandad.

Y por fin, el manto de la venganza se extiende aún más y cubre también a la reina, la mujer que tuvo un primer marido tan afectuoso... que no permitía a los vientos del cielo rozar con mucha violencia su cara", y que, sin embargo, por su ingratitud y su traición al unirse con un "risueño y maldito infame", es menos que un animal, pues "una bestia incapaz de raciocinio hubiera sen-

tido un dolor más duradero", según dice el hijo de ella. Por una sutil ironía, puesto que la reina es menos perversa que débil ("indecorosa, no criminal", la llama Eugenio María de Hostos), ella muere por un accidente, por un revés de fortuna que sólo adquiere virtud trágica cuando se parece a una intención —método poco empleado en la antigüedad clásica. Recordad el ejemplo que nos evoca Alfonso Reyes, cuando la estatua de Mytis, en Argos, cae durante un espectáculo sobre el responsable de la muerte de Mytis. De modo semejante, la copa envenenada llega por accidente, pero como si cumpliera una intención, a los labios de esa mujer que con sus desviados actos quitó "la rosa de la hermosa frente de un amor puro" y puso ahí una llaga.

Tantos actos vengativos que abaten a un culpable cierto, como es Claudio; a una culpable incierta, amada y odiada por su víctima, como la reina; a moralistas desaforados, más o menos pensativos, como Hamlet y Laertes; a un espía tonto, como Polonio; a siervos indignos, como Guildenstern y Rosencrantz; y a flores inocentes, como Ofelia, precisaban de un orden civilizado de presentación, por más que al público isabelino le gustaron los espectáculos macabros. Unos debían morir antes del acto final, donde hay muchos cadáveres. En el camino van quedándose vertos Polonio y ambos siervos; y además, debía existir una dama joven, inevitable en las piezas de venganza. Uno de los excelentes aciertos de Shakespeare consiste en que la dama joven sea hermana del hombre que mata a Hamlet y en que ella muera antes del acto final, pues en esta clase de obras el amor no debía ser el tema principal; y es igualmente un acierto que ella, envuelta en una "vaguedad divina" (lo repite Hostos), enloquezca de veras, no fingidamente como Hamlet, ya que siempre había locos en las piezas de venganza y ellos eran una parte del éxito.

Tantas modificaciones en la trama y los personajes plantearon algunos problemas serios. El problema nacido de la coexistencia de dos vengadores fue resuelto, hemos dicho, hallando una misma escena para deshacerse de ambos; con el estoque envenenado la escena es repentina y efectiva. Casi al mismo tiempo, entre ironías y sorpresas, la reina bebe la copa destinada para su hijo. Y en los minutos postreros de la descomunal violencia mueren Claudio y Hamlet. ¿Se habrá deshecho la familia real de Dinamarca? ¿Se hun-

dirá el reino en el caos? ¿Bastará que el "sencillo, noble y excelente Horacio", según palabras de Goethe, un simple amigo del bando en minoría dentro de la casa real, subsista para contar la historia, ya que no para revivir a un pueblo, o necesitamos a otro hombre que nos dé una prueba indudable de que el reino se mantiene? Menudo problema resuelto sabiamente con la presencia del joven Fortimbrás y su ejército, sentidos ya desde el primer acto. Así habrá alguien, con mayor autoridad que Horacio, para dirigirse a los espectadores y explicarles qué pasará después, alguien que ordenará grandes y justos funerales para Hamlet y dará la impresión de que el estado de Dinamarca, en vez de hundirse, queda al fin en buenas manos. Y el tercer problema, el de explicar cómo se entera el hijo de la muerte de su padre, lo ha resuelto ya la tradición del viejo argumento: él se entera del crimen por el fantasma. Ninguna pieza de venganza podía ser completa sin un fantasma, por lo menos.

Shakespeare, en una palabra, renueva y transforma los elementos gastados de un vasto melodrama. Sin duda, sus principales añadidos al tema son:

(1) los dos vengadores en vez de uno solo;

(2) la historia de Fortimbrás el joven, paralela al descubrimiento y castigo del crimen; he ahí el mundo político de la obra;

(3) la mezcla de hechos perversos con los comentarios que de ellos hace Hamlet, un intelectual con profunda sensibilidad poética: siendo en su mayoría monólogos, dichos comentarios sustituyen al antiguo coro griego que subrayaba las acciones pasadas o presagiaba el futuro, si bien surgen también en los diálogos con Horacio, otro intelectual; debido al lenguaje rico, violento y tierno de los comentarios, el argumento adquiere una grandeza que engloba, además de los hechos perversos vistos en escena, la perversidad de toda la naturaleza humana, analizada por el gran juez de una época. La fingida locura del personaje no es más que una ocasión para que este juez amargado y sardónico fustigue a los hombres y a su medio;

(4) la oposición entre Hamlet y la familia de Polonio, aliado del rey, que termina en la íntima alianza del tío asesino con Laertes, lo cual hace aumentar el peligro para Hamlet; y

(5) finalmente, hay un cambio en la situación personal de la dama joven, quien ya no es la hija del asesino, como en **La venganza de Antonio**, sino un miembro de esa familia de Polonio que ha de contribuir a la caída del héroe.

Estos añadidos no son todos, claro está; por encima de ellos hay que subrayar la originalidad con que Shakespeare ordena y divide el tema en tres partes: la primera, que dura todo el primer acto, donde el estado de vaga desconfianza da paso a la sospecha, merced a la declaración del fantasma; la segunda, que abarca el segundo y tercer actos, donde Hamlet prueba la culpabilidad de Claudio; y la tercera y última parte, donde Hamlet y Laertes se vengán mutuamente. En la sucesión de estas partes diferenciadas, el argumento avanza a través de obstáculos que en la crítica aristotélica se llaman accidentes; pues bien, a pesar de que tales incidentes se alejan de los cánones aristotélicos, la obra en conjunto adquiere una calidad comparable a la alcanzada por la tragedia griega. Verdad por ejemplo, que Aristóteles aconsejaba que las peripecias no debían multiplicarse, ni molestar la unidad de acción, al conspirar contra la probabilidad del tema. Verdad que la aparición del fantasma, hecho de por sí improbable, fue aceptada como una convención del teatro isabelino y es fácilmente aceptada por nosotros desde el punto de vista artístico y no, desde luego, ideológico. Pero, una por una, las tres intervenciones del fantasma son dramáticas, oportunas y funcionales. Por otra parte, Aristóteles afirmaba que la anagnósis era un paso súbito de la ignorancia al conocimiento, pero que, de todos los tipos de anagnósis, el de **declaración** era uno de los menos eficaces, puesto que no brotaba de la acción. Sin embargo, Shakespeare emplea esta anagnósis de declaración cuando el fantasma revela el crimen a Hamlet. Es una anagnósis anticipada y preparatoria, débil si se quiere, aunque en seguida en la escena de la representación del "Asesinato de Gonzago", tenemos la segunda y verdadera, esta vez del tipo de **choque patético**, cuando la memoria de Claudio lo vende como a un criminal. En cuanto a los **sufrimientos** o pathos trágico, exhibiciones de hechos patéticos tales como muertes, torturas, riñas y asaltos. Aristóteles pedía que se nos dieran "hasta donde lo toleren la materialidad escénica y la resistencia media a la brutalidad del acto". Los sufrimientos pueden ser escénicos o extraescénicos, según se

les exhibe o no frente al público. En *Hamlet* se exhiben abiertamente, en una muestra de sangre y violencia que, bien controlada como está, es un espectáculo asombroso de la irracionalidad humana en vaivén continuo frente a la razón. Respecto a los coros, el último tipo de incidentes, hemos dicho ya que Shakespeare los moderniza, aprovechando su condición de válvula de la catharsis que tenían en el teatro griego, y en sustitución de ellos nos da los comentarios poéticos e irónicos del protagonista.

Por lo demás, aquel principio de jerarquía según el cual el argumento es la esencia de la tragedia y su primer elemento interno, situado por encima de los personajes y pensamientos, es respetado a medias por Shakespeare, aun cuando a veces siga la tendencia renacentista a sobrestimar el personaje.

Sabemos que la revelación del argumento a los espectadores en una sala de teatro se da un cierto orden, de lo externo a lo interno. Primero está el espectáculo, la representación misma; luego, el lenguaje y los pensamientos, a través de los que conocemos a los personajes; y finalmente, sólo por este camino podemos abarcar toda la trama. Si la representación varía según las épocas, gustos y nacionalidades de públicos y directores de escena, hay algo más o menos inmutable entre los elementos externos, y ese es el lenguaje, en cuyo examen no podré detenerme como quisiera. Debe señalarse que dicha revelación del argumento (el crimen y su expiación por culpables e inocentes) se da mediante imágenes y metáforas referentes a enfermedades, malestares, decaimiento corporal y descomposición del mundo físico y moral. La idea de una úlcera o tumor podrido domina todo el lenguaje, lo ha dicho la perspicaz Caroline Spurgeon. El globo terráqueo está desquiciado, cree Hamlet, no solamente porque su madre es "la más inicua de las mujeres" y ama a quien es una "adúltera bestia... con pérfidas mañas... mañas malditas... (es) ese sapo, ese murciélago... la basura", sino porque entre elegir al padre de Hamlet, comparable a Apolo y Júpiter, "y un asesino y malvado, un miserable... un rey de farsa; un salteador del reino y el poder, que robó de un anaquel la preciosa diadema y se la metió en el bolsillo", ella prefirió al segundo, a este "rey de parches y remiendos", para vivir con él "entre el hediondo sudor de un lecho infecto, ennegado en la corrupción". Hamlet ve en el seno de su madre "una

encallecida úlcera, mientras la hedionda gangrena, minando el interior, lo (infecta) todo solapadamente". Aun el mismo fantasma dice que cuando su hermano le vertió el veneno en el oído, sintió que "una lepra vil invadía mi carne delicada, cubriéndola por completo de una infección costra". Para Hamlet, Claudio es "la podredumbre que contagió a su hermano bueno y sano": el uno es "la hermosa colina" y el otro "el cenagoso pantano"; a Ofelia le aconseja no ser madre de pecadores, pues en "la grosera sensualidad de los tiempos" que viven, cada hombre que nace sería un triunfo del mal. La concepción, según él, es un acto infame: "si el sol engendra gusanos en un perro muerto, besando la carroña, siendo un dios..." ¿cómo, entonces, la mujer concebirá más limpiamente que el sol? Ante Polonio, entre burlas y veras, se queja de la decadencia moral de la época: "ser honrado, tal como anda hoy el mundo, equivale a ser escogido uno entre diez mil".

Los discursos de Hamlet refieren una lucha desigual entre el bien y el mal, y la corrupción y el hedor reinantes cuando triunfa el segundo. En esta lucha entre un hombre noble (su vencido padre) y un avispero de malvados, el más bellamente descrito de los últimos no es un personaje de la obra, sino la atroz figura de Pirro, el asesino de Príamo, un héroe legendario que brota en la competencia de recitaciones entre Hamlet y uno de los actores. Pirro es, así, el arquetipo del héroe victorioso e injusto, ante el cual los personajes victoriosos e injustos que rodean a Hamlet resultan ser pequeños y cobardes. He aquí el retrato de Pirro, "cuyas armas corvas, negras como su intento, semejaban la noche cuando yacía tendido sobre el fatal corcel; ahora muestra su horrenda y tenebrosa figura manchada de un blasón aún más fatídico. De pies a cabeza todo él es gules; teñido horriblemente con sangre de padres, madres, hijas e hijos, tostada y enfurecida por las hogueras de las calles incendiadas, que difunden una salvaje y diabólica luz a la matanza de su señor. Ardiendo en cólera y fuego y así embadurnado de sangre coagulada, con unos ojos como carbunclos el infernal Pirro corre en busca del anciano Príamo".

El mundo del deudo Hamlet es sangriento ¿quién lo niega? Pero sobre este mundo que empezó con un crimen y acabará en más crímenes, sobre cuya "masa inmundada y tosca, con triste as-

pecto brilla horrorizado el sol", brota la ironía como la única atmósfera en que puede sobrevivirse. Embebido el corazón en la ironía, a más de la incredulidad por los altos valores, la muerte pierde su sentido trágico y se vuelve una mueca o una burla del destino. Hamlet sonríe al decirnos que las cenizas del héroe Alejandro Magno sólo pueden servir para tapar un barril de cerveza. Quizá sea por su ánimo satírico que, si bien él mismo caiga varias veces en el crímen, no se manche como los demás; "es pepita de oro entre un filón de vil metal"; afirma su madre.

Hamlet, debemos recordarlo, sólo es una pieza de teatro; no es un tratado de filosofía, ni de psicología, ni de psiquiatría, ni de historia isabelina, ni de ética social. Pero en esta pieza teatral, aprovechando el método suelto y fácil de la época, en que un dramaturgo solía detener la acción para intercalar discursos sobre asuntos de interés general, Shakespeare se salió con frecuencia del tema para darnos sus ideas sobre el hombre y el mundo. Y en esta dispersión del tema reside la fascinación intelectual y verbal de una obra cuyo conocimiento divide nuestras vidas en dos: atrás queda la persona opaca que fuimos antes de su lectura o representación, y aquí está la persona deslumbrada y henchida que somos después de conocerla.

Biblioteca de Letras
«Jorge Puccinelli Converso»

Shakespeare: Tradición y transformación

por

Richard Watkins

Los comentaristas de Shakespeare durante los últimos sesenta años en términos generales se pueden dividir en dos grandes escuelas o tendencias. La escuela realista pone más énfasis en Shakespeare como dramaturgo y lo interpretan dentro del marco de una época histórica, respondiendo a las exigencias del ambiente social e intelectual y formado por las circunstancias del mundo teatral isabelino. La escuela llamada "de intuición imaginativa" prefiere estudiar a Shakespeare como poeta puro, separado de su ambiente histórico, como creador de un simbolismo metafísico que responde a las necesidades espirituales de la humanidad.

Dentro de estas dos escuelas hay una variedad de sub-divisiones: considerando los personajes de las obras, hay críticos que los tratan como individuos con vida propia, y construyen teorías sobre sus historias y actividades antes de que siquiera aparezcan en el escenario. Al extremo de este tipo de interpretación hay los críticos que someten los personajes a psico-análisis freudiano. Por el otro lado hay el punto de vista de que los personajes tienen menor importancia que la impresión total de la obra, que representan la maquinaria para expresar una visión de la realidad filosófica tal como los instrumentos de una orquesta.

Examinemos un ejemplo hipotético de estas interpretaciones considerando el personaje del Bufón en "King Lear". Críticos de la escuela realista podrían razonar que el Bufón aparece en la obra sólo porque la compañía teatral de Shakespeare contaba con un especialista en roles de bufón que no podía quedarse sin empleo. Por el otro lado, críticos de la escuela poética podrían sos-

tener que el Bufón en "King Lear" simboliza la claridad y el equilibrio del razonamiento primitivo —algo como Sancho Panza en el Quijote.

Es evidente que en este caso imaginario, es posible reconciliar los dos puntos de vista. Podemos aceptar sin ninguna dificultad que Shakespeare tuviese que crear roles para el especialista en bufones y como consecuencia tenernos el portero en "Macbeth", el sepulturero en "Hamlet", el Bufón en "King Lear" y el Bufón que aparece en las últimas escenas de "Antonio y Cleopatra". Y podemos aceptar igualmente que Shakespeare superó esta necesidad práctica de las condiciones teatrales, utilizando los bufones para fines constitutivos al argumento e integrándoles en la vida orgánica de la obra.

En este breve artículo quiero apartarme de los extremos de estas tendencias críticas y deseo examinar algunos aspectos de la tradición histórica que Shakespeare heredó y ver cómo su sensibilidad dramática y poética los transformó. Me propongo tratar específicamente de dos obras bastante conocidas en Lima: "El Mercader de Venecia" que fue puesta en escena en marzo por el Shakespeare Festival Company y "Antonio y Cleopatra" cuyo tema ha sido presentado recientemente en una película.

Antes de examinar estas dos obras deseo volver brevemente a los bufones para señalar una tradición que tuvo una influencia importante en la labor de Shakespeare, y que es aún otra razón por la cual los bufones aparecen no sólo en las comedias sino también en las tragedias.

La línea genealógica del drama en Inglaterra comienza en los siglos 13 y 14 con los ciclos dramáticos de episodios religiosos basados en la Biblia y en las vidas de los santos. Estos ciclos eran esencialmente drama popular y aún tratando de temas religiosos los artesanos y campesinos que tomaban parte en los espectáculos exigían elementos cómicos. Y este elemento cómico se confiaba a los únicos personajes cuyos rasgos psicológicos no habían sido determinados por la Biblia —es decir, los demonios. En los ciclos medioevales los demonios son a la vez malévolos y graciosos, traviesos y ridículos, y con la evolución del drama alegórico de los siglos 15 y comienzos del 16, los demonios se cristalizan en el

"Vicio" —figura alegórica que representa a la vez las tendencias amorales y anárquicas dentro del alma humana y las tentaciones que la asedian de afuera. El "Vicio" se convierte en personaje permanente en los dramas alegóricos —los Morality Plays— y en la época éstos constituían la única expresión, aunque primitiva, del sentido trágico. El Vicio con su espíritu de perversidad enérgica, su humor cínico y su comicidad relieveante permanece como parte integral de este tipo de drama.

Cabe señalar entre paréntesis que el drama alegórico tanto en España como en Inglaterra se desarrolla paralelamente hasta este período. En Inglaterra la influencia del Renacimiento y de la Reforma afectan profundamente al teatro. En España, el drama alegórico continúa hasta en punto alto en Calderón.

En la segunda mitad del siglo 16, los dramaturgos académicos de las universidades de Oxford y Cambridge —precursores y contemporáneos de Shakespeare tales como Greene, Nashe, Peele y Marlowe— tomaron por modelo las tragedias clásicas del autor romano Séneca y siguiendo su ejemplo excluyeron los elementos cómicos de sus obras dramáticas. Aún el joven Shakespeare en una de sus primeras obras, "Tito Andronico"— una cruda tragedia de venganza en el estilo senecano —también excluye elementos cómicos. Sin embargo a medida que su obra se desarrolla y se profundiza, él vuelve a la tradición de los dramas alegóricos que aún se presentaban en el siglo 16, e introduce el elemento cómico dentro de sus tragedias más sombrías. Y este elemento cómico de la vida mundana da a las tragedias una dimensión adicional, yuxtaponiendo el humor y la tristeza tal como ocurren en la vida real.

Aunque la tradición del drama alegórico admite el elemento cómico en las tragedias, los bufones que desempeñan un rol puramente humorístico tanto en las comedias como en las obras históricas y las tragedias, pueden tener otro linaje pues aparecen en una obra juvenil de Shakespeare —"La Comedia de las Equivocaciones"— que está basada en el *Menaechmi* del escritor romano Plauto y que también hace uso de bufones ridículos.

El Vicio tradicional, sin embargo, no desaparece de la obra de Shakespeare, pues el carácter de Ricardo III, especialmente su sentido de humor sardónico, parece reflejar la malicia enérgica y

el ingenio cínico del Vicio antiguo. Es posible también que la función alegórica del Vicio se preserve en las Brujas de "Macbeth" — pues ellas representan a la vez una tentación de afuera y una tendencia ya existente en el alma de Macbeth. Y la explicación más convincente de la malignidad sin motivo de Iago es que él también es descendiente del Vicio medioeval, representante alegórico del mal.

Pasemos ahora a considerar "El Mercader de Venecia" y el carácter de Shylock. Shakespeare saca el argumento de una colección de cuentos italianos "Il Pecorone" de Ser Giovanni. En el cuento original el Judío es una figura secundaria cuyo fin es el de activar la acción. No se le caracteriza más que a un malvado convencional. En la obra de Shakespeare sin embargo, Shylock además de ser un elemento necesario para el argumento adquiere una personalidad y un interés propios.

En la Inglaterra de Isabel I, no existía un prejuicio activo anti-semítico pues los judíos habían sido expulsados en el siglo 13 y los que quedaban vivían aparentemente como cristianos. Sin embargo había una hostilidad latente por motivos religiosos y en la literatura contemporánea los judíos aparecen siempre como figuras exóticas, generalmente monstruos de perversidad convencionalizados.

Christopher Marlowe, la segunda figura de la literatura isabelina, tiene una obra intitulada "El Judío de Malta" que muestra ciertas similitudes superficiales al "Mercader de Venecia" y fue escrita pocos años antes que ésta. En la obra de Marlowe el Judío Barabas es la figura principal dentro de una tragedia de venganza al estilo de Séneca. Es una personalidad exuberante que toma un placer maquiavélico en tramar una conspiración sanguinaria contra los cristianos. Tiene algo de la energía maliciosa y humor sardónico del Vicio. Es malvado no tanto por odio sino por su propia naturaleza. Es un personaje, en fin, de Grand Guignol y su muerte no es una tragedia sino simplemente el desenlace del argumento.

En el "Mercader de Venecia" por el contrario, Shakespeare ha tomado la estructura convencional de la intriga de venganza y le ha impuesto una nueva característica— un malvado quien no es sencilla y llanamente negro sino que tiene el poder de atraer la simpatía del público. Shakespeare ha logrado esto de dos ma-

neras. En primer término Shylock no es sólo sí mismo sino también representa toda la raza judía. Odió al mercader Antonio tanto personalmente como en nombre de su pueblo. "¡Por vida de mi tribu, que no le he de perdonar!" dice Shylock en su primer encuentro con Antonio y en el gran discurso cuando pregunta en qué se diferencia un judío de un cristiano se escucha la voz de todas las injurias de una raza entera. "¿Y el judío no tiene ojos, no tiene manos, ni órganos, ni alma, ni sentido, ni pasiones? ¿No se alimenta de los mismos manjares, no recibe las mismas heridas, no padece las mismas enfermedades, y se cura con iguales medicinas, no tiene calor en verano y frío en invierno, lo mismo que el cristiano? Si le pican ¿no sangra? ¿No se ríe si le hacen cosquillas? ¿No se muere si le envenenan?" Aunque figura otro judío en la obra, uno siente que Shylock está solo y aislado en un ambiente amargamente hostil a él — y que esta hostilidad no tiene causa lógica.

En segundo lugar Shylock atrae simpatías porque fracasa en su intento de vengarse sobre Antonio — y al fracasar tan abyectamente nos olvidamos de la fuerza de su malicia y nos quedamos con la impresión de otra injuria más, impuesta sobre el judío.

Desde el punto de vista de unidad artística "El Mercader de Venecia" sufre precisamente porque no siendo una tragedia con elementos cómicos, es una comedia con tonos trágicos. Al sacar un personaje de la tradición de malvados puros y dotarle con la sutileza y las graduaciones de la vida real, Shakespeare ha afectado el espíritu romántico de la obra pero ha creado las bases para las grandes figuras trágicas de sus obras maduras.

Descontando la obra juvenil "Tito Andronico" las tragedias de Shakespeare comienzan con "Romeo y Julieta" y terminan con "Antonio y Cleopatra" — dos historias de amor.

"Antonio y Cleopatra" fue escrita inmediatamente después de las grandes tragedias: "Hamlet", "Macbeth", "King Lear" y "Otelo" y la obra demuestra una rebaja de la tensión trágica. Ya no es cuestión de la noche oscura del alma sino más bien del atardecer otoñal. Los personajes no tienen nada de simbolismos — representan sólo a sí mismos. Sin embargo la obra muestra a Shakespeare en la madurez de su arte teatral y vale la pena examinarla primero desde este punto de vista.

Shakespeare ya domina completamente las convenciones teatrales y por lo tanto ha abandonado la fórmula de una serie de grandes escenas, cada una con su clímax de conflicto dramático en la cual intervienen los personajes principales. En su lugar emplea lo que podría llamarse una técnica cinematográfica. Shakespeare nos presenta una serie de escenas cortísimas que tienen lugar con una rapidez calidoscópica y que nos llevan en momentos de Alejandría a Roma, de Sicilia a Atenas y a la costa italiana. Debemos recordar que el teatro de Shakespeare no tenía decorados ni cortinas. Los actos y las escenas entendidas como divisiones separadas de la obra son el trabajo de editores de los siglos diecisiete y dieciocho — notablemente Rowe. La obra auténtica de Shakespeare fluye sin interrupción y tal vez sin intervalo. Los personajes entran y en el curso de sus conversaciones o monólogos indican en donde se encuentran y porque están ahí. Y en algunos casos ni esto es necesario pues la representación física no es realista sino impresionista. Shakespeare exigió de los espectadores una cooperación imaginativa que concretó en el discurso del prólogo en Enrique Quinto — "On your imaginary forces work!" o sea "¡Excitad las fuerzas de vuestras imaginaciones!"

La presentación original de "Antonio y Cleopatra" no necesitaba decorados detallados ni adjuntos exóticos. Lo que dicen los personajes y el poder poético que expresa evoca el fondo en la imaginación del espectador. Así pues el espectador viaja como si fuera llevado por la cámara cinematográfica a los últimos confines del imperio romano, mas no ve palacios, campos, puertos, barcos, batallas navales, sino personajes dentro de situaciones dramáticas.

Esta libertad de espacio y de tiempo que Shakespeare recibe de su teatro no realista lo emplea para crear una impresión de la extensión, variedad y esplendor del mundo romano. El amor de Antonio y Cleopatra no es un asunto doméstico de personas particulares. Existe y llega a su fin contra el fondo de imperios y reinos y la catástrofe comprende no sólo ellos sino sus servidores y partidarios.

Shakespeare también usa su libertad de espacio para desarrollar la trama por los ojos de distintas personas en distintos sitios. Vemos los dos mundos de Roma y Egipto como si fuera en contra-

punto. El ambiente de Roma representado por Octavio César y sus oficiales —estadistas y generales serios y rectos con su atención fijada en el buen gobierno del imperio. El ambiente de Alejandría, representado por Cleopatra y su corte, frívolo, decadente, con ojos sólo para el placer y la indulgencia. Entre los dos cae Antonio, ligado a Roma por sangre, por carrera, por el deber, y atraído irresistiblemente a Egipto por el amor. Hay un conflicto entre los dos mundos desde luego pero es un conflicto externo. Nunca se puede dudar de que Antonio prefiere Cleopatra a toda la grandeza de Roma. Y esto da a la obra su sabor y su ambiente particular. Ni Antonio ni Cleopatra sufren de los complejos y conflictos de Hamlet o de Macbeth— los dos actúan de acuerdo con su naturaleza y sus deseos y hasta en sus muertes uno no percibe el sentido de vidas desperdiciadas que ocurre en Romeo y Julieta, en Hamlet, o en Otelo. Ambos encuentran en sus muertes una sublimidad que no han tenido en vida. Y es el mundo de Octavio César, el mundo de la política, del poder, del dominio sobre los destinos del imperio que se queda frío, sin interés, casi sin realidad.

Deseo concluir esta breve nota señalando que Shakespeare no rompió con la tradición teatral, intelectual, social y cultural que heredó en el último cuarto del siglo dieciséis. A través de su sensibilidad poética la transformó legando a la literatura futura un sentido más profundo de la tragedia y a nosotros un enriquecimiento de nuestra sensibilidad humana.

«Jorge Puccinelli Converso»

La justicia en las obras de Shakespeare

por

Roberto Mac Lean U.

Platón hizo decir a Simónides, en "La República", que la justicia consiste en "dar a cada uno lo suyo, o lo que le conviene". Esta definición demostró ser tan conveniente que es muy poco lo que, desde Ulpiano hasta nuestros días, se ha podido añadir a su precisión y equilibrio. Pero William Shakespeare, al explicarla en términos desusados en el foro o la academia, descubrió perspectivas ocultas que vertió en el soneto cuarentisiete que dice:

"Mis ojos y mi corazón están en guerra mortal por cómo repartirse la conquista de tu mirada; mis ojos quisieran prohibir a mi corazón la vista de tu imagen; mi corazón niega a mis ojos la legitimidad de este derecho. Mi corazón sostiene que tu habitas en él —reducto que nunca ha penetrado los cristallinos ojos—; pero los demandados rechazan esta alegación y dicen que en ellos es donde reposa tu linda apariencia. Para decidir este litigio se ha convocado un jurado de pensamientos, todos arrendatarios del corazón; y por su veredicto se ha determinado la porción que corresponde a los ojos transparentes y la parte del tierno corazón. Así, pues, es deuda de mis ojos tu forma exterior, y derecho de mi corazón el íntimo afecto de tu corazón".

Esta fórmula, aún vigente, traza las líneas de un ideal abstracto que se realiza en un mundo de puras formas. Cuando fue enunciada por primera vez, no había terminado el hombre de emprender el descubrimiento de su conciencia personal, y ya tuvo que ponerla a prueba frente a una realidad bajo constantes transformaciones. "Todo cambia" había descubierto Heráclito; y para Platón "lo suyo" o "lo que le conviene" a cada uno, dependía de la función que se cumple dentro de la República; Aristóteles lo

hizo depender de los méritos de cada persona; y en épocas posteriores se propusieron fórmulas como "a cada uno según su capacidad", "a cada uno según su contribución" o "a cada uno según sus necesidades".

Para quien trata de averiguar la idea que tuvo Shakespeare de la Justicia, puede parecer desconcertante que por boca de Ulises o de Enrique IV el poeta sea partidario de la ley y el orden; y por boca de Falstaff sea anarquista, y el derecho aparezca como algo extraño, ridículo y grotesco; y aún que en labios de Timón, Tersites o el Rey Lear en su locura, sea un nihilista que desprecia la soberanía, y que profiere desengañado que aun los perros son obedecidos si se les reviste de autoridad. Pero hay que buscar la explicación de esta aparente incongruencia en la misión que, según sus propias palabras (Hamlet, Act. III, esc. ii), corresponde al arte teatral y que consiste en:

"Ofrecer un espejo a la naturaleza; mostrar a la vida sus rasgos, a la soberbia su imagen, y a la edad y cuerpo de la época su forma y apostura".

En la época en que le correspondió vivir a Shakespeare, uno de los principales acontecimientos vinculados a la idea de la justicia, en lo político y social, fue el nacimiento del Estado moderno. Durante la Edad Media el aparato coercitivo del Estado había hallado su fundamento y justificación en la ley divina. La Ciudad de Dios —"Civitas Dei"— de San Agustín si no una realidad había sido un arquetipo; pero movimientos políticos, como el de los gibelinos en Italia y, luego, una inevitable corriente de pensamiento iniciada por Maquiavelo y continuada más tarde por Bodin, lograron sustraer el gobierno temporal del Estado, del campo de acción y de influencia eclesiásticos. Al no tener el Estado como origen y fundamento la palabra de Dios, era necesario encontrar una nueva razón de ser, en qué apoyar las limitaciones y deberes que impone sobre el individuo. Surgieron así los conceptos de autoridad y jerarquía, de los que luego evolucionó el de la soberanía de las naciones. El orden y la paz quedaron establecidas como el fundamento de toda justicia; y la seguridad como el valor fundante del derecho, sin el que no pueden existir los demás valores jurídicos. Esta idea fue recogida por Shakespeare en "Troilo y Cressida" (Act.

I, esc. iii), cuando Ulises, ante el espectáculo del ejército desmoralizado por el largo asedio a las puertas de Troya, dice:

“Quitad la jerarquía, desconcertad esa sola cuerda, y escuchad la cacofonía que se sigue. . . la fuerza sería el derecho, o más bien el derecho y el delito, entre cuya eterna querella reside la justicia; perderían ellos sus nombres y la justicia el suyo. Entonces todas las cosas se concentrarían en el poder; el poder se concentraría en la voluntad; la voluntad en el apetito, y el apetito, lobo universal, doblemente secundado por la voluntad y el poder haría su presa del universo entero”.

Decir Estado, en los tiempos que vivió el poeta, equivalía casi a decir el rey. Si bien Inglaterra gozaba, desde la Carta Magna y luego después de la Guerra de las Rosas, de una posición privilegiada en este respecto, con la ascensión al trono de los Tudor, la monarquía se había fortalecido de manera considerable; y, en los últimos años del reinado de Isabel, se comenzó a hablar nuevamente del derecho divino que tienen los reyes a gobernar. La imagen que Shakespeare ofrece del gobernante justo —como ha anotado Christopher Morris— es que éste, por sobre todas las demás cosas, debe aceptar su responsabilidad, aunque esto signifique abandonar a Falstaff o a Cleopatra; no debe ser traidor ni cruel, como el Rey Juan o Ricardo III; no debe usar el poder para saciar sus apetitos y lujuria, como Angelo; no debe ser un usurpador como Enrique IV, Macbeth o Claudio; no debe ser colérico y vano, como Lear, o demasiado suspicaz, como Leontes; no debe dejarse engañar por malos consejeros como Oteló, no debe anteponer su orgullo personal a su patriotismo, como Coriolano; no debe dejarse llevar por la compasión para sí mismo, como Ricardo II; no debe dejarse guiar por ideales abstractos sin considerar los hechos, como Bruto; ni aún, como Enrique VI, llevar la santidad al extremo de la ineptitud.

Otro tema característico del pensamiento jurídico del Renacimiento es el del estado de la naturaleza, o Edad de Oro, revivido, por Marsilio de Padua, con la doctrina del contrato social. El descubrimiento y la conquista de América habían sugerido nuevos escenarios que fueron poblados por la imaginación del hombre, de gobiernos como Utopía, Nueva Atlántida y la Ciudad del Sol. En “La Tempestad” (Act. IV) dice Próspero:

“Somos hechos de la misma tela que los sueños”.

Y en la misma obra (Act. II, esc. i), otro de los personajes, el sabio consejero Gonzalo, describe su república ideal:

"En mi república dispondría de todas las cosas al revés de como se estilan. Porque no admitiría comercio alguno ni magistratura; no se conocerían las letras; nada de ricos, pobres y usos de servidumbre; nada de contratos, sucesiones, límites, áreas de tierra, cultivos, viñedos; no habría metal, trigo, vinos ni aceite; no más ocupaciones; todos, absolutamente todos los hombres estarían ociosos; y las mujeres también, que serían castas y puras; nada de soberanía".

Y luego concluye:

"Todas las producciones de la naturaleza serían en común, sin sudor y sin esfuerzo. La traición, la felonía, la espada, la pica, el puñal, el mosquete o cualquiera otra clase de súplica, todo quedaría suprimido, porque la naturaleza produciría por sí propia, con la mayor abundancia, lo necesario para mantener a mi inocente pueblo..... Gobernaría con tal acierto..... que eclipsaría la Edad de Oro".

El estado de la naturaleza concebía una edad en que, como diría el Quijote a los cabreros, "no había tuyo ni mío". Pero para preservar el orden social, y satisfacer mejor las necesidades comunes, el hombre había renunciado a parte de sus derechos en favor de una autoridad superior encargada de preservar la paz y el orden. Para cumplir con sus fines esta autoridad necesitaba el respaldo de la fuerza; y como límites de su mandato, tenía los establecidos en un pacto social que reconocía cuáles derechos pasaban a la autoridad y cuáles correspondían al individuo de manera inalienable.

La dura lucha por los derechos del individuo alcanzó puntos críticos durante la vida de Shakespeare. Desórdenes y luchas religiosas se produjeron en casi todos los países europeos. En España se persiguió a los moros y judíos, y la Inquisición inició su reinado de terror. En Francia la lucha entre católicos y calvinistas culminó en la orgía sangrienta de la noche de San Bartolomé. En Inglaterra el número de mártires católicos alcanzó una cifra elevada, y la intolerancia contra los puritanos y judíos sólo fue aplacada con las deportaciones y ejecuciones que la siguieron. El derecho individual a la libertad de culto fue defendido por el filósofo Richard Hooker, quien sostuvo que sólo la tolerancia, la transigencia y la

concordia podían ser la base de un Estado fundado en el mutuo consentimiento de sus miembros. En "El Mercader de Venecia" (Act. III, esc. i) dice Shylock, el prestamista:

"Soy un judío. ¿Es que un judío no tiene ojos? ¿Es que un judío no tiene manos, órganos, proporciones, sentidos, afectos, pasiones? ¿Es que no está nutrido por los mismos alimentos, herido por las mismas armas, sujeto a las mismas enfermedades, curado por los mismos medios, calentado y enfriado por el mismo verano y por el mismo invierno que un cristiano? ¿Si nos pincháis, no sangramos? ¿Si nos cosquilláis, no nos reímos? ¿Si nos envenenáis, no nos morimos? ¿Y si nos ultrajáis, no nos vengaremos?"

Para Santo Tomás la ley de la naturaleza no sólo comprendía al hombre en su calidad racional y espiritual, sino también en la que compartía con los animales, y con las demás sustancias vivientes.

Este filósofo defendió el derecho del individuo a verse libre de la necesidad y la miseria. En Inglaterra durante la era isabelina, uno de los acontecimientos de mayor importancia había sido la transformación de la economía rural debido a la expansión del comercio de tejidos. La economía inglesa vino a depender, cada vez en mayor escala, de sus exportaciones de lana a Holanda, y como consecuencia de esto los propietarios emprendieron el cercamiento de sus heredades y de su conversión en tierras de pastoreo. El historiador S. T. Bindoff señala como uno de los acontecimientos más importantes y trascendentales de la época, las continuas invasiones de tierras por muchedumbres empujadas por el hambre. Al escribir "Coriolano", como en sus demás obras de temas romanos, Shakespeare se inspiró en Plutarco; pero a diferencia de las demás, en esta obra se apartó del texto original y presenta como único motivo de la insurrección la escasez y carestía del trigo. Al comenzar la obra (Act. I, esc. i), dice un ciudadano:

"cuando hablo así es porque tengo hambre de pan y no sed de venganza".

La supresión de los derechos individuales trae consigo una injusticia, pero más grave aun que la negación de la justicia es la

arbitrariedad. La injusticia puede envolver una ley o principio que son valorizados desde un punto de vista errado, o guiados por una jerarquía diversa de valores. La arbitrariedad, en cambio, hace tabla rasa de todas las normas y reglas establecidas sin sustituirlas por otras de carácter general. Si el derecho injusto es un derecho negativo; la arbitrariedad es la negación del derecho mismo. Es la substitución de la ley por el capricho. En "El Mercader de Venecia" (Act. IV, esc. i), cuando se le propone a Porcia, en el tribunal de justicia, que haga un pequeño mal para hacer un gran bien, vislumbra la arbitrariedad futura y, evidenciando un respeto socrático a la ley, contesta:

"no hay fuerza en Venecia que pueda alterar un decreto establecido; un precedente tal introduciría en el Estado numerosos abusos".

Mas no basta que se ordene dar a cada uno lo suyo, y que se respeten los derechos del individuo, ofreciéndole seguridad y certeza; la justicia debe además ser eficaz. En "Medida por Medida" (Act. II, esc. i) dice Angelo:

"No debemos hacer de la ley uno de esos espantajos que se plantan en tierra para asustar a las aves de rapiña; ni dejarla siempre en la misma actitud inmóvil, o el hábito acabará por hacer de ella su percha y no el objeto de su terror"

«Jorge Puccinelli Converso»

Y también la justicia debe ser oportuna. En el conocido monólogo de Hamlet, éste enumera entre "los ultrajes y desdenes del mundo":

"las tardanzas de la justicia".

Y en "Coriolano" (Act. II, esc. i), entre las críticas que se hacen a los tribunos, se les dice que:

"gastáis toda una tarde preciosa en oír un proceso entre una vendedora de naranjas y un vendedor de espitas, y luego aplazáis esta querrela de tres peniques para una segunda audiencia".

Cuando a la injusticia se suman la arbitrariedad, la ineficacia de la ley, o la tardanza en su administración, el camino de la jus-

ticia puede estar en la insurrección. En "Julio César" (Act. II, esc. i), Bruto recibe un mensaje, denunciando los abusos de César e incitándolo a rebelarse, que termina con estas palabras:

"Habla, hieres, haz justicia!".

Uno de los primeros pensadores en justificar el derecho de insurrección ante una ley injusta fue Orígenes, padre de la Iglesia. Y Santo Tomás justificaba la rebelión cuando una ley positiva contradecía la ley natural; siempre que la situación sea intolerable, que no se cause un daño mayor que el que se trata de evitar y que el fin se persiga sea el bien común. En "Julio César" (Act. II, esc. i) dice Bruto en vísperas de su levantamiento contra César:

"no encuentro causa personal para oponerme a él sino el bien público".

Las transformaciones políticas a consecuencia de la desmembración del Sacro Imperio y el consiguiente nacimiento de los nuevos Estados; la aparición del nacionalismo, el incremento de la navegación oceánica, y la disputa surgida con la conquista de América sobre el derecho de una nación a sojuzgar a otra, pusieron en una perspectiva más amplia el problema de regular la conducta humana en sociedad, y orientarla hacia la realización de la justicia. Francisco de Vitoria, desde su cátedra en la Universidad de París, y Alberico Gentili, en Oxford, fueron los primeros en proponer un método para resolver sistemáticamente los nuevos problemas; método este del que evolucionó lo que más tarde se ha llamado Derecho Internacional. En la esfera de las relaciones internacionales resultaban insuficientes las soluciones aplicadas dentro de una comunidad local. En los pueblos primitivos, agrupados en tribus, hordas o clanes la aparición del Derecho coincide con el establecimiento de una autoridad especializada en la aplicación de sanciones, que monopolizó la fuerza, y que gradualmente comenzó a substituir a la venganza personal o familiar. De esta manera el Derecho, y por consiguiente su aspiración a cumplir la justicia, están vinculados de modo indisoluble a la existencia de una autoridad, que puede estar representada por un jefe, un caudillo, un príncipe, o por el Estado. Este último era la suprema autoridad que conocía

el hombre del siglo XVI, se hallaba aún en proceso de afirmación. No había nada equivalente en la vida internacional.

Era necesario, pues, volver a comenzar. Las naciones, como antes el individuo en los pueblos primitivos, solucionaban sus conflictos tomando la justicia en sus propias manos, y siguiendo patrones de conducta que podían variar según el pueblo de que se trate. Roma había logrado cierta uniformidad en las provincias que había sometido, en las que imperaba la "Pax Romana"; pero desaparecida ésta era imperioso encontrar el instrumento que permitiera el desenvolvimiento normal de las relaciones entre las naciones. Se propuso la costumbre como fuente de las normas de conducta de la vida internacional; "la consuetudo" había gozado de cierto prestigio en el Derecho Romano, y fue incorporada como fuente en el "Corpus Iuris" de Justiniano, en diversas disposiciones del Digesto, Códices y las Institutas. Los invasores bárbaros que asolaron Europa durante la Edad Media carecieron de una ley escrita y se regían tan sólo por la costumbre. Los juristas conocidos como Glosadores, que aparecieron en Italia durante el Renacimiento habían rescatado del olvido el "Corpus Iuris", y adaptado muchas de las costumbres bárbaras. Pero con el Renacimiento vino también el racionalismo que comenzó a juzgar la costumbre desde un ángulo distinto. Se dijo, de una parte, que la mayoría de las costumbres eran locales en su origen y carecían de universalidad; de otra parte muchas de las costumbres que han arraigado en la sociedad no han sido inspiradas en la conciencia general, sino en la conveniencia e intereses de una minoría que en un momento dado ha poseído el poder suficiente para alterar el curso de los acontecimientos. En "Coriolano" (Act. III, esc. iii) se expresa un punto de vista similar:

"Si obedeciéramos en todas las cosas lo que quiere la costumbre, el polvo no barrido se amontonaría sobre el tiempo pasado, y la montaña del error se elevaría demasiado alta para que la verdad pudiese dominarla".

Otro criterio sugirió el Derecho Natural como norma reguladora del trato entre naciones. Desde que fue formulada por primera vez por los filósofos estoicos la doctrina de la ley natural sufrió sucesivas transformaciones. Fue concebida, primero, como la ley que pone orden tanto en los seres inanimados como en los vivos,

c como una recta razón esparcida en el universo y que no se distingue esencialmente de la divinidad que gobierna al mundo. Para Ulpiano el derecho natural era un conjunto de principios de conducta accesible únicamente al hombre como ser dotado de razón, y de la capacidad de distinguir entre el bien y el mal. Para los padres de la Iglesia, el Derecho Natural estaba en Dios, pues "quien desconoce el verdadero Dios no puede conocer la justicia"; San Agustín dice que la ley natural es la razón y la voluntad de Dios; y Santo Tomás afirma que es una participación de la criatura racional en la ley eterna. Pero el deseo de separar los asuntos temporales de los espirituales y el racionalismo que cobraba vigor con Bacon, influyeron en la modificación de la doctrina. La nueva noción del Derecho Natural tiene como fundamento la obligatoriedad de los pactos, y se da a conocer racionalmente para hacer posible la convivencia social. Se apoya en la doctrina del contrato social y, para explicar las relaciones internacionales, sostiene que no existe un solo contrato social sino tantos como comunidades existen en el mundo. En "Enrique V", en el parlamento en que se enumeran los reclamos del rey de Inglaterra (Act. II, esc. iv) se cita como fundamento de éstos:

"la ley de la naturaleza y de las naciones".

Y en "Troilo y Cressida" (Act. II, esc. ii) cuando se discute, en el palacio de Troya, la justicia de la causa que defendían en la guerra con Grecia por el rapto de Helena, Héctor arguye:

"Si, pues, Helena, es la mujer del rey de Esparta, como es notorio, esas leyes mordaces de la naturaleza y de las naciones proclaman muy alto que debe ser entregada a su marido".

De los acontecimientos y crisis que preocuparon a su tiempo, Shakespeare descifró para la posteridad, en palabras nutridas en la ternura humana, el difícil lenguaje de la justicia. La elaborada estructura del pensamiento puede deslumbrar al hombre, hechizarlo y hacerle perder contacto con su condición ligada al sufrimiento. Así la justicia puede ser árdua en su generalidad e igualdad inflexibles. Los pitágoras llegaron a hacerle perder a tal punto su conexión con el hombre que la concibieron como un número. El aforismo latino dice con sabiduría que "extrema justicia es extrema injusti-

cia"; y Porcia, en "El Mercader de Venecia" (Act. IV, esc. i) resume este sentimiento cuando exclama:

"en extrema justicia ninguno de nosotros encontrará salvación"

La justicia no puede decir rígidamente "a todos lo mismo", sino "tratar igual casos iguales"; debe ser el compromiso entre la igualdad generalizadora y una justicia individual; debe buscar la igualdad de lo que cada hombre tiene en común con sus semejantes; pero debe respetar la desigualdad de lo que cada uno tiene como intimidad irrenunciable. Para rectificar la dureza y rigor de la justicia, Aristóteles propuso la equidad como una corrección del Derecho, como un mejoramiento de la justicia, que se viste de indulgencia para el caso concreto. Es a esta justicia entendida con altruismo, a la que se debe mucho del desarrollo jurídico de la civilización occidental. De este concepto surgió la "aequitas" del Derecho Romano que remediaba los daños causados no por un acto ilegal, sino por actos que eran demasiado legales; y la "equity" del Derecho inglés que se consideraba como una influencia humana y moderadora de la ley. En "El Mercader de Venecia" (Act. IV, esc. i), en un discurso que podría ser el de Don Quijote a Sancho antes de su partida al gobierno de la ínsula, dice Porcia:

"El cetro puede mostrar bien la fuerza del poder temporal, el atributo de la majestad, y del respeto que hace temblar y temer a los reyes. Pero la clemencia está por encima de esa autoridad del cetro; tiene su trono en los corazones de los reyes; es un atributo de Dios mismo, y el poder terrestre se aproxima tanto como es posible al poder de Dios cuando la clemencia atempera la justicia".

Y es que Shakespeare concibe la justicia, antes que nada, como esperanza del hombre, y como la afirmación —en las palabras de Hamlet— que hay más entre el cielo y la tierra "de lo que sueña nuestra filosofía".

Shakespeare y América

por

José Rodríguez Feo

Fernando Ortiz en su magnífico **Contrapunto cubano del tabaco y del azúcar** nos recuerda la leyenda de que Sir Walter Raleigh introdujo el tabaco en Inglaterra, agregando como dato cierto que "allí hubo profesores del arte de fumar como del arte danzario y fue moda hacer en público bellos anillos y espirales de humo con la maestría con que hacía sus pasos y mundanzas el perfecto bailarín". También apunta que ya en 1599 una libra de tabaco de Cuba costaba 120 dólares. Tal fue la popularidad de la nueva moda de fumar que en su libro reproduce un cartel de 1641, de la colección Arents de la Biblioteca Pública de Nueva York, donde puede verse a dos caballeros ingleses en el acto de ilustrar el "Distinguido estilo de fumar y expeler a soplos el humo, conocido como **Emoción Cubana**". (The elegant manner of smoking and blowing out smoke called "Cuban Ebollition"). (1) «Jorge Puccinelli Converso»

Así, nos imaginamos al poeta saboreando una pipa de tabaco cubano, mientras allá por 1611 ponía fin a las fabulosas aventuras de Prósper y Miranda en la isla encantada. Mucho se ha especulado sobre la proyección de América en la composición de **La Tempestad**, y todos los críticos que han investigado estos datos dejan entrever la fascinación que ejercieron en Shakespeare las nuevas noticias venidas de América.

Para el traductor, Luis Astrana Marín, (2) las fuentes de la comedia son españolas como en todas las últimas obras de

- (1) **Contrapunto cubano del tabaco y del azúcar**. Consejo Nacional de Cultura. La Habana, 1963, pág. 74.
- (2) William Shakespeare. Obras completas, traducción y notas de Luis Astrana Marín, M. Aguilar, Madrid, 1963, pág. XCIV.

Shakespeare. En la colección de narraciones de Antonio de Eslava, **Noches de invierno** (1609), está la "Historia de Nicephoro y Dardano". Dardano es un mago virtuoso quien, al ser destronado por Nicephoro, se embarca con su única hija, Serafina, y construye un palacio en medio del Océano. Más tarde, el mago captura al hijo del emperador usurpador y lo lleva al palacio. Al final, el joven se casa con Serafina; muere el usurpador y el mago retorna a sus Estados después de transferir su poder a los jóvenes recién casados. La semejanza con la trama de **La Tempestad** es bien clara. Sin embargo, G. B. Harrison ha señalado también la posible influencia de la obra teatral **Comedia de la bella Sidea**, de Jacob Ayrrer de Nuremberg, escrita hacia 1605, donde un príncipe, acompañado de un espíritu, casa su hija única con el hijo de su enemigo. Harrison nos advierte que ese tipo de historia —la de un mago con una hija única— abunda en los cuentos de hadas de muchas naciones. (3).

En cuanto al nombre de Miranda y Fernando, Astrana Marín se refiere a ciertas **Relaciones** que corrieron a mediados del siglo XVI sobre sucesos ocurridos hacia 1526. A orillas del Paraná, Sebastián Gaboto (Caboto o Cabot) fundó el primer establecimiento español en el Río de la Plata. La región estaba dominada por la tribu de los indios timbúes. Mangoré, su cacique, se enamoró de Lucía Miranda, esposa de Sebastián Hurtado, uno de los capitanes españoles. Un día el cacique asesinó a la guarnición y secuestró a Lucía Miranda. Estos hechos aparecen en varias crónicas y Astrana encuentra en estas noticias, que probablemente eran conocidas por Shakespeare, la explicación del uso del apellido "Miranda" como nombre propio de **La Tempestad**. Si esto es cierto o no, no cabe duda que Shakespeare acudió a muchas fuentes para hilar la trama de su comedia. Así, por ejemplo, el monstruo Calibán al hablar de su madre, menciona que su Dios respondía al nombre "Setebos". Este nombre le daban los patagones al diablo mayor en los **Viajes de Magallanes** que Shakespeare pudo leer en el original (él leía bien el español), o en la traducción de Travayle (1577): **Eden's History**.

(3) G. B. Harrison, **Shakespeare: Major Play and the Sonnets**, Harcourt, Brace and Co. New York, 1948, págs. 1000-1002.

Más interesante en cuanto a las repercusiones que el descubrimiento del Nuevo Mundo y las noticias de los sucesos fabulosos que allí ocurrían tuvieron para el poeta, es la historia del naufragio de la flota de Sir George Somers. En los **Anales** de Howe se narra un suceso sensacional que conmovió a toda la opinión pública de Inglaterra en el otoño de 1610 y del cual Shakespeare tenía necesariamente que acordarse al componer **La Tempestad**. Según Howe, en 1609, una flota de ocho barcos fue enviada por la Compañía de Aventureros de Virginia para reforzar y abastecer la colonia de Virginia. El barco del Almirante sufrió una rotura en su casco y quedó rezagado del resto de la flota. Después de varios días de navegación, el capitán Newport divisó tierra y desembarcaron en unas islas que, en opinión del capitán eran las islas Bermudas y las cuales se decían estaban habitadas por diablos y brujas por las frecuentes tempestades que desencadenaban cerca de las mismas. (4). Llegando a esta isla, sintiéronse seguros y refrescáronse. "the soil and air being most sweet and delicate" ("siendo la tierra y el aire muy dulce y delicado").

Ya podemos apuntar con más certeza ciertas referencias a cosas y hechos americanos. Por ejemplo, en el segundo acto, escena I, Adrián, al alabar las bondades de la isla donde han naufragado, parece repetir las palabras de Howe en su narración cuando dice que "the air breathes upon us most sweetly" ("el aire nos sopla muy dulcemente"). La primera mención directa a las islas Bermudas está en el acto I, escena II. cuando Ariel, al informar a Próspero de lo que ha hecho con el navío del rey de Nápoles, dice: "El buque real se halla al abrigo del puerto; en el profundo ancón donde una vez me evocaste a media noche para que fuera a buscar rocío de **las Berudas, continuamente huracanadas**". (El subrayado es mío). Es cierto que la isla de **La Tempestad** está situada en el Mediterráneo, como claramente se especifica en el texto, pero abundan las alusiones al clima, la tierra y a sus moradores que parecen evocar una isla más lejana, como aquella descrita por Howe en sus **Anales**. No

- (4) En Howe se lee esta curiosa descripción: "...which islands were supposed of all nations to be inhabited and enchanted with witches and devils, which grew by reason of accustomed monstrous thunder, storm and tempest, near unto those islands". Citado en Harrison, **op cit.** pág. 1002.

es posible una isla mediterránea con monos, salvajes como Calibán, y un clima que parece más bien tropical. Al dormirse Gonzago, todos se asombran y Sebastián exclama: "Qué singular letargo se apodera de ellos". A lo que contesta Antonio: "Es la naturaleza del clima". El aire es allí dulce y perfumado; la tierra exuberante y muy verde. Cuando Trínculo ve por primera vez a Calibán, piensa inmediatamente lo que ganaría en Inglaterra. Pues este monstruo haría la fortuna de todo hombre en un país. "Todo animal extraño enriquece a su dueño. Mientras no os darían un óbolo para socorrer a un mendigo lisiado, gastan diez por ver a un indio muerto". En otro pasaje Calibán acusa de soborno a Próspero, quien se ha valido de una bebida a base de agua con "cedar berries" (bayas de cedro), bebida que según Strechey, uno de los náufragos de las Bermudas, les había servido de refresco al pisar tierra americana. (5)

Por otra parte, la alusión a la república ideal que Gonzago quisiera ver hecha realidad no está precisamente relacionada con las noticias de tribus salvajes que viven en apacible armonía con la naturaleza, que aparecen en muchas crónicas de la época sobre el descubrimiento de América. El discurso de Gonzago (Acto II, escena I) que empieza con las palabras: "En mi república dispondría todas las cosas al revés de como se estila..." está calcado casi literalmente del famoso pasaje de Montaigne donde describe una tribu de salvajes en el capítulo "De los caníbales". El plagio de la traducción de John Florio que Shakespeare conocía es casi exacto. Todos estos reparos a la posible influencia de los sucesos relatados por cronistas españoles, ingleses y franceses sobre el descubrimiento del Nuevo Mundo invalidan algunas especulaciones un tanto fantasiosas sobre la proyección de América en **La Tempestad**.

- (5) Harrison en su libro cita el informe de William Strachey. **A True Repertory of the Wreck and Redemption of Sir Thomas Gastesupon and from the Islands of Bermudas** de 1625, pero que Shakespeare leyó en el original como se desprende de las múltiples frases copiadas.

Sonetos de Shakespeare

2

Cuando se rinda tu frente a los años invernales
y de surcos se cubra su tersura,
el atavío de tu juventud galana
será pobre andrajó deslucido.

Luego, al recordar tal gallardía,
tan vívida juventud desvanecida,
decir que en el recuerdo aun perdura
fuese vano pesar, hueca palabra.

Pero si la luz de tu belleza,
alumbrase nuevo retoño de hermosura
para alegría y sol de tu vejez

no se perdiese así tanta belleza
y al llegar de tu vida al triste invierno
verano fuese ver tu sangre renacida.

12

Cuando marca el reloj las horas idas
o se hunde el sol en la alevosa noche
o se mustian las húmedas violetas
o en plata se tornan renegridas guedejas;

cuando los árboles umbríos se despojan de follaje
tras de prodigar fresca sombra a las ovejas
y las verdes gavillas del estío
blancas barbas aprestan para el troj:

de tu belleza me pregunto, entonces,
si sentirá que la apremia el abandono,
como tanta belleza ya cumplida

al ver surgir nuevas promesas;
mas no perecerás ante los años implacables
si dejas bella estirpe que al tiempo bien se afirme.

18

¿Serás comparable a la gloria del estío?
Eres tanto más preciosa y delicada;
pues procelosos arrancan los vientos impíos
los primorosos botones del luminoso Mayo:

o bien del cielo suele arder la pupila
o también opacarse su áureo fulgor;
fugaz y desigual toda belleza
cambia o decae su esplendor:

pero tu hermosura resplandecerá eterna,
y ni el tiempo su lozanía podrá ajarle
ni las sombras de la muerte obscurecerla

pues en estos versos tu inmortalidad reside:
mientras aliente vida en pecho humano
éstos existen y tu belleza vive.

30

Cuando la dulzura del silencio llenan
reminiscencias de las cosas idas
con cada vivencia renace mi pena
y suspiro por los tiempos idos.

Entonces sí se me aniegan las pupilas
recordando los que fueran tan caros amigos,
aquellos que la muerte con manto solemne
sumiera en la noche del olvido.

Luego me sangra de nuevo la herida
evocando, triste, queja tras queja;
revive así mi profunda pena

y me estalla el corazón en negro llanto.
Pero al pensar en tí, mi buen amigo,
el peso se me va y me consuelo en tanto.

83

Siempre pensé que para reflejar tu hermosura
se necesitaría del cristal más puro
pues el vil y sin brillo es muy pobre espejo
y vana la ofrenda de su turbio reflejo.

Así la palabra lúcida y clara
que homenaje te hiciera con justa certeza
aunque la buscara yo no la encontrara
y por eso no cantara yo tu belleza,

que estando de profunda emoción embargado
a empañar tu imagen yo no me atrevía
con impuro cristal, pero hoy te han presentado

mal vidrio y no cristal de chispeantes facetas
¡Tú, que más clara luz tienes en una pupila
que en las opacas ofrendas de tus dos poetas!

98

De tí me alejé en la primavera
cuando Abril, vistiendo sus galas de seda
derramaba su alegre juventud por doquiera
corriendo con él hasta el viejo Saturno,

de todos los dioses el más taciturno.
Pero ni de las aves los trinos más suaves
ni de las flores los perfumes galanos
inspirarme podían a cantar el verano

o a rendirle homenaje a tu graciosa belleza;
fuera ya el lirio de luz y de nieve
o la rosa de grana, esa llama tan leve,

¿qué eran todas juntas ante tu belleza?
Invierno parecía todo en tu ausencia
y la primavera fantasma de tu alegre presencia.

99

Reprendí a la áspera violeta
por, burda, hurtar tu sutil aliento
y por lucir, con grosero tiento,
el regio púrpura que tomara

de tu sien en las tenues venas.
Al lirio, por apropiarse de tu mano,
y a las flores del orégano, de tu pelo.
En tanto las rosas, entre crueles espinas,

pálidas se tornaban de tan angustiadas,
o de rubor se cubrían de tan azoradas,
o el rosa tomaban de tu boca en flor.

¡Vil gusano les royera el corazón!
¡Que viera flores perfumadas en tan grata confusión
y que así lucieran todas tu dulzura y tu candor!

102

Hoy te amo más, aunque menos se note:
aunque no lo parezca es más fuerte mi amor,
pues, proclamando aquél, cuanto más conocido
perdiéndose va su enorme valor.

Cuando fue primavera nuestro amor tan reciente
cantábalo yo en alegres rondeles,
mas, canta el dulce ruiseñor en estío
y luego enmudeciendo va en otoño;

y no es que decaiga el esplendor del año
de cuando, en las noches, sus trinos se oían
sino que en la arboleda sus notas resuenan

y se agota el deleite de su melodía.
Así, callaré mi pasión tan rendida
para que no te canse mi canción repetida.

106

Cuando en las crónicas de los tiempos idos
leo las hazañas de mozos aguerridos
o las cantigas en loor de desaparecidas bellezas
que con dulces palabras de exquisita terneza

cantan las sienes y manos de nieve,
las mejillas y bocas de hoja de rosa,
los ojos de estrellas, el pie blanco y breve,
todo lo que te hace hoy tan preciosa,

veo que al cantar las bellezas de antaño
adivinar parecían la tuya de ahora
más no vislumbrándote con claridad toda entera

no podían loarte con palabra certera.
¡Imposible lo fuera! ¡Si te miramos hogaño
y expresar no podemos lo que a los labios aflora!

116

Que al enlace eterno de las almas nobles,
fieles a su amor, no me oponga yo nunca:
su virtud resplandece como llama viviente
que guía cual faro en el caos nocturno.

No es amor verdadero el que triste decae
al no sentir eco a su ardiente pasión,
o aquél que se abate ante recia tormenta
o ante el olvido cruel en olvido se torna;

ni es juguete del Tiempo, aunque éste, implacable,
marchite los rostros de dulzura inefable;
ante los años el amor no se rinde

sino que, al contrario, resiste los siglos.
Si hablo falsía, que me sea esto probado:
jamás escribí nada, ni hombre alguno ha amado.

129

Agonía del alma entre espinas y abrojos
es la lujuria. Llega a ser furia
horrenda y salvaje, violenta locura,
horrible manía, vicioso perjurio.

Lo que se ha conseguido desprecio ya inspira,
lo que fue tan ansiado, apenas logrado
parece que fuera odiosa carnada
por mano perversa adrede tendida.

Frenesí desatado es tal persecución
ardiente delirio tal posesión,
éxtasis loco la culminación. . .

¡y el sueño se esfuma, qué cruel espejismo!
Ay, esto sólo lo aprende uno mismo:
¡huir de la gloria que trae a este abismo!

147

Es mi amor una fiebre tan ardiente
que al consumirse las fuerzas sólo anhela
renacer, voraz y delirante,
de las ansias que dan vida a mis desvelos.

Ofendida al encontrarme tan reacio
hurtando mi cordura al fin se aleja
la razón, Hipócrates del delirio,
y al tormento del deseo así me libro.

Llego a tal al verme desahuciado,
entregado al ardor de mi locura
que las ideas desatadas se me escapan

y me expreso sin juicio ni certeza,
creyendo tu rostro celestial y hermoso,
¡hija de las tinieblas del averno espantoso!

(Traducción de Olga de la Piedra de Bingham Powell)



Biblioteca de Letras
«Jorge Puccinelli Converso»

Fragmento del Monólogo (Hamlet: Acto III, Escena I.)

Ser o no ser, he aquí el problema.
Acaso vale más sufrir los golpes que, cual flechas,
nos envía la suerte,
u oponerse a ellos —inagotable mar—
hasta vencerlos. Morir... dormir...
y nada más; y así, con el dormir, pretender que termina
el dolor y los miles de golpes y dolores
que la carne ha heredado, final que constituye
nuestro mayor deseo. Morir... dormir...
¡Dormir! ¡Soñar quizás! Tal el escollo
porque de tal sueño de la muerte,
desvanecido ya nuestro mortal trabajo,
algún sueño quedará que multiplique
nuestro dolor. Pues ¿quién resistiría
los golpes y las burlas del tiempo, los abusos del tirano,
la debilidad del orgullo, las penas de un despreciado amor,
la lentitud de la justicia, la malevolencia del gobierno,
las vejaciones que recibe el honrado del indigno,
cuando él mismo, con desnudo estilete,
podría darse la quietud? ¿Quién podría llevar todo este
peso de quejas y trabajos de lastimosa vida
si no fuera por el temor de lo secreto
del más allá de la muerte, de aquel lugar
del cual ningún viajero vuelve,
que atemoriza nuestra voluntad
y nos hace soportar estas penas
en vez de arrojarlos a otras aún desconocidas?
Así, pues, nos acobarda la conciencia,
la razón vence a la enfermiza y débil voluntad,
las grandes decisiones se sustraen y no hay acción.

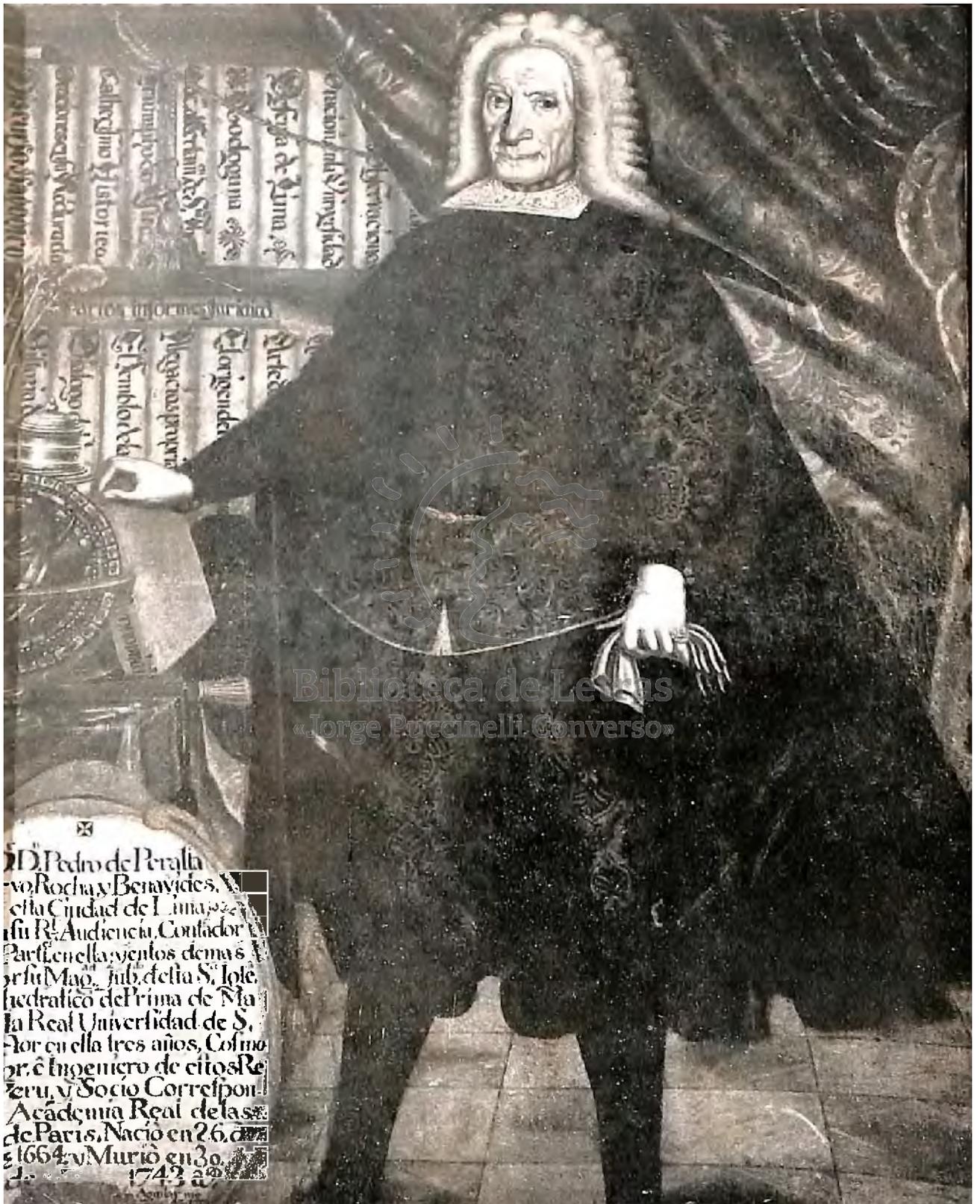
(Traducción de Francisco Carrillo)

Obras menores en el teatro de Peralta

por

Augusto Tamayo Vargas

Hablar de Pedro Peralta en la Universidad de San Marcos es un compromiso, porque Peralta, Rector en ella durante los años 1715, 1716 y 1717, es figura que ha merecido ya comentarios diversos en esta Casa que él dirigió, y porque su imagen y su vida son, así tema obligado desde hace más de 250 años, cuando estuviera activamente trabajando en los claustros sanmarquinos. No éstos materialmente ya que la Universidad estaba donde hoy funciona el Congreso, pero sí espiritualmente pues San Marcos pasó su historia y su contenido intelectual a estos patios y portales que fueron en aquella época refugio jesuita y más tarde honra y prez de libertades públicas en el Convictorio de San Carlos. Por otra parte mi coloquio de hoy —plática o charla— versará sobre un tema concreto y simple: el teatro visto a través de las **obras menores** de Peralta. Ya Aurelio Miró Quesada, José Jiménez Borja, Gerardo Diego han tratado aspectos literarios de Peralta con erudición y belleza, y nos han repetido apreciaciones sobre el carácter general de su poesía, sobre la peruanidad de su obra; sobre su conceptismo barroco que se va diluyendo en un neoclasicismo más directo, más claro, más en consonancia con su siglo; sobre la espléndida condición artística de Peralta que supo encontrar caminos de belleza, por entre el fárrago de algunas de sus composiciones, donde por lo intrincado de la maleza no se ve la hermosura de muchas hojas de la poesía refinada de Peralta. Ya Martín Adán descubrió horizontes poéticos insospechados, donde no lo habían hecho críticos poco avizados o faltos de refinamiento o que pasaron galopando por la fronda con la guía ya preparada de anteriores críticos que no supieron escribir el adecuado itinerario para el viaje



Biblioteca de Letras
«Jorge Puccinelli Converso»

Don Pedro de Peralta
y Rocha y Benavides,
de esta Ciudad de Lima,
su R. Audiencia, Contador,
Partien en la yentos de mas
y su Mag. J. de esta S. Jote.
he dratico del Prima de Ma
la Real Universidad de S.
por en ella tres años, Cosmo
gr. e Ingeniero de estos Re
zeru, y Socio Correspon
Academia Real de las
de Paris, Nació en 26. de
1664, y Murio en 30.
1742.



Biblioteca de Letras
«Jorge Puccinelli Converso»

lento, lleno de meandros, que significa la obra descomunal de aquél a quien se llamara el "portento de la época", "la honra del Perú".

Entre 1710 y 1720 se cumplió la exitosa etapa de realización dramática del autor limeño quien había iniciado su carrera literaria con unos versos al Crucificado, **Triunfos de Amor y de Poder**, en 1711; **Afectos Vencen Finezas**, escrito en 1720; y por entre esos años la adaptación de **La Roldana** de Corneille, acompañada cada obra de loas, entremeses y bailes, marcan ese camino, donde el poeta entremezcla el culteranismo que le viene del siglo XVII con el neoclasicismo del XVIII. Retórico en sus obras principales alcanzará sin embargo notables aciertos líricos: "Linda retórica la de Peralta —dirá Martín Adán—. Ni la **Florida** de Garcilaso . . . ni la **Diana** de Gil Polo anduvieron con más ligero pie". A ello se añade la simple intromisión de los temas nacionales en el teatro acomodándolos dentro del rico venero cómico de Moliere.

Los años que fueron de 1730 a 1740 se constituyeron en un período de intensísima labor editorial para Peralta. Aquel enciclopedista, autor de tantos tratados científicos y literarios, que había sido Rector de la Universidad de San Marcos del 15 al 17 de ese mismo siglo, frisaba ya en los 70 años cuando publica en la Imprenta del Portal de Escribanos que administraba Francisco Sobrino, su **Historia Vindicada** y luego su **Lima Fundada**: historia de giros culteranos y poesía culterana con pretexto histórico, respectivamente. El anciano erudito sacaba —en tanto— indefectiblemente su científico almanaque denominado **El Conocimiento de los Tiempos** y corría año a año a la Imprenta llevando sus meticulosos estudios sobre áureos números, epactas, lunarios con signos y aspectos de planetas y demás datos astronómicos, a la vez que minuciosas relaciones de festividades y acontecimientos intelectuales de cada período anual. Ya, hasta 1732, a la citada oficina impresora de Francisco Sobrino; ya, luego, durante varios años a la Imprenta de San Marcelo. En la típica calle a cuyo final se levantaba, frente a la Iglesia barroca, la hermosa y pequeña plazuela, con su colonial pila y sus anchas cadenas colgadas, transitaba la tradicional figura de Peralta, con legajo amplio y ya para entonces doblado el cuerpo y perdida la mirada miope. Pasó luego su publicación a la Imprenta Nueva de la calle Mercaderes y luego a la de la calle Palacio; para más tarde editarla en la "Imprenta que está

en los extramuros de Santa Catalina". En tanto sus Carteles de Certámenes oficiales, como su **Cielo en el Parnaso**, los editaba en la Imprenta Real que funcionaba en la calle de Valladolid. Fue en 1737 que Peralta perdió a su compañera de cuarenta años, Juana de Rueda Santelices, dulce y sumisa esposa que aceptaba el invidio genio de don Pedro y la pobreza de su vida galardonada sólo por el esplendor de su fama de escritor, ya que las haciendas que poseía en Samanco y Nepeña no rendían lo suficiente para una vida regalada. Con la cercana presencia de la muerte es que Peralta escribe su **Passion y triumpho de Christo**, compuesta en diez oraciones, desde "la Oración en el Huerto" hasta "la Ascension del Señor". "Esta es la lacrimosa senda por donde subió el Salvador del Mundo en la cumbre del mayor tormento" diría en ascéticos versos dentro de la quinta oración. Y fue ese libro el que inició para él su "lacrimosa senda". No sirvió de nada que su hermano, a la sazón Obispo de Buenos Aires, le escribiera este condensado elogio: "Lo que si pasará sin duda y recibirá con estimación Nuestro Señor serán esos diez talentos que Vm. envuelve en estas diez Oraciones de su Pasión..." Y no sirvió este elogio, pues sus envidiosos enemigos iniciaron acción contra él ante el Santo Oficio, por esa obra, precisamente. Y allí en el banco de los acusados escuchó como lo llamaban: "ignorante", "presumido", "embustero", "falsario". Con lágrimas en los ojos veía como se volteaban contra él la sociedad a la que había entregado su talento, su sensibilidad literaria y las largas horas de sus incansables estudios. Y a la que había pretendido igualar a la sociedad peninsular. Y volvería otra vez a subir "la senda de las lágrimas", si hubiera leído las fáciles e irresponsables críticas de tantos autores —hasta el presente— en los siglos que le sucedieron. Críticos sin efectiva sensibilidad o que no llegaron a apreciar la hermosura de su poesía "abarrocada, retórica", pero con entraña lírica y prolija manera poética, particularmente en los versos de sus dramas y en la fina risa de sus costumbristas entremeses, que representan éstos y aquéllos, más que ninguna otra obra, la poesía de Peralta.

Pero Peralta sufrió en vida el escarnio y el ataque. Y la Inquisición se reservó el dar sentencia, lo que significaba una condenación del escritor, velada tan sólo por el homenaje que sus años y sus trabajos merecían. No continuó Peralta llevando a los extramuros de Santa Catalina su anual **Conocimiento de los Tiempos**,

sino en su propia casa, montada una imprenta, editó para 1742 su almanaque en "el décimo séptimo del Pontificado de Benedicto XIV". Y allí también en la casa alquilada en que vivía, trabajó en el último número que dirigiera para 1743, cuando ya lo dominaba una grave enfermedad y cuidaba de sus bienes y obras el Marqués de Casa Calderón. A la cabecera del enfermo se turnaban su hija Luisa y su comadre doña María Magdalena Sotil, entre las que partiría sus bienes en el testamento conferido entonces. **Era 30 de abril de 1743** cuando falleció don Pedro Peralta y Barnuevo, el "portento de su época". Día de grises nubes en el otoño limeño. Al año siguiente —bisiesto para más añadidura— en la Imprenta Nueva de la calle de Mercaderes, José de Mosquera y Villaroel, sustituto de Peralta en la Cátedra Prima de Matemáticas, editaba el correspondiente **Conocimiento de los Tiempos**, con portada rojo y negro. Y los años se amontonarían en el olvido. Sólo cien después, un argentino, Juan María Gutiérrez, haría la exaltación de Peralta. Y hoy somos muchos los que consideramos la importancia de su obra y su papel principalísimo en la historia de la cultura peruana.

Desde Martín Adán hasta el presente han aparecido más definitivamente las condiciones poéticas de Peralta, y en repetidas ocasiones me ha tocado referirme a ello, tratando de extraer los más refinados jugos de su talento poético y de su emoción lírica ante su mundo lleno de objetivaciones literarias al par que científicas. El conceptismo, heredero de Sor Juan Inés, lo lleva a decir: "¿Por qué pues has llagado / P a questo corazón, no lo sanaste? || pues me lo has robado //, ¿por qué así lo dejaste // y no tomas el robo que robaste?" En un indudable giro de buen gusto nos mostrará a aquella zagala que era "tan discreta" que "sabía entristecerse". Y en un extraordinario ejemplo de paralelismo poético, para no citar más, dirá:

- para siempre déjame tu sombra
- para siempre llévate mi vida...

La poesía de Pedro Peralta no es absolutamente prosaica, como pretenden algunos, ni culterana sin trasfondo, ni armonía sin inteligencia; porque el barroquismo entendido en su verdadera raíz de angustia, de retorcimiento expresivo, de refinamiento artístico es una noble etapa de la literatura que produce a los Quevedo, a los Shakespeare y aún a los Cervantes, mezclado en el claro os-

curo de su "Quijote", la esencia con la envoltura; lo espiritual y lo material en el contraste que es esencial al barroquismo de la Contrareforma del culteranismo y del conceptismo en dos vías diferentes de penetración envolvente en la belleza. Conceptista es Peralta —ya lo creo—, como muy bien lo definía Jiménez Borja. Porque es la suya poesía de conceptos encontrados, de antinomias y no juego exclusivamente formal y uso principal de figuras literarias, ya que Peralta usaba —y abusaba— de las de pensamiento. Conceptista es ya el poema de la juventud:

Señor porque esta mi angustia
formando el blanco y la punta,
multiplicados oídos
son vuestras liagas profundas....

Aunque haya figuras literarias, lo esencial está en el retorcimiento del pensamiento, como también al decir: "este naufragio sólo es // la tabla que me asegura". Y el uso de sus metáforas está tan sabiamente administrado dentro del lenguaje poético que no podemos menos de sentirlo de ahora, de nuestro gusto presente, —tan imaginativo, tan metafórico— cuando dice: "ya el dulce golfo me inunda": "y sea luz en los ojos // lo que es incendio en la pluma"; y que termina en redonda nota conceptista: "que las perdone pasadas // quien las redimio futuras". La fuerza lírica de Peralta se expresa nuevamente en las Diez Oraciones de **La Pasión y Triunfo de Cristo**, escritas a la vera de la muerte y que lo llevarán a su propia vía crucis inquisitorial:

"Esta fue la vía láctea de la pena, formada de peñascos por estrellas"... ¿No dijo César Vallejo: "¡Cómo vais a bajar las gradas del alfabeto// hasta la letra en que nació le pena!" En Peralta hay una inmensa escala celeste por cuyas gradas de piedra sube el Salvador hasta la cima, para encontrarse con la pena misma, en la cumbre del mayor tormento. En Vallejo, el niño —el hombre, en fin— descenderá por una escala del lenguaje hasta encontrarse, en una similar figura sustancial, con la sima —con s, pero cima en todo caso—. Peralta añadía unas palabras ultraístas: "con la lira de la cruz a cuestras", etc. La lira es una cruz y el poeta se confunde con Cristo en la "zodiaco de la congoja". Dejo así, establecida la figura lírica de Peralta, sólo como una presentación de su calidad literaria; y pasemos al tema mismo del teatro.

En el Siglo XVII de la literatura colonial peruana, Juan Del Valle Caviedes, poeta por sus cuatro costados, aún por aquel que la gente conoce mal de su hermosa poesía ascética, había dejado entre sus cuartillas echadas al azar, unos cuantos "bailes" escénicos que respondían al lado picaresco de su sutil poesía repentista. El más conocido: "El baile del amor médico":

A curar males de amor
vengo para haceries bien
que de enfermo acuchillado
médico he llegado a ser.

Este médico —no maltratado por la musa anti-médico de Caviedes— enfrentará a cuatro o cinco enfermos de amor, cuyos síntomas tan vagos y tan múltiples deben encontrar remedios, asimismo, indefinidos y variados. Caviedes tenía otros "bailes": el del "amor tahir"; el del "amor alcalde", etc., que son el ejemplo de un teatro menor y aún diríamos en bosquejo.

Ya también por los años finales del mismo XVIII el limeño Lorenzo de Llamosas había compuesto una comedia **El Astrólogo**, donde se unían los giros enrevesados del culteranismo más exagerado con cierta nota popular que va a acentuarse en el siglo XVIII.

Cuando Peralta comienza a trabajar su teatro —allá por 1710— la literatura oscilaba en el Perú y en la América hispánica, en general, entre el barroquismo —arrastrado a través de largos años de permanencia— y el neoclasicismo que ya dominaba Europa desde los mediados del siglo anterior. Ya se ha dicho que Peralta resume así toda la vida colonial, al tomar en su obra lo que viene de atrás en más de una centuria y, lo que habría de ser el campo de realización literaria del setecientos hasta culminar en la Emancipación. Y es precisamente en su teatro donde puede hallarse más claramente aquello, pues si bien las comedias como **Triunfos de Amor y de Poder y Afectos Vencen Finezas** se desarrollan con un lenguaje entre culterano y conceptista, la preponderancia de la lógica, el sentido moral, la tendencia a la claridad y pureza del lenguaje, se han colado en las piezas pequeñas que acompañan esas obras e impondrán carácter a la adaptación española de la **Rodoguna de Corneille**, que como dijera Leonard es la más

importante obra dramática de habla española en la primera mitad del siglo XVIII.

Dijimos en nuestra **Literatura Peruana**: "Es esencialmente en el teatro donde pueden encontrarse, más que en ninguna otra parte, los merecimientos literarios de Peralta, que superó a sus contemporáneos de América y de España en la elaboración de sus piezas escénicas y que precedió a todos ellos en el conocimiento y adaptación del teatro francés; produciendo, además, entre nosotros, un tipo de entremeses costumbristas que fueron el anticipo de lo que, con el tiempo, habría de llamarse teatro nacional. Ya lo adelantó ligeramente Riva Agüero en su citado ensayo, pero débese a los descubrimientos y prolijo examen de Irving Leonard, el exacto conocimiento de sus obras llamadas a figurar entre las más representativas de habla castellana del siglo XVIII, y que sólo por ligereza imperdonable o por no confesado desconocimiento pudieron provocar críticas tan duras como las de Torres Rioseco, o de otros superficiales comentaristas".

Fue en 1711 que se representó la Comedia de Pedro Peralta titulada **Triunfos de Amor y de Poder**. Tanto Leonard como Lohmann Villena se han referido al motivo y fecha de aquella representación, así como al argumento de carácter mitológico fundado en las transformaciones de Isis y en los amores de Ipómenes y Atalanta; y al parecer bajo la influencia de Calderón de la Barca, pero también con ciertos atisbos del teatro francés neoclásico. La comedia de Peralta iba acompañada de música y de gran desarrollo escénico, que la emparentaba con la zarzuela y en general con el género de la ópera.

En la **Loa** de esa comedia utilizaba Peralta aún ciertos juegos muy en boga en el siglo XVIII; por ejemplo, hacer en un descenso, que se marcaba también en la forma gráfica de la composición de los versos, cosas como éstas:

“Todo el orbe le aclama
clama
ama”.

O: “El Perú le declara
clara
ara”.

Pero en general domina una lengua sin mayores complica-

ciones. Es sin embargo en el "baile" donde vamos a ver más precisamente el proceso de transformación literaria.

El poeta comienza todavía con su almacén de recursos barrocos: "donde para herir las ondas// sirven de flechas los remos!" O el uso de "golfos de amor".— No sé por qué esta insistencia en el golfo como imagen poética. Tal vez por su limeñísimo sentido de la perspectiva frente al Golfo abierto en dos de Chorrillos y el Callao. Cuando el mercader sale a escena el lenguaje se acomoda al personaje popular: "Yo soy un tratante// que sin embelecocos// con buenos doblones// me busco el empleo// No llevo finezas// ni cargo requiebros"... El "amor barquero" que va tratando sucesivamente con ese mercader, con un poeta, con un valiente, con una dama vanidosa, con una casada y con una viuda, emplea no los términos de un cupido galante, sino por el contrario el de un barquero negociante que dirá: "pues Ud. da a todo el mundo// gato por liebre en lo honesto". Y que nos parece muy empeñado en el comercio. Al final aceptará a todos en su barca, poniendo como piloto a la viuda, por su conocimiento: "porque de todo el mundo// corre la aguja"; y a la casada las cuerdas "que sabe muy bien manejar". Dentro de su pesimismo barroco hay un alegre despertar natural. Indudablemente Caviedes influirá en ese baile con la idea del "Amor" dialogando desde varios campos y en múltiples personajes, en consultas que parecen siempre médicas. Pero la obra de Peralta es muy superior en el logro literario al poeta limeñizado de Porcuna.

El "fin de fiesta" que acompaña a **Triunfos de Amor y de Poder** nos muestra más claramente el neoclasicismo que se va colando en la literatura de Peralta. Ahora será evidentemente Molière el que lo induce y orienta. La obra es una farsa. Y Peralta se mueve aquí sabrosamente:

Al examen del gran Monigote
doctor Almodrote
Venid los primeros
sangrientos Bárbaros;
venid Boticarios; venid Cirujanos,
exaltando los triunfos ufanos
de lanceta, de espátula y bote...

Las indicaciones que da el autor para la representación, señaladas entre paréntesis, dan un adecuado ambiente al cuadro

burlesco. Peralta utiliza términos como “ceñidos de borraja y apio”; o “cuánta es la utilidad y la cucaña”; “cuando al sangrar la bolsa, el peso pulsa”. Repitiendo conceptos de Caviedes y de Molière, Peralta pone en boca del Bachiller en Medicina, frases que resultan un nuevo ataque risueño a los curanderos y médicos, ya que el graduando al referirse a sus antecedentes dirá “de que ya son testigos sin misterios// las sepulturas y los cementerios”. El examen está lleno de una gracia propia de la farsa; utilización de un latín macarrónico para preguntas y respuestas sobre curación de enfermedades.

..... Bacalaurus mihi dicat
 que causan possunt tenerse
 omnes febribus malignas
 causones et tabardillos.
 Y el Bachiller dice: La pituita, la pituita...
 Doctor Primero: Contra la hipocondría
 no haber plata. Ergo.
 Protomédico Distinga
 Bachiller: Si es la física, concedo;
 Doctor Primero: ¿Hay qui dicat
 neque Author qui afirmabuntur
 que hay moral hipocondría?
 Bachiller: Sí, señor; si hay; y también
 la hay mística. ¿Quien lo admira?
 Doctor Primero: ¿Cuál es?
 Bachiller: ¿Cuál es? La que tienen
 las beatas aturdidas.
 Coro canta: Bene, bene respondire,
 Monigotus vivat, vivat,
 dignus, dignus est intrare
 in nostra docta familia.....

Y así va desenvolviéndose dentro de una forma viva y locuaz este examen doctoral que es una sabrosa escena, animada por el espíritu satírico a que da rienda suelta Peralta, —“Viva el gran Monigote// que sólo aplica/ para matar a todos/ purga y sangra...” —Sátira no sólo contra la medicina, en herencia de Caviedes, sino contra el examen universitario con la entrega de las insignias; el alboroto que arma el graduando golpeando a los examinadores; y aquella escena verdaderamente propia del teatro de farsa cuando todos en caballos de caña bailan y cantan el doctorado:

Viva el señor Doctorado
v muchas tercianas vea,
sarampiones y alfombrillas,
tabardillos y viruelas...

Viva, viva, viva y siempre
goce muchas epidemias.....

viva, viva, viva y siempre
cure, triunfe, coma y beba...

¿Era éste el orondo, abultado, oropelesco Peralta? O estábamos, como en el caso de la *Ífrica*, frente a un multifacético escritor que equivocó muchas veces el camino, pero que llevaba dentro una extremada habilidad y una no siempre bien conducida intuición poética, con la proa enfilada a encontrar caminos de estricta validez literaria?... Ese "fin de fiesta" de **Triunfos de Amor y de Poder** podría contestar a la pregunta.

Dejando a un lado la "loa" de **Afectos Vencen Finezas** —donde sin embargo prima ya la claridad y gracia ennumerativa: "riqueza, abundancia, defensa, sosiego // metales y flores, clarines y lirás..."—, debemos volver a encontrar al autor de sainetes y farsas en el nuevo "fin de fiesta", hecho a la medida de **Las Sabihondas** de Molère, donde Peralta ridiculiza la hinchazón retórica y se burla de su propia obra conceptista, con sentido de humor muy alejado de la retórica composición de los poemas alambicados de los que él mismo fuera autor en ciertos casos. Dos Cosme, el poeta enrevesado, compondrá un soneto que va diciendo a sus contertulias, en medio de las admiraciones de éstas:

Nadando breve barca un pie de plata
en el golfo de un vaso, atroz piloto
le hace arrojar por leve rumbo roto
vivo carmín de venas escarlata....

"Gran cosa —dirá doña Laura— :**Breve barca, pie de plata**". Y luego admiran ella y doña Eufrasia el uso de: "**golfo de un vaso**" y "**vivo carmín de venas escarlata**". Golfo es palabra fundamental en Peralta. Vendrá luego: "La hermosa fiebre", etc., hasta terminar con el último verso del segundo terceto: "**del todo ha de morir redondamente**". El poema merecerá los falsos halagos de

las damas allí presentes, nutridas de poesía fatua, que saltan de alborozo ante lo que consideran cada perla de la poesía artificiosa de don Cosme. Este explica que "el verso ha de rodar bonitamente". "El verso ha de rodar como una bola// y caer con destreza por precepto hasta dar de cabeza en el concepto"... He ahí la teoría poética de un conceptista, que es a la vez culterano, pues "ha de tener follaje aunque esté hueco// de suerte que, como él haga ruido// no estribe en la razón sino en el oído..." Don Terencio, el espíritu popular, responderá en escenas posteriores: "Y yo no quiero latines,// que sólo mi gusto aprecia// una hermosura en romance// que el donaire se le entienda". Y cuando juzga a un hombre de esos fatuos dirá simplemente: "Pues es un insigne idiota".... Y se llegará así a aquello de que basta sentimiento: **corazón, inmensidad**. Al pedirse un presente para llevar a España, don Terencio dirá: "El Perú os lo llevéis // y no lo volváis a enviar".... Panduro añadirá: "Y un mundo que hoy es más nuevo// de lo flamante que está"... ¿Era sólo el continente nuevo; o la posición nueva ante un mundo que ya se avecinaba enteramente nuevo con las transformaciones del siglo XVIII, con el racionalismo y el liberalismo, que crearon un orden en el pensamiento y en la ciencia?

El "baile" denominado "Mercurio Galante" que acompañaba también **Afectos Vencen Finezas** constituye una de las piezas capitales de este género chico de la comedia de Peralta. Podemos decir que aún hay en él parte del follaje abarrocado, donde asoma la musa despierta de Peralta que suena de vez encuando con tanta efectividad poética. Las notas regionales y costumbristas, el ensayo de una interpretación de personajes relacionados con cierto ambiente propio, marcan en esta obra el paso a un nuevo momento que ha de afirmarse a través del setecientos: la literatura francamente peruana, o americana diremos en sentido lato. "Mercurio Galante" recibe en su consultorio de amor a cinco galanes y cinco damas. Entre los primeros: un quiteño, un minero —potosino o huancavelicano—; un noble de Pisco; un limeño; y un madrileño. Entre las segundas: una esquiva; una presumida; una boba; una ambiciosa y una discreta. Mercurio los empareja y una Náyade los va casando: correspondiéndole la esquiva al quiteño; la presumida al noble de Pisco; la boba al cortesano limeño; la ambiciosa al minero y la discreta al taimado madrileño. "Queda la

impresión —comentaba José Juan Arrom— que el imponente profesor de San Marcos —Mercurio matemático él mismo— se hubiera propuesto la situación en forma de ecuación algebraica, y halladas las incógnitas fuera agrupando damas y galanes en binomios irreductibles y definitivos”.

Un nuevo entremés intercaló Peralta en **La Rodoguna**. Y allí, más que en otro, asomó el costumbrista, dando relieve a una comedia peruana que anticipa al Ciego de la Merced y a Felipe Pardo y Manuel Segura. Debemos ver en ella mucho de lo que representó la zarzuela del género chico, de la “tanda”, que tanta clientela tendría a fines del XIX y comienzos de este siglo. Hay un palurdo hombre, Lorenzo, que se ve —muy ligeramente por cierto, dentro de la brevedad de la trama— que quiere casar a sus hijas, que son cortejadas por un sacristán, un poeta, un maestro de baile y un mercachifle, típico personaje más tarde de la comedia y de la poesía costumbrista. El villano deja que sus hijas se propasen con tal de que consigan sus respectivos maridos, lo que se logra al fin, bailando todos en el regocijo con que se remata el entremés: “Taita espere que traigan esta merienda” —dice una hija; y otra añade—: “Y pues ya la ha tragado// tenga paciencia”. (“Tocan adentro el Babao —dice el autor— danzan todos una rueda, alternando galanes y damas y a otra vuelta toma cada uno la suya de la mano y se van entrando; y queda sólo Lorenzo que hace también sus ruedas y se entra”). Otra vez la farsa en todo su vigor.

Como ya lo repitieron Aurelio Miró Quesada y Jiménez Borja, hasta los nombres de las cuatro chicas llevan al costumbrismo: Mariquita, Chepita, Panchita y Chanita. A más del lenguaje, donde se habla de “dengues”, de “chino lindo”; no seas “gorrón”; de “pucheros”; de “circes tacañas” y de Ulises “chifles”. El poeta llamará a su enamorada: “Chepita de mis entrañas”... El Maestro de Baile: “Chanita de mi alma”. Don Lorenzo dirá del Mercachifle: “es de casa// es bueno y vende barato.// Mas qué caro ha de costar / / pues si ella es la que se ffa / / es él quien ha de cobrar”... Y cuando comenta los amores del Maestro de baile con su otra hija: “En el paso del amor// que bien la enseña a encajar”.... Con lo que se ve la aguda intención que va moviendo la escena. Esto, a más de la hermosura de muchos versos:

¿Donde te has ido ,
que muriendo me dejas
huérfano el gritc?

El propio Mercachifle, dirá también, en mezcla de intencionada frase y de buen decir:

"Mal haya cuando he dado,
dura Panchita,
por tus caricias falsas
mis puntas finas !.....

Y Panchita con un lenguaje en que asoma algo del tradicional giro español y mucho de la lisura criolla que mostrarían las "heroínas" de Ricardo Palma; le contesta:

Cierra los labios
que por tus atadillos
tienes mis brazos....

Citando una vez más al profesor Arrom, encontramos que comenta este entremés con los siguientes términos: "Sorprende de veras, el partido que Peralta logra sacar a la situación, lo ingenioso de algunas réplicas y sobre todo la ocasional sencillez a que podía llegar cuando olvidaba los dictados de su enrevesada retórica". Ya hemos insistido que esa enrevesada retórica estaba, a su vez, plena de una intención poética notable o de un expreso contenido racionalista. Para un caso es bueno ir a leer a Martín Adán; para el otro a Emilio Choy, que ha escrito muy interesantes y novedosas páginas sobre los "precursores de Peralta" y sobre su incipiente racionalismo ya dentro de la corriente ideológica del siglo XVIII.

La métrica de Peralta en estas **Obras Menores** así como en sus Comedias mayores, es muy rica. Irving Leonard las ha estudiado enunciando sus variaciones verso a verso. En el "Baile" de **Triunfos de Amor y de Poder** hay silvas, —tan libres— quintillas, endechas, romances, seguidillas; alguna octava más seria de arte mayor y por otro lado versos irregulares asonantados que le dan mayor movilidad y menor rigorismo. También en el "Fin de Fiesta" se combina algunos versos de arte mayor con pie quebrado,

para la natural flexibilidad —“al examen del gran Monigote// cloctor Almodrote”— con silvas, romances y seguidillas.

En **Afectos Vencen Finezas** la variedad métrica es también notable. Los hermosos hexasílabos de la propia comedia son ejemplo de buenas maneras poéticas:

Para ti no más, (tan peruano el giro)
Casandra divina
beldad peregrina
se hicieron las flechas del ciego rapaz.
Para ti no más.

En el Baile de “El Mercurio Galante”, a más de los romances, seguidillas, redondillas, quintillas, asoman, otra vez, versos irregulares asonantados para mayor libertad. “Y se hará gustosa feria // en el comercio de amor”. Algunas arias se harán, en cambio, en muy formales endecasílabos, propios para el canto: “que se adora mejor la deidad// cuando el humo se exhala esplendor”.

En el “fin de fiesta” de la misma comedia predominan las silvas con versos pareados: “Góngora no libó tales cadencias// ni dió en tan breves ritmos más sentencias”. Y luego romances, como los que vimos en labios de don Terencio.

Por último, en la **Rodoguna** también la riqueza métrica es comentada por Leonard. El entremés no escapa a aquella variedad. Romances, seguidillas, etc. Y otra vez la presencia lírica de los decasílabos: “Lo que en oro compone en doblón”. Pero en este entremés cantan todos: poeta, sacristán, maestro, mercachifle y las niñas. Lo más hermoso prácticamente está en las seguidillas del mercachifle: “Mi atadillo ha volado// Dios lo perdone// de verdad que me pasa // que era buen hombre!....” etc.

Creo que debemos recapitular aquí sobre el carácter de esas **obras menores** de Peralta. Lo que fundamentalmente se descubre en ellas es que Peralta resulta —como dijimos— síntesis del colonaje peruano. En esas obras está presente el barroquismo conceptista y el necoclasicismo moralista, costumbrista y de lenguaje directo que ya hemos señalado. Dentro de esa síntesis, Peralta es la primera figura del llamado teatro nacional. Caviedes no es sino un asomarse a las posibilidades teatrales. Peralta es ya la maduración. El trata ajustadamente los resortes del diálogo y ofrece un camino de “panchitas” y “mercachifles”, de limeños mineros y

pisqueños, combinados con damas, hechas dentro de la sociedad colonial peruana, que van a desembocar en los personajes limeños y republicanos de las piezas de Segura.

“Cuando le enseña el buen maestro el hueso”

“¿y la carne cuando irá?...” —comenta el buen Lorenzo.

¿No será el “Santo de Panchita” de Segura y Palma un recuerdo de Peralta? ¿No es el Sargento Canuto, reflejo —claro está— del **Fanfarrón** de Plauto, una manifestación del “valiente” del “Amor Barquero”? ¿No es el “conquibus” y otras cosas más de Segura una réplica del “dengue”, del “busilis” y del “numen de teta” de Peralta del entremés de la **Rodoguna**? ¿No es el maestro de baile un personaje de Segura, cuando aprieta la mano de la agasajada? El único puente que hay entre ellos —entre Peralta y los costumbristas del siglo XIX— es Francisco del Castillo y Tamayo, El Ciego de la Merced, que hará hablar a burros, mulas y carreteros, mulatos y negritas pícaras, en las calles de Lima, con un dejo muy peruano y sobre todo muy limeño, dentro de esa línea que iniciándose en Caviedes desembocará en Palma, con la estación principal del también festivo Pedro de Peralta y Barnuevo.

Peralta, en resumen, culmina el camino de la literatura colonial, exponiendo en un inmenso escaparate y con sentido de escritor profesional, los vicios y las virtudes (de la expresión) de su tiempo, centralizando o sirviendo de índice al instante cenital del virreynato. El erudito español Feijóo destacó la obra de Peralta, llamándolo “fénix americano”. Ricardo Palma lo siguió paso a paso a través de muchas de sus **Tradiciones** y parece ver en él la propia alma del Perú Colonial, diríamos mejor de la Lima Colonial; ya cuando nos presenta la lucha contra Spizberg en “La Monja Alférez”; ya cuando ve entrar a los Virreyes en Lima, a manera de introito de algunas de sus crónicas; ya cuando habla del Palacio de los Gobernadores; o cuando se refiere a obras teatrales presentadas en él como en “Un proceso contra Dios”; o cuando habla del monstruo de dos cabezas de la época del Virrey “Brazo de Plata”; ya cuando presenta poemas y “fúnebres pompas” del siglo XVIII, con los más notables plañideros de entonces; ya cuando hace referencia a las más importantes obras dramáticas coloniales

o a la erudición latina o los autos de fe, entre los que habría de aparecer el propio escritor colonial entre "La Precio Fijo", el mulato "Ayanque" y la diestra enclavijadora: la negra María Antonia de Suazo, el nombre de Peralta está siempre en los labios del relator genial. Y aunque llame a su **Lima Fundada**, "centón indigesto", cuando habla de la literatura peruana en **La Bohemia de mi Tiempo** señala el desenvolvimiento de las letras peruanas a través de los nombres de Caviedes, Peralta, Olavide, Valdés y Felipe Pardo. El escritor argentino Juan María Gutiérrez escribiría: "Fue don Pedro Peralta el portento de la época, la honra del Perú, su más conspicuo representante en la erudición, la ciencia y la literatura; y tan ricamente dotado de talento, que rivalizando con Pico de la Mirándola, habría sido capaz de sostener como éste una tesis académica de todas las cosas concebidas. No puede abrirse libro alguno impreso en Lima durante el siglo XVIII sin que veamos levantarse de entre sus páginas el rumor de tan abultados elogios de Peralta que bien pudiera componerse con ellos una fervorosa letanía digna de recitarse en el altar de los siete sabios de Grecia".

Y el Marqués de Castell-dos ríus le dirá en verso, en el Acta Décimo quinta de la Academia Palatina:

Peralta ¡Oh numen insigne!
estupenda vena rara,
philosophica, perita,
poética, mathematica....

Biblioteca de Letras
«Jorge Puccinelli Converso»

Y ¿qué de su gracia —brotada entre seriedades—? Y ¿qué de su lirismo —nacido entre prosaísmos—? Divino Orfeo, con lira de cruz al hombro, caminando con pies ya temblorosos, cercano a los ochenta años, desde la Sala de la Inquisición hasta la Imprenta que tenía en su casa para editar un nuevo número —mezcla de poesía, de filosofía, y de astronomía — de **El Conocimiento de los Tiempos**. Hay que buscar muy hondo en la obra monstruosa de Peralta hasta tocar al hombre.

Notas a la obra y vida de Don Pedro de Peralta

por

Estuardo Núñez

El escritor polifacético (1664-1743) abarcó en su ingente obra —la más prolífica de la época colonial— todas las formas literarias, las artes, las ciencias y la técnica de la época. Historiador, jurista, teólogo, matemático, ingeniero, astrónomo, médico, produjo un conjunto impresionante de libros y folletos que exceden los límites de un tratado de literatura.

Con todas las letras de su nombre-frase "el doctor don Pedro de Peralta Barnuevo Rocha y Benavides" se hizo un acróstico con las iniciales de título de 48 obras suyas en todas las materias y temas imaginarios y sobran títulos pues produjo más de 100 impresos.

En cuanto literato, Peralta debe ser apreciado fundamentalmente como creador —poeta épico, dramático y alguna vez, lírico— y como virtuoso y erudito, es decir, crítico, comentarista y traductor.

Nacido en Lima, de padres españoles (por lo tanto, criollo), estudió en la Universidad de San Marcos, donde se graduó de doctor en Artes y en ambos derechos (romano y canónico). Fue abogado, contador de la Real Audiencia, catedrático de Matemáticas y Cosmógrafo Mayor del Reino, Rector de la Universidad e Ingeniero Mayor del Reino y consejero de varios virreyes.

Es sin duda el representativo del escritor criollo (nacido en América, pero de padres españoles) en quien palpita la adhesión a la cultura española pero también (como lo demuestra su actividad de dramaturgo) la afinidad al espíritu de su pueblo natal.

En su obra literaria domina el gusto barroco y gongorino al lado del influjo, ya entronizado en su obra escrita a comienzos del

XVIII, de la cultura francesa neo-clásica (Racine, Corneille y también Molière) y de las tendencias conceptistas. Pueden precisarse algunas facetas:

a) obra poética lírica, constante de loas, panegíricos y poemas de tipo místico y elegíaco como el soneto "En la muerte del Virrey Castell-dos rius" y "Romance delante de una imagen de Cristo crucificado", su poema primigenio, escrito con motivo del terremoto de 1687. Pertenece a este grupo una obra en prosa **Pasión y muerte de Cristo**, 10 oraciones devotas (1739) y varios romances, entre ellos uno titulado "A Filis".

b) obra poética épica consiste en una extensa epopeya **Lima Fundada** (1732). en 10 cantos, en octavas reales, que narra la conquista del Perú hasta el momento de la fundación de Lima y en donde dominan más los elementos biográficos e históricos que la poesía. Pero aunque el aliento creador se disuelve en una exposición erudita y farragosa de hechos y bosquejos biográficos y descriptivos, pueden hallarse aciertos poéticos aislados. "Es versificador admirable en un verso —dice Martín Adán— si no cabal poeta en el poema".

c) obra dramática. Se conocen de él tres comedias: **Triunfos de amor y poder** (1710) comedia mitológica y barroca; **Afectos vencen finezas** (1720), pieza calderoniana, de corte más realista que la anterior; **La Rodoguna** (1708?), traducción, adaptación o arreglo de la tragedia del mismo nombre escrita por Corneille.

En el género dramático produjo dos fines de fiesta, algunos entremeses y bailes, piezas cómicas y costumbristas y varias loas.

Sólo mencionamos su obra histórica: **Historia de la España vindicada** (1730), por no corresponder su apreciación a un estudio literario.

Alcanzó también nombradía como poligloto, conocedor de lenguas muertas (griego y latín) y modernas (italiano, portugués, francés e inglés) incluso el quechua. Destaca como traductor y escritor en griego, latín, francés e italiano y aún podía escribir y versificar cómodamente en algunos de esos idiomas.

Se inició precisamente en las letras con un poema en griego titulado **Apolo fúnebre**, en que narra los estragos del terremoto de

Lima, de 1687. Se conocen de él hasta dos poemas en francés: **El Triunfo de Astrea**, en elogio del rey Felipe V y **La gloria de Luis El Grande** en donde hace la apología de Luis XIV y un poema en italiano "Al Cardenal Alberoni", en octavas.

En latín escribió muchos de los certámenes, panegíricos, loas, exequias y discursos de recibimiento y descripciones de festividades que compuso dentro y fuera de su actividad en los claustros de la Universidad de San Marcos. Además, trasladó del latín al castellano la oda XIV de Horacio.

Tradujo también del italiano obras teatrales como la comedia **Bersabé** de Ferrante Pallavicino (1616-1644) y la **Gigantomaquia** de Claudio Claudiano (370? - 408?) y una disertación **Paralelo entre la honra y la vida**.

El incipiente costumbrismo —localismo limeño— de Juan del Valle y Caviedes en el siglo XVII se observa igualmente en las obras dramáticas de Peralta, producidas a comienzos del XVIII. Se advierte así que el escritor persigue afirmarse en la tierra o en el ambiente que le rodea. Pero el cambio de mentalidad se perfila aún más en Pablo de Olavide a fines del XVIII, dentro de su única fase, el virtuosismo, volcado en las nuevas ideas liberales y en la labor de traductor. Complementariamente, se advierte también la nueva concepción del mundo en un escritor mestizo como Antonio Valdez, el autor de **Ollantay**, en cuya obra se fusiona lo telúrico con la tradición dramática española.

Peralta fue una mentalidad vigorosa pero limitada por las circunstancias locales. No le fue propicia la oportunidad de viajar dentro del país o fuera de él, aunque lo deseó siempre. La tradición y el prejuicio provincial dominante en su ciudad, y en toda América virreynal, no permitieron que asimilara los nuevos métodos crítico-racionalistas y de la ciencia concreta, y por lo tanto, no lo graba distinguir las fronteras exactas entre las ciencias y tampoco deslindaba entre ciencia y arte, como es de verse en su **Tratado músico-matemático**. Dice Picón Salas:

"El método rigurosamente deductivo de la escolástica no le provee de espíritu histórico para comprender el caso particular o distinguir lo concreto

más allá del muro de fórmulas e ídolos verbales que le esconde.... De tanto leer algo le ha llegado de la nueva ciencia europea. Pero ese contacto no es tan fecundo que destruya el marco de la antigua mentalidad”.

(M. Picón Salas, **De la conquista a la Independencia**, México, 1944, p. 121).

Literalmente admiraba a Góngora, Quevedo y Calderón y en su obra se muestra admirador de las culturas italiana y francesa (Boileau, Racine, Corneille, Molière, etc.). Cabalgaba entre dos siglos y dos concepciones del mundo diferentes.

La fama aviesa de Peralta

No siempre fue pleno el elogio y reconocimiento del talento de Peralta, aunque Juan María Gutiérrez, su primer crítico integral, sólo encontró elogios y laudatorias reverentes en los coetáneos de Peralta:

“No puede abrirse libro alguno impreso en Lima durante el siglo XVIII, sin que veamos levantarse de entre sus páginas el rumor de tan abultados elogios en honra de Peralta, que bien pudiera componerse con ellos una fervorosa letanía digna de recitarse en el altar de los siete sabios de Grecia. La fama de Peralta no quedó encerrada durante su vida, dentro de los límites de la colonia americana donde había nacido: tuvo bastante vuelo para atravesar el océano, encargándose de pasearla por España y Francia escritores y viajeros de nota”.

(de **El Correo del Perú**, abril-julio 1875, N° 16-30).

Hace referencias al coro de alabanzas que calificaban a Peralta como “el que todo lo sabe”, “crédito y lustre de su patria”, etc.

Por su parte, Riva Agüero sostuvo que Peralta gozaba de inmensa fama entre los suyos:

“Distinguido extraordinariamente por los virreyes y por los mayores personajes, mirado por sus compatriotas como un maravilloso oráculo, halagado

por los aplausos que le venían de las más remotas tierras y de los más respetados sabios, vivió Peralta tranquilo, veneradísimo y, en todo lo que cabe, feliz".
(de **El Comercio**, Lima, Julio 9, 16 y 23 de 1939).

Agrega que se le dispensaban "hiperbólicas expresiones de aprecio y admiración" y "frases arnables y lisonjeras". Riva Agüero se ha referido también al elogio encendido de un contemporáneo de Peralta, don Pedro José Bermúdez de la Torre, en el dictamen de la censura oficial que precede a la edición de **Lima Fundada**, donde éste último adorna la fama de Peralta, a quien denomina "Virgilio español", con las frases siguientes:

"con el airoso repetido vuelo de su elevada pluma, en cuyos diestros elegantes rasgos cada estancia es octava maravilla, desempeña los créditos y justifica los aplausos, que tan justamente le tiene merecidos la invariable continuación de sus aciertos".

(intr. a **Lima Fundada**, p. 2).

Otro contemporáneo de Peralta, don Francisco de Rojas y Maldonado le dedica un romance que empieza:

Sublime excelso Peralta
cuyo primor, sin segundo
hace que tengas en tí
la producción y el influjo.

y concluye:

Ya el Perú no necesita
más gloria, aplauso ni triunfo
que mostrarte; y es adonde
lo sublime llegar pudo.

(Intr. a **Lima Fundada**)...

El padre Tomás de Torrejón en la aprobación eclesiástica de **Lima Fundada** coincide en la loa:

"Si se ignorase la patria del doctor Peralta, pudieran disputar esta gloria todas las ciudades en España,

como contendieron por Homero las siete más célebres de Grecia”.

(Intr. a **Lima Fundada**).

Pero no se ha puesto suficiente énfasis en dos testimonios contrarios, si es verdad que producidos después de muerto Peralta, aunque también proveniente de dos personajes casi coetáneos, pero de distinta generación: el uno José Eusebio Llano Zapata (1724? - 1778), quien en alguna carta fechada en Madrid critica a Peralta por haber encumbrado en su **Lima Fundada**:

“a muchos héroes de la literatura fingidos, que estamparon su venalidad, ridiculez y genio lisonjero...” mientras postergó a muchos muy beneméritos porque ya no tenían parientes o con mitras o con togas. A este autor le celebro en muchas cosas, pero en este punto es despreciableísimo, poco crítico e inconexo”.

(Cartas a P. Salas, **Rev. Chilena de Geografía e Historia**, tomo XCIII, Santiago, 1942, p. 160-238).

El otro personaje fue Alonso Carrió de la Vandera (Concolorcorvo, 1715-1780?), autor del **Lazarillo de ciegos caminantes**, obra de agudo ingenio y acerada crítica de costumbres, quien reprocha a Peralta su distanciamiento de la realidad propia y la vacuidad de su erudición:

“si el tiempo y la erudición que gastó el gran Peralta en su **Lima Fundada** y **España Vindicada**, lo hubiera aplicado a escribir la historia civil y natural de este Reino, no dudo que hubiera adquirido más fama dando lustre y esplendor a toda la Monarquía; pero la mayor parte de los hombres (y entre ellos Peralta) se inclinan a saber con antelación los sucesos de los países más distantes, descuidándose enteramente de (los sucesos) que pasan en los suyos”.

(Concolorcorvo, **Lazarillo**, p. 26, ed. V.G.C., 1938).

De haber vivido unos años más, sin duda hubiera encontrado las resistencias provenientes de un nuevo concepto de la realidad

que se incubaba en la generación siguiente, de lo que pudo haber captado ya algunos síntomas inequívocos.

No creo de todo cierta la afirmación de Riva Agüero respecto de que Peralta vivió "tranquilo, veneradísimo y en todo lo que cabe, feliz" pues el mismo Riva Agüero se encarga de desmentirla en otra frase:

(Peralta) "en algunos pasajes de su **Historia de España Vindicada** y en otros de sus opúsculos retóricos, manifestó cierto resentimiento contra la Metrópoli".

Ello se corrobora cuando también en su **Lima Fundada** se transparenta el resentimiento y celos de los criollos contra España, alternando esos reproches con la palaciega y "áulica retórica" de la defensa de los virreyes contra los ataques de algunos limeños. Sin duda guardaba algo de lo que la psicología actual denomina complejos, los cuales explicarían sus actitudes contradictorias. Debíó sufrir frustraciones y entre ellas, la imposibilidad de viajar y de obtener un reconocimiento menos local y menos aldeano de sus méritos o la falta de libertad para decir su pensamiento pleno o para objetivar sus críticas o la imposibilidad de negativa al coro y cortejo de la adulación.

Le faltó sobre todo ventilar su ingenio superior, conocer el mundo, librarse de ataduras provincianas, romper con la "aldea" natal, librarse de compromisos hipócritas, sentir la libertad de decir su verdad y de negarse a lo que era forzado hacer sin voluntad.

A ello se agrega que, al final de su vida, lo censuró la Inquisición por la colección de sus oraciones **Pasión y triunfo de Cristo** y hubo quien sostuvo que merecía la hoguera infamante. Por ello la desazón pudo embargarle en sus últimos días y más se pudo ver todavía por obra de sus contemporáneos de la generación siguiente que no le tuvieron afecto y señalaron sus caídas y sus contradicciones a fuer de hombres de distinto temperamento, bajo un clima espiritual que iba transformándose.

Corroborando lo antes expuesto, parece válida la frase que recoge el **Mercurio Peruano** de 1791, en el artículo de Hisperiófilo, don José Rossi y Rubi:

“Así se vió que el insigne Peralta, después de unas investigaciones, tan vastas y tan gloriosas, no llegó a coger mientras vivió otros frutos que los amargos de la envidia y la persecución”.

(*Mercurio Peruano*, Nº 42, p. 65, Lima, mayo de 1791).

El no viajar de Peralta

En la literatura colonial peruana de mediados del XVII a mediados del XVIII no abundan las figuras de mestizos o criollos, o sea de nacidos en el Perú. Los autores son en su mayor parte españoles aclimatados, peninsulares sólo americanos de adopción o de adaptación.

Diego de Hojeda es sevillano, Rodrigo de Carvajal de Antequera, el Conde de la Granja madrileño, Antonio de León Pinelo hubo de nacer en Valladolid y hasta Caviedes —tan peruano— nació en Andalucía. Casos excepcionales habrán de ser Juan de Espinoza Medrano —nacido en Calcauso, Apurímac— y Pedro de Peralta, limeño y criollo, hijo de españoles pero nacido en tierra peruana. Entonces los únicos que viajan son los peninsulares de España al Perú y viceversa. Los mestizos o criollos no suelen salir al extranjero: el viaje a ultramar parece vedado para ellos, por falta de oportunidad, de medios, de incentivo, por postergación social, más que por falta de deseo.

Sólo en la segunda mitad del siglo XVIII —en plena época borbónica— se abre la oportunidad al escritor mestizo o criollo para conocer el mundo, reaccionando contra su enclaustramiento colonial. El tráfico intelectual y cultural deja de ser en un sentido —de España a América— y se hace centrífugo, y adviene el doble sentido del tránsito y sobre todo la dirección América a España y también América a Europa, con parada o vía España. El hombre culto americano rompe las barreras coloniales y empieza a inquietarse por el viaje al exterior y conquista, con esfuerzo, el derecho de hacerlo.

Mas, Peralta (prototipo del criollo) y también el Lunarejo, (mestizo ejemplar) representativos del paso del XVII al XVIII, de

aquella etapa claustral y de aislamiento, típica de la Colonia de los Habsburgos, vivieron como si tuvieran la condena del domicilio fijo, el uno en el Cuzco, el otro en Lima. Consolaron su amargura de grandes señores del pensamiento condenados a la inmovilidad, con sus paseos virgilianos por los alrededores de Lima o del Cuzco, sin otro horizonte más amplio.

Pero Espinoza Medrano, El Lunarejo, que conocía tan profundamente a Homero y a Camoens y a los viajeros antiguos, debió sentir la nostalgia de un Ulises viajando por el ponto mediterráneo o de los lusitanos dominando el océano en pos de una nueva ruta a las Indias. Por su parte, Peralta consoliaba sus penas imaginando (en su *España Vindicada*) con extraño forzamiento, los viajes de Baco a España.

Pedro de Peralta no se apartó nunca de Lima y su campiña, en donde se refugiaba para concentrarse en sus múltiples quehaceres intelectuales. Logró ser poligloto admirable y el más prolífico y multifacético de nuestros escritores, dominador de letras y ciencias. Vivió sumido en una modesta rutina de estudioso y de catedrático, sin posibilidades de salir. Como compensación de su forzado sedentarismo, recreaba su espíritu escribiendo obras no sólo en español, sino en francés y en italiano y lo hacía con dominio formal que no había adquirido en el extranjero sino en el rigor de largas y sacrificadas veladas. Alternaba —en sus idiomas— con los viajeros europeos que excepcionalmente llegaban a Lima, entre ellos el francés Frezier, a quien suministró muchos datos cosmográficos, La Condamine, Feuillé y también con los españoles Jorge Juan y Antonio Ulloa. El culto de los idiomas extraños o el contacto con el viajero compensó en su alma inquieta la falta del aliento espiritual del viaje o la falta del ejercicio de la libertad de hacerlo. Soñó alguna vez con viajar a Europa y con recorrer su España amada y su Francia admirada y aún la Italia de sus desvelos, pero sus medios no se lo permitieron. En su pieza dramática **El Triunfo de Astrea**, escrita en francés, por 1703, en plena madurez de su talento, deja traslucir en una frase (“devoir au sort le congé de sortir de Lima”) su profundo anhelo de “deber a la suerte el permiso para salir de Lima”. Estas palabras traslucen la melancolía y la nostalgia del deseo no logrado. Fue así un sedentario mal de su grado.

Peralta, ensayista

En algunas páginas aisladas, Peralta se reveló ensayista concipio, versado en la teoría literaria de su momento y discípulo del preceptista francés Nicolás Boileau (1636-1711).

Resulta significativo en este aspecto la introducción, docta e informada, a su epopeya **Lima Fundada**. En ese prólogo examina la teoría del poema épico según Horacio y explica el arte utilizado y la preceptiva tradicional para componerlo desde Homero y Virgilio hasta Tasso (**Jerusalem**), Camoens (**Las Lusíadas**) y Ercilla (**La Araucana**).

Cita a Silveyra (**Macabeo**), a Pereyra (**Lisboa**), a Rufo (**Austriada**) y entre los franceses al P. Moine (**San Luis**), a Scuderi (**Alarico**), a Saint Amand (**Moisés**), a Chapelain (**La Pucela**).

Cita entre los que produjeron épica en América, además de Ercilla, al Príncipe de Esquilache (**Nápoles recuperada** y **Raquel**) y entre los peninsulares al Conde de Villamediana (**Phaeton**) y a Luis de Góngora (**Polifemo**).

Seguramente le faltó edad para leer las reflexiones sobre la épica de Voltaire y aún así, de haberlo conocido, fuese improbable su peligrosa mención.

Pero, en cambio, cita extensamente a Boileau, al "sublime Monsieur Boileau Despreaux", en su **Arte Poético**. Muestra de su devoción es este párrafo:

«Con todo esto, no presumo un absoluto acierto en toda la obra (se refiere a **Lima Fundada**) considerando que aunque poseyese todo el espíritu de Apolo (que no puedo juzgar) la mayor perfección humana no es más que una imperfección menos errada. Debemos contentarnos con que las faltas, aunque estén, no afeen. En el mismo Homero se encubren con el brillo de lo grande. El Sol con sus manchas es la luz y la Tierra con sus desigualdades es la esfera. Demás de que una grande exactitud en observar todas las leyes del estilo es un fuerte indicio de la mediocridad; porque lo sublime no las repara con el ímpetu; como que el que corre muy veloz, no es posible que vaya muy ceñido. Todo es de Boileau".

Merece así destacarse esta faceta de Peralta como escritor virtuosista y teórico de la literatura, (aspecto al que atiende Luis Alberto Sánchez, en reciente ensayo), materia en la que su versación no es sin duda desdeñable y que no se había dado, en tal grado de ilustración, desde el estudio gongorista del Lunarejo, el **Apologético**, acaso la primera expresión de la crítica literaria en América.

Poliglotía, aspiración o liberación

Entre los quehaceres intelectuales de Peralta resultó dominante su pasión por el aprendizaje de idiomas, desde su juventud. En un medio poco dado a estos menesteres —salvo el dominio de los idiomas clásicos, el latín y el griego, exigidos en las faenas universitarias y aun en los estudios inferiores y cultivados con erudición y empeño— significa mucho que llegase a dominar, para traducir, hablar y escribir, entre los idiomas modernos, el francés, el italiano, el portugués, inglés y hasta el idioma aborigen del Perú, el quechua.

“En este aislamiento provinciano —dice José Jiménez Borja— había aprendido a la perfección siete idiomas que no le eran propios, y componía en casi todos ellos. Es indudable que este don de lenguas le sirvió como una llave preciosa para ingresar al recinto de los autores más modernos de su tiempo, sin necesidad de esperar traducciones, adelantándose a los conocimientos generalizados por entonces en España”.

J. Jiménez Borja, “D. Pedro de Peralta conceptista y dieciochesco”, en **Bol. Bibl. Nacional**, Lima No. 30, 1964, p. 5-13).

No hay noticia de que hubiera escrito en inglés o en portugués, salvo común correspondencia epistolar. Tampoco hay dato de algún texto escrito en quechua. En cambio, si podemos hallar muestras frecuentes de composición francesa como los poemas “Le triomphe d’ Astrée”, en homenaje al advenimiento del borbónico Felipe V en España, y “La gloire de Louis Le Grand” exaltación del monarca francés Luis XIV, el Rey-Sol. Si examinamos estos textos hallamos una lengua francesa acartonada y sin fluidez, como producto de laboratorio, yerta y sin aliento vital, puro ejercicio mental y a

veces intraducible. Por si no me alcanzaran mis benignos conocimientos de ese idioma, he acudido a gentes de francés de cuna y con formación literaria, que me han ratificado este juicio.

Más sueltos parecen sus párrafos de composición en italiano de la **Etanze panegyriche all' Eminentissimo Cardinale Alberoni**, ministro de Felipe V. Pero en general no fueron muy afortunados estos alardes de poliglotía, un poco pedantes y dirigidos a "épater" a sus paisanos, que impresionaron sin duda por su audacia el medio cultural peruano, entonces poco dado a la crítica y más a lo convencional.

Indudable acierto constituyeron, sin duda, los simples traslados del francés al castellano, entre ellos, sobre todo, la versión de **La Rodoguna** de Corneille, lograda con destreza al escoger una variada versificación y al adaptar con inteligencia la obra en el idioma propio, según el decir de Menéndez Pelayo y de Irving Leonard, al punto de lograr un texto más ameno y de más atractivo moderno que el original francés, gracias a la reducción del contenido a tres actos y a la inserción de música y canciones, a la moda italiana.

Su conocimiento del idioma lo puso en contacto con los clásicos franceses neo-clásicos, puestos en evidencia en esos años por el advenimiento al trono español de la Casa de los Borbones. Ya hemos visto que reconoce —en el notable prólogo a **Lima Fundada**— como su maestro al "sublime Monsieur Boileau Despreaux" —para cuya pronunciación agrega la clave no del todo exacta "Bueló'Depro"—, cita además un poema del P. francés Jacobo Vanniére "singular objeto hoy del aplauso del orbe literario (francés)" y lo sigue sin duda en muchos aspectos.

Esta poliglotía resultó desde temprano útil instrumento para conocer reciente literatura francesa e italiana, y también inglesa sobre todo en lo referente a filosofía, ciencias físicas y naturales y derecho, que todo lo abarcaba el genio multifacético de Peralta. Pero tan vasto conocimiento de idiomas modernos implicó a la postre una frustración. Nadie como él tan bien pertrechado para viajar y, sin embargo, nunca pudo lograr la aspiración de hacerlo. A medida que los años transcurrieron se alejaron las oportunidades de viajes, proyectos revividos al paso por Lima y al contacto directo con algunos científicos europeos —como el P. Feuillé— que conver-

saron largo y tendido sobre materias conocidas a fondo por Peralta y que no dejaron de invitarlo a visitar el viejo mundo y sobre todo Francia que entonces iba alcanzando el cenit de su vigencia cultural. Algún consuelo pudo venir de su designación como socio correspondiente de Sociedades científicas de Londres y París, en los años de ancianidad.

Pero en lo demás, Peralta liberó en el estudio y práctica de las lenguas vivas su aspiración a tomar contacto con las realidades de la cultura europea de su época, todavía un tanto extrañas al aldeano transcurrir de la vida intelectual del Perú virreynal.



Biblioteca de Letras
«Jorge Puccinelli Converso»

Pedro Peralta y Barnuevo: Radiografía de un tiempo, una sociedad y un hombre

por

Luis Alberto Sánchez

Si hay estrictamente autores "malditos", uno de ellos podría ser Peralta. No en el sentido en que se aplicó el adjetivo a los poetas franceses "fin du siècle" (Verlaine, Rimbaud), sino en la más amplia y menos técnica connotación, réprobo, especie de árbol caído (o sin caer) del que todos hacen jubilosamente leña. Podríamos intentar una comparación algo exagerada, pero sin embargo válida: durante todo el siglo XIX fue tópico entre los críticos literarios españoles, confesarse incapaces de entender a Góngora o resueltos a no hacerlo: de esta manera, siendo unánime el veredicto crítico, quien aparecía como inhábil o inferior era el cordobés, no sus exégetas. Llegóse al punto de que hasta Menéndez y Pelayo, tan ponderado y lógico, aunque no tan sensible a la belleza formal, motejó de mala manera el gongorismo. Con Peralta ha ocurrido casi igual. Todo crítico de las letras peruanas, con deseos de ser bien apreciado, empezaba diciendo mal del autor de **Lima fundada**. Con ello se cometía una doble injusticia y se incurría en un redoblado error. Porque si Peralta, por una razón u otra, o sin otra razón que el hecho en sí, es y fue tenido como representativo de la Universidad, su sociedad y su tiempo, el atribuirle sólo deméritos implicaba e implica demeritar a la Universidad y a su tiempo y a su atmósfera, lo cual resulta inexorablemente antihistórico y, por ende, anticrítico, es decir, antifilosófico y por tanto inadmisibile.

Una época es eco y fruto de mil circunstancias, entre otras las excelencias y deficiencias de la era anterior, y al par que productora de las deficiencias y excelencias de la época siguiente. En la historia no existen islotes incomunicados. Por tanto, si una época posee y luce un personaje emblemático que la sintetiza y decora, la

depreciación de este personaje conlleva implícita depreciación de la sociedad y el tiempo en que vivió. Los adoradores de la Lima virreinal no tienen otro camino que confesarse admiradores de Peralta, porque la encarnó a cabalidad. Los que sin admirar aquel período, reconocen como debe ser sus fulgores y penumbras, no pueden tampoco eludir el reconocimiento de quien concentra estas penumbras y aquellos fulgores, a quien fue su portavoz y símbolo. Si don Ricardo Palma, que se burló tan donosamente de muchos de los mitos virreinales, se detuvo ante Peralta, calificándolo con desprecio, y llega a una morisqueta bufa, al caricaturizar algunos de sus extremos verbalistas, ello se debe a que, buen catador de zumos, Palma se daba cuenta de que no sólo había en don Pedro un buen bebedor, sino que su capa no era del todo mala (1).

Además, concurre al despiste de la crítica decimonónica y aun veintosecular respecto de Peralta, otra circunstancia inexplicable. Los elogios o diatribas arrojadas, en implacable pedrisca, contra Peralta, tienen su origen en imaginarlo a él nada más (nada menos, también) que literato, y de contera jurista. Pero los hechos dan fe de otro suceso: la única cátedra que ejerció Peralta en la Universidad de San Marcos, fue la de Prima de Matemáticas; su único cargo oficial, el de Cosmógrafo Mayor y el de Contador de Reparticiones; el único honor, el de Miembro de la Sociedad de Ciencias de París, y sus mejores panegiristas se llamaron Feuillee, Frezeir, Feijóo, es decir, gente de ciencia. O sea que lo primero por hacer con respecto a Peralta es volverlo de revés, o sea juzgarle de nuevo. El homenaje tricentenario de ahora debería ser tributado por los científicos, en lugar de los literarios. Resulta al revés, la paradoja adquiere caracteres de sorna.

En la obra de Peralta, hay muy poco de puramente literario; lo más fue de circunstancia política, literatura burocrática aderezada con gusto (no digamos aún si bueno o malo). Pero, ni la **Historia de España vindicada**, ni la **Memoria** de Castelfuerte, ni las valiosas notas de **Lima fundada**, ni la **Pasión y triunfo de Cristo**, ni sus prólogos a Bottoni y a Petit; ni sus estudios sobre la obra de Koenig; ni sus **Pronósticos de los tiempos**, nada de eso cae dentro

(1) Cfr: R. Palma, **Prólogo a Flor de Academias**, Lima, 1899 y "Los Plañideros del siglo pasado" en **Mis Últimas Tradiciones Peruanas**, Barcelona 1910.

de la órbita literaria, salvo por su elegante estilo, en cuyo caso está perfectamente justificado que los **Comentarios** de César, las **Memorias** de Saint Simon, las de Winston Churchill y las del Duque de Windsor puedan caer bajo el dictado de obras literarias.

La preocupación esencial de Peralta fue la de ser exacto y garano. Su ambiente era de pequeña corte, de **élite** ultraconcentrada, de público poco alfabeto y por tanto contaba con escasos pero exigentes lectores, miembros de una absorbente oligarquía intelectual. No se admitía en esa época ni que Bossuet aconsejase sin pompa, ni que Saavedra Fajardo cediese a la facundia así como no se habría admitido que Guicciardi escribiese la historia de Florencia al ras del suelo, ni que Maquiavelo tratase del **Príncipe** sin elegancia. En todos los países europeos (y por ende en sus provincias ultramarinas o colonias) regía el principio de la cortesía que es no sólo gesto amable, sino también frase oportuna y concepto claro.

Lima no era una excepción de la regla. No podía serlo. Porque Lima, igual que México, solía ser más exigente que Madrid y pretendía parecerse al París de las "preciosas"; tenía vocación de Rambouillet más que de Escorial. Cuando, refiriéndose a connotado personaje mexicano de aquel tiempo, el doctor Cárdenas lo definía llamándolo "solemne como un indio", estaba calificando al par a indios y españoles es decir, al americano. Ambas razas, eran imperiales y, por tanto, amigas de la solemnidad: la primera de todas es siempre la del lenguaje. Hasta hoy, esta solemnidad del lenguaje, este formalismo, se cultiva principalmente en las provincias, más pagadas de su decoro que las capitales, propensas éstas a la bohemia y la informalidad. Ocurre al respecto lo que con las gentes: las clases altas suelen ser desaprensivas en sus modales hasta llegar al involuntario agravio de los otros; los más modestos "guardan las formas" con celo y hasta crueldad. Lima pertenecía a la clase media de las urbes; se hallaba en trance de crecimiento, tratando de parecer lo que no era: capital de Reino auténtico. Sus hijos llevaban el compás a tal anhelo. Por eso, cuando surgía una moda, cualquiera que ella fuese (literaria, de pensamiento de atavío o de trato), las capitales remotas, las provincias, se adherían a ella con el mismo énfasis con que las elegantes apovincianadas se jactan muy de Christian Dior, Patou o Balenciaga a quienes

París aprecia, pero no idolatra. Lo propio pasa con la literatura; entonces, quiero decir en el siglo XVII, sucedió así.

Si comparamos la situación cultural de España con la de América en esa etapa, comprobaremos lo que acabamos de expresar.

Peralta, según se verá, nació en 1664. Coloquemos la fecha en medio de sus coordenadas cronológicas.

En 1627 había muerto don Luis de Góngora, dando lugar, como piedra caída en un estanque, a que los círculos producidos por dicha caída fuesen ampliándose, creciendo más y más hasta rebasar los bordes. Para entonces, la España de los Habsburgos había realizado el doble y contradictorio viaje que refleja su apogeo: concentración en la península, ampliación en ultramar; aislamiento del centro, esparcimiento de la periferia. Mientras barcos y tercios buscaban nuevas fronteras, los cortesanos y su cohorte de rúbulas se concentraban en la sierra de Guadarrama, sobre la llanura más esteparia de Europa Occidental, en un nido de monjes que pudieron ser águilas del Escorial. La tradición en todo esto es fuerza y ambición. Cuanto más se logra, más se buscan lujo y melodía.

Por esos años, empezaba a desarrollarse la vida cultural en América Española. Ciertamente ya habían pasado "el charco", según la acuñada expresión cotidiana de ahora, ingenios tan célebres como Mateo Alemán y Gutiérrez de Cetina, ambos avecindados en México por algún tiempo, el segundo hasta morir descalabrado en la ciudad de Puebla de los Angeles. Además se empezaba a considerar el destierro en Ultramar, como una posibilidad de áureos ocios, según lo revelaría el cuarto virrey del Perú, Conde de Nieva, quien vino en 1669, trayendo sus guitarreros y coplistas, profesores de danza y azafatas, todo muy bien aderezado para pasar la vida lo mejor posible, al punto de que por tratar de pasarla tan bien el infeliz Visorrey pereció nocturnamente a golpes de "manganello" o sea de mangueras llenas de arena. Pero, nada de esto era otra cosa que síntoma; no era el mal ni el bien en sí. Porque si desde el punto de vista del arte plástico, ya teníamos entre nosotros a Mateo de Alessio, discípulo de Miguel Angel, y a una catterva de pintores de caballete, de las escuelas italiana y de Sevilla, no es menos exacto que, en materia literaria, no salíamos de la crónica, el poema de oportunidad y la pieza teatral cortesana. El

idioma corría la suerte del imperio español. Si a italianizar llamaban, como ocurrió en los tiempos de Enrique Garcés, Diego Dávalos y Figueroa, Diego Mexía de Fernangil y Diego de Hojeda, esto es entre 1591 y 1615, pues todos los exquisitos "italianizaban", buscando modelos en Petrarca, Tasso, Ariosto, Sannazaro y a veces hasta en Alighieri. Pero, ya en 1630, las letras habían dado un vuelco, y las ciencias también. Ese año, apareció en Lima un poema conmemorativo, compuesto por un joven fraile de menos de treinta años, Fray Juan de Ayllón, quien, entusiasmado por el heroico sacrificio de veintitrés misioneros católicos en el Lejano Oriente, en el Japón, escribió un felizmente breve logogrifo rimado. Fray Juan de Ayllón, de la Ciudad de San Francisco, había nacido en Lima, pero tenía el alma puesta en España, y como en España se discutía entonces la contradictoria fama de don Luis de Góngora, Ayllón se identificó con éste, con su estilo corsucante, engorgueado, abundoso, perifrásico, abigarrado, sonoro y deslumbrante.

El impacto del **Poema a las Fiestas a los veintitrés mártires del Japón**, publicado en 1630, produjo un efecto semejante al que causaron **Trilce** en la despreocupada Lima de 1922, **Prosas profanas** en el Buenos Aires de 1896, **La Araucana** en la España de 1590 y los **Comentarios Reales** del Inca Garcilaso en la Europa no de su tiempo, sino de dos siglos después, hacia 1780; fue un disparo, un rayo, una centella, una sorpresa, un germen. Como ocurre en casos semejantes la lluvia se descarga más sobre el observador desprevenido. «Llovió gongorismo implacablemente desde 1630. Peralta crecería en olor y sabor de gongorismo; éste constituyó su atmósfera.

Los escritores hechos y los en agraz se sintieron comprometidos a competir en rarezas expresivas, en el manejo del hipérbaton y la paráfrasis, la metáfora, y la sinécdoque, la anáfora y la metonimia; toda la gama de recursos retóricos. Fue una verdadera sacudida a la imaginación criolla; un verdadero sembrar a voleo: No tardó en verdear la empinada ladera del Pindorimense. El agustino Alecio, hijo del pintor ya nombrado, publica en 1645, un animado y armonioso poema sobre la vida de Santo Tomás de Aquino, escrito en ágiles quintillas, reunidas bajo el título de **El Angélico**. Menudearán poemas y discursos en forma cada vez más crespada, de lo que se da testimonio cabal tanto en **La Imprenta en Lima**

de Medina como en algunas historias literarias, entre ellas la mía propia. Hasta que todo ello desemboca en un grito, (así podría llamársele); en una voz quebrada, pero llena de melodía, en la **Apología de D. Luis de Góngora**, por don Juan de Espinosa Medrano, conocido por el mote de "El Lunarejo", libro impar por su vigor y su gracia, aparecido en 1662; dos años después nace Peralta.

La **Apología**, según la carátula de la primera edición, pero más conocido por el **Apologético**, alcanzó rapidísima difusión. Treinta y dos años después era nuevamente editado, en casa de Juan de Quevedo. Ahora se le ha reimpresso en 1925 y en 1938 y en París.

No se trataba sólo de este libro del "Lunarejo", sino que toda su literatura era objeto de encomio y hasta devoción. Los episodios que refieren sus biógrafos, en especial el prologuista de **La Novena maravilla**, no dejan lugar a dudas. Sabemos que, conforme al testimonio del historiador quiteño P. Juan de Velasco, cuando Espinosa Medrano predicaba el templo se colmaba de admiradores y las beatas acudían a prisa, despavoridas por el miedo de no hallar asiento. La verba del Lunarejo era proverbial. Sabía presentar los temas sacros con engolosinamiento pagano. Constituían su retórica los más característicos elementos del barroco español. Era un destrísimo manipulador de la paráfrasis y la metáfora. Poseía una solemnidad ajena a su juventud, pues fue su vida como un rayo, breve y cegadora; nació no antes de 1639 y para 1688 era ya difunto.

Sería absurdo negar la influencia del **Apologético** y la de su propio autor. Aparte los episodios referidos por el P. Juan de Velasco y por el autor de los **Anales del Cuzco**, es evidente que cada uno de sus sermones concitaba grandísimo interés, y que sus escritos originaban pasmo y admiración. ¿Sería a causa de su profundidad, de su dialéctica, de su hondura? Pienso que no. Ni siquiera creo que fuese por su indudable piedad. Tengo más bien la vehemente sospecha de que lo que celebraban en él era su estilo, su dicción, sus metáforas. Espinosa Medrano era, según se diría en términos deportivos de ahora, un campeón de la elegancia, un "recordman" de la dialéctica más sutil. ¿Podría alguien atreverse a negar la donosura e ingenio de párrafos como el que sigue, extraído del **Apologético** (Sección I)? Comprobemos:

No sé qué Furia se apoderó de Manuel de Faria y Sousa, para que de comentador de Camoens se pasara a ladrador de Góngora; pudiera este hidalgo correr su Estadio, y proseguir su Estudio sin enturbiar con polvo tan ruin el honrado sudor de su fatiga. Vileza es del ingenio, no acertar con los fines del aplauso, sino tropezando en los medios de algún descrédito. Vituperar las Musas de Góngora no es conectar la Luziada de Camoens: morder para pulir, morder para solo roer hazaña será de perro. Cuando al libro le haga bueno la erudición propia, nunca le hace, ni aún razonable, el deslucimiento ajeno" (2).

Los términos de este párrafo coinciden con los de toda la época. Uno puede estar de acuerdo o no, con los conceptos, pero es indudable que tienen gracia que impresionan por su donosura que son galanos, finos. Cuando se vive en un período en el que expresarse con armonía y solemnidad constituye un valor sustancial, más que una envoltura, nadie debe dejar a las puertas de los libros la dosis de buen gusto de que le haya dotado la naturaleza, ni las de erudición y sapiencia técnica que le hubiere transmitido la Universidad o la hubiese contagiado el trato con gentes de buena pro.

Lo que en el **Apologético** rayaba a tan singular altura, la alcanzaba también "el Lunarejo" hablando de Santo Tomás o del Misterio de la Concepción, al punto de que, de puro alquitarado, se pasaba al estilo profano, sin que se cobrara al autor la audacia de comparar a Cristo con Prometeo, en un alambicado intento de identificar lo divino a lo pagano.

En materia de ciencias no se burlaba tampoco tal regla. Ni el P. Joseph de Acosta, ni el mismísimo Nicolás de Olea, ni el P. Córdova y Salinas, ni el admirable P. Bernardo de Torres, continuador del elegante Calancha, ni éste mismo, dejaron de rendir tributo a la Musa del buen decir, y con ello quemar su incienso a la paráfrasis, a fin de revestir de buena forma y mejor color sus pensamientos. En realidad, las campanas doblaban por el pedestrismo, de que fue emblema la novela picaresca. El entronizamiento gongorista representaba exactamente su antípoda.

(2) Espinosa Medrano, "Apologético" cit. ed. Biblioteca de la Cultura Peruana, tomo 5, pág. 21. París, Brouwer, 1978.

Ahora bien, el del Perú era un Reino en ciería. Estaba constituyendo su corte. La Corona española había mandado representantes de primera fila. Miembros de nobilísimas casas como los Hurtado de Mendoza, Toledo, Esquilache (o sea un Borja de Aragón), Almanza, Zúñiga, el Conde de Lemos, el Conde de Santisteban, el marqués de Montesclaros, se habían sucedido en el Virreinato, llevando a él no solamente la representación real sino también su principesco boato, su alto linaje, su empaque solariego. No sólo habían llegado espaderos, sino también vigüelistas, como los que acompañaron al Conde de Nieva, y rimadores como los que acompañaban al de Esquilache y al de Castell dos Rius. Poco a poco las mujeres se habían venido afinando. Al principio sólo pasaban a América las esposas de soldados, y de funcionarios, pero después se alzó el penacho, se hizo más vivo el fuego, se encumbró el prestigio. Las damas no se limitaban a bordar, orar y a veces combatir, como las celeberrima doña Inés de Suárez en los menesteres de Chile, sino que además solían intervenir en cuestiones de prelaciones protocolares, finezas de gobierno y pequeños escándalos de alcoba. Todo eso conducía a un tipo de convivencia menos basto, más fino. Las expresiones que se cruzaran en semejante trato tendrían que ser cónsonas con el anhelo de superación de sus manejantes. Al ensancharse y afinarse el trato de gentes, hubo de ser más astuto y envuelto. La poesía estaba adscrita al madrigal, al logogrifo, al pie forzado, a la **morbidezza** italianizante. Se hizo tea del penacho, e incieso del humo. En ello coincidieron poetas y científicos, soldados y frailes. Los sermones se guardaron mucho de caer en prosaísmos. Dios ascendió a otra esfera menos divina, más artificial, que aquella en donde acostumbraba a mostrarse a los hombres. Para adorarle mejor, los alarifes retorcián ménsulas, columnas, frisos, capiteles, en un desesperado afán de expresar con esos retorcimientos plásticos los íntimos retorcimientos de sus almas oscilantes entre las numerosas y opuestas verdades que promulgaban la aparición de un mundo nuevo. El barroco fue la expresión natural de tal estado de ánimo.

¿Podían la Iglesia, la Universidad, el Gobierno pasar indemnes por entre ese movimiento avasallador?

No lo consiguieron. Digo, no lo consiguieron si es que lo intentaron. Peralta nacido en el medio de semejantes tendencias con

un pie en la Iglesia a causa de que dos de sus hermanos profesaron como dominicos; con el otro en la Universidad, por ser tanto él como uno de sus hermanos miembros prominentes del claustro; con una mano en el Gobierno, por ejercer el cargo de Cosmógrafo Mayor y la asesoría de algunos virreyes; con la otra mano en la remota España, pensando siempre allegarse a su gloria mediante el prestigio y los derechos de criollo sapiente y leal; Peralta resultó por eso la flor y espejo de aquella sociedad aterida del más vehemente formalismo. Podríamos citar otros casos ejemplificantes: el del P. Rodrigo de Valdez y el de Juan del Valle Caviedes, ambos coetáneos de Peralta. Valdez se dejó arrastrar por el oleaje culterano. Eran tiempos de mostrar sapiencia a costa de citas y transcripciones, sobre todo en idiomas clásicos, especialmente, el latín.

El Padre Valdez quiso anonadar a todo rival posible, y dio a la estampa un **"Poema heroico hispano-latino"** sobre **Las Grandezas de Lima**, escrito sostenidamente en una jergonza bilingüe, en que ambos olímpicos idiomas hacían de recíprocas muletas para sostener una inspiración en absoluto rampante. El caso de Caviedes, andaluz de nacimiento, pero limeño de adopción y vida, fue distinto. Habría nacido por la misma época de Peralta, pero siguieron rumbos distintos. No me atrevería ya, ni nadie lo haría, a afirmar que fue Juan del Valle Caviedes un buhonero, ignaro y alcohólico, según se acostumbraba presentar hasta hace treinta años. Manejó sus letras y tuvo ancho conocimiento de los usos y modales del gongorismo, al punto de que en algunos de sus poemas deslumbra con sus aletazos cultistas. Pero Caviedes carecía del respeto reverencial de sus émulos con respecto a la sociedad limeña. No en vano solía tratarla al desgaire desde su "cajón de la Ribera", esto es, desde su tenducho situado en los zócalos del Palacio del Virrey. Aprendió ahí a calibrar debilidades y fortalezas. Supo burlarse del amor y sus secuencias.

Escribió versos hirientes a veces, siempre jocosos. Desvistió a la sociedad, a los sabios de su tiempo. Si Peralta no cayó bajo su escalpelo se debió, acaso, a que Peralta no era médico practicante, no, sino sabedor de Medicina, y a que, criollo al cabo, él también se pronunció con cierta mofa acerca de los médicos, a quienes empero rindió en más de una oportunidad su mayor pleitesía.

A propósito de Medicina, Peralta reunió en sí la suma ciencia curandera de su edad, sin ser médico. Curioso de todos los saberes humanos, se adentró en las artes de Galeno, y hasta se atrevió a publicar libros al respecto. Libros retrasados, como el saber colonial. Inevitablemente retrasados. Cuando ya en Europa la teoría de la circulación de la sangre, fletada por Servet y por Harvey, no admitía disputas, Peralta la presentaba al público limeño con cierta osadía, atrevéndose a mencionar a Servet, aunque discrepando expresamente de sus ideas en otros campos. El prólogo de Peralta al libro del médico italiano Bottoni, acerca de la circulación de la la sangre, constituye un reto a la rutina de Sangredo, aunque fuese formulado con un siglo de retraso sobre la teoría en sí. Igual ocurre con sus disquisiciones sobre el "saratán" o cáncer del seno, y con la discusión sobre si los monstruos, es decir los que hoy llamamos hermanos siameses, tenían un alma dividida en dos cuerpos o eran dos cuerpos en que encarnaban dos almas gemelas. Esta polémica hace retrogradar la ciencia colonial a la época en que el P. Vitoria, o sea, hacia 1520, trataba sobre el arduo problema de si los indios tenía alma o no.

En realidad, nuestro siglo XVII sólo fue permeable a las conquistas de la ciencia en proporción doblemente menor; por el reducido número de personas capaces de estudiarlas y por las varias censuras a través de las cuales debían pasar tales conocimientos, censuras que comenzaban en España y concluyen en Perú, en donde la propia Universidad de San Marcos tenía sus exigencias.

A lo último contribuía una circunstancia reglamentaria: el Rector era electo cada año. No había tiempo de que asentase autoridad ni se penetrase de las posibilidades constructivas que le abría su cargo. La competencia de las Ordenes religiosas, si bien servía a facilitar cierto acrecimiento de la enseñanza filosófica, fundada en la teología, en cambio se abría paso a las inquietudes científicas. La misma curiosidad por conocer la flora y la fauna nacional se veía circunscrita a los límites de las Misiones Religiosas y de la Ciencia Oficial representada por los Cosmógrafos e ingenieros del Virreinato. Es sólo a partir del siglo XVIII, y con el cambio de la dinastía austroalemana por la francesa en el Trono de España, cuando se abren los poros del país para recibir el baño lustral de la pericia europea.

La Medicina, según veremos después no se estudiaba en una escuela Ad hoc; había sólo cátedra especial sobre la materia, más no un colegio apropiado. Ello ocurría en forma plena al comenzar el siglo XIX, en 1811, cuando Hipólito Unanue da vida al Colegio de San Fernando.

En cambio se dejaba sentir, como imperiosa y contradictoria presión, la de los conventos y los comerciantes ilícitos, estos últimos a veces vinculados a los corsarios. Cuando nació Peralta todavía se comentaba y con entusiasta insistencia, la audacia de algunos piratas y los milagros de algunos nuevos santos locales. Y aunque el pecado tenía como suele ocurrir, creciente vigencia, lo notable es que no faltaba, como lo demostraron el número de divorcios, la abundancia de cortesanas, las numerosas "Liarisons" pecaminosas (en especial entre los estratos menos cultos y menos blancos) a punto de que no tardaría en llamar la atención del impresionable ingeniero de Luis XIV, Mr. Amedié de Frezier: (3).

En medio de esa creciente atmósfera de cosmópolis, la existencia de José Eusebio Llano Zapata representa un hito importante en la ruta hacia la liberación de los espíritus. Desde luego, y siendo un cabal representantativo peruano no dejará de competir airadamente con alguien de postín y negar al paso algún valor consagrado; destino cabal de la emulación criolla.

Lima había adquirido entonces conciencia de su rango como urbe sudamericana. Los piratas y corsarios, que tantas veces lograron saquear La Serena, Arica, Panamá y Portobelo, ansiaban apoderarse del más brillante emporio de riqueza de esta parte del mundo.

México no les provocaba por la muy sencilla razón de ser inaccesible a causa de su mediterraneidad. Para llegar a la meseta del Anahuac había que cruzar buena parte del territorio de la Nueva España, convencer a sus naturales, desafiar sus montes y derrotar las armas del virrey. Lima, no: estaba a las puertas del mar. Por eso desde 1570 ya se experimentó en esta ciudad el temor inminente del pirata cuando Drake hizo ondear su bandera frente a la Isla de San Lorenzo. Para librarse de tales riesgos, se construyeron las murallas y la ciudad quedó aprisionada dentro de su perímetro

(3) Frezier, VOYAGE A LA MER DU SUD, París, 1720.

armado, dejando fuera de él a los indios de El Cercado y las "barriadas" de forasteros del interior que constantemente pugnaban por ser adoptados por Lima. Era ésta en cierto modo lo que Roma para los bárbaros: foco de irresistible atracción.

En la diligente tarea de modelar la ciudad y sus defensas, tendría Peralta positiva importancia. Sus conocimientos matemáticos y de ingeniería le pusieron en el caso de rectificar los cálculos y sistemas de Koenig, en quien los virreyes habían visto la capacidad y eficiencia de un Vauban.

La coincidencia de tantas circunstancias, como son la cercanía del mar, los merodeos de piratas y el aislamiento militar de la ciudad, fueron invencibles acicates para el contrabandista. La femenina afición al lujo robusteció el comercio ilegal. Los juristas no hallaron modo de contrarrestarlo, dedicándose a discutir problemas doctrinarios dejando para segundo o tercer turno los inmediatos y de hecho.

Bastaría revisar la legislación del siglo XVII para darse cuenta de sus características. Pocas de las instituciones que contribuyeron decisivamente a modificar la fisonomía del virreinato tenían plena vigencia entonces. Reinaba una xenofobia trascendental, basada en la religión y en los intereses políticos y comerciales. Sólo a partir del siglo XVIII, con el cambio de dinastía en Madrid y con el Tratado de Utrecht, se ensancha el horizonte cultural. Primero, se abren las puertas a los franceses; luego, en cierto modo se entreabren a los ingleses; por consecuencia, algunos tudescos pueden también llegar. Los nombres de Feuillée, Frezier, Haenke, La Condamine, Godin, Senierges, Bonpland y más tarde Humboldt representan otras tantas conmociones para la mentalidad limeña. En medio de ellos, Peralta da más de lo que recibe; se constituye en punto de inevitable referencia. Considerando lo que la colonia había podido avanzar, él estaba con mucho en la vanguardia. Sin embargo, no se puede omitir las desventajas de su saber en cuanto a ciencias médicas, físicas y aun filosofía. Las letras y las matemáticas eran su campo. Las manejó con desenvoltura y denuedo; con brillo. El testimonio del ilustre benedictino P. Gerónimo de Feijóo en su **Teatro Crítico Universal** es prueba fehaciente de ello.

Hay otra información corroboratoria: la que surge del paralelo entre Peralta y Dn. Carlos de Sigüenza y Góngora, honra y prez

de la cultura novohispánica del siglo XVIII. El, como nuestro don Pedro, destacó en México en toda clase de artes y ciencias; fue el foco de su cultura, al punto de asombrar a sus contemporáneos con sus cálculos, sus investigaciones, sus dictámenes, sus relatos y sus versos. Así aparece del libro del mejor estudioso de Sigüenza, Irving A. Leonard, quien también es uno de los más ilustres eruditos en materias peraltianas y uno de los panegiristas de la asombrosa capacidad intelectual de nuestro sabio.

Es verdad que, tocante a la importancia literaria de Peralta han surgido dudas y hasta graves censuras. Uno de sus censores más decididos fue don Marcelino Menéndez y Pelayo (4), mas este mismo que nunca apreció el gongorismo, al que consideraba excrecencia o "muladar", rinde homenaje a las dotes de autor teatral y, desde luego a la ciencia de Peralta. Las discrepancias se refieren al estilo, y en ello no hay sino que decidir: o se gusta del barroco o no se gusta de él.



Biblioteca de Letras «Jorge Puccinelli Converso»

(4) Menéndez y Pelayo, "Historia de la Poesía hispanoamericana" tomo II, Madrid, 1913.

Testimonios de Don Pedro de Peralta

por

Daniel Valcárcel

El limeño don Pedro de Peralta Barnuevo y Rocha Benavides (1664-1743) es el más famoso polígrafo virreinal. Riva Agüero, en su **Historia en el Perú**, ha hecho un boceto clásico de su personalidad. Pero Peralta Barnuevo no es solamente el humanista de su época —docto en saberes sacro y profano—, sino que es un hombre de transición entre el estilo cultural que predominó en las épocas de los Austrias y Borbones. Sin perder el fundamento tradicional, su inclinación profunda al cultivo de las ciencias es el síntoma de la aparición de generaciones criollas precursoras, cuyos magnos representantes en la segunda mitad del XVIII serían José Baquíjano y Carrillo, Toribio Rodríguez de Mendoza, Hipólito Unanue y Vicente Morales Duárez.

La investigación historiográfica sobre Peralta, por su congestionante variedad, depara futuras sorpresas. Su presencia en diversos repositorios es constante. Citaremos entre otros, los Archivos de la Universidad de San Marcos y Nacional. Algunas Bibliotecas exhiben también documentos suyos, por ejemplo la Nacional de Madrid o la de la Universidad de Oviedo. En lo referente a San Marcos, lamentablemente se desconoce los hechos de su rectorado, entre 1715 y 1718, por haberse perdido 15 de los 16 Libros de Claustros de San Marcos, documentos secretos que testimonian su actividad académica (1). El hecho de haber dirigido la Univer-

(1) En el Archivo Central de la Universidad de San Marcos, sólo queda el **Libro XIV de Claustros** (1780-1790).

sidad durante tres periodos anuales consecutivos, denota una particular distinción hacia la persona de Peralta. Sabido es que el Rector virreinal era elegido por un año (por lo común al comenzar julio), el Claustro podía reelegirlo, y el Virrey, como Vicepatrono de la Universidad, estaba facultado para designarlo por tercera vez en atención a sus méritos. **El Libro IX de Claustros** (1709-1726) es el que corresponde al rectorado de Peralta, manuscrito perdido durante la llamada Guerra del Pacífico. Quizá pueda estar en alguna Biblioteca particular y no haya sido destruido. Es ésta una ocasión para sugerir que la Universidad de San Marcos —la más antigua de América— se aboque a la tarea de recuperar, por todos los medios posibles, los documentos de la institución cuatri-centenaria existentes en diversas Bibliotecas nacionales y extranje-ros y saque microfilms de los Archivos.

Los siete documentos publicados a continuación: dos del Archivo Central de San Marcos —transcritos por el suscrito— y cinco del Archivo Nacional de Lima —copiados por el Sr. Alberto Márquez Abanto y revisados por el suscrito—, proceden del Libro de Reales Cédulas y Decretos y de los Protocolos de los Escribanos Públicos Gregorio Urtazo y Gregorio Gonzales de Mendoza. Su rol es el siguiente: 1) Sobre voto público y secreto en la Universidad (Lima, 16-X-1715), 2) Fallo del Vicepatrono (Lima, 4-XI-1715), 3) Renuncia del oficio de Contador de Cuentas y Particiones (Lima, 28-III-1719) a favor de Lucas Fierro, José de Salas y Francisco Sosa, 4) Renuncia análoga (Lima, 20-V-1719) a favor de Francisco de los Santos, Manuel de Luza y Felipe Gómez de Arévalo, 5) Poder para testar a favor de su padre, don Francisco de Peralta, por la grave dolencia que estaba padeciendo (Lima, 19-VII-1719), donde declara ser casado con doña Juana Fernández de Rueda y no dejar hijos, apareciendo entre sus testigos don Pedro Bravo de Lagunas, 6) Poder para testar (Lima, 11-IV-1743) a favor del Marqués de Casa-Calderón y del contador José Brenal, pidiendo ser enterrado en la iglesia del Convento de Santo Domingo, y 7) Fe de Muerte, dada por Gregorio Gonzales de Mendoza, Escribano de su Majestad y Notario Público de las Indias (Lima, 30-IV-1743), cuya descripción es una brevísima estampa póstuma del ilustre polígrafo limeño.

Lima, 4-XI-1964.

Doc. I

Sobre voto público y secreto en la Universidad (1)

Exmo. Sor.

(ff. 77)

En claustro que se tubo el día ocho del mes presente de octubre para conferir algunas materias pertenecientes a la común utilidad de esta Real Universidad se pidió por uno de los Doctores que asistieron, que se votase en secreto uno de los puntos, que fue el del aumento (sic) de Asientos Doctorales en la Sala General de sus Estudios, por faltar aquellos para la mitad del claustro y pareció lo mismo al Procurador general de dicha Real Universidad. Y habiendo quedado diferida la determinación de este negocio para otra ocasión, pongo en la superior consideración de V. Exa.: que por la constitución 26 en el Título 2º de ellas se manda, que si despues de haver todos vetado. alguno. o algunas quisiesen mudar su voto por haver entendido mejores razones y más concluyentes en los Votos contrarios, puedanlo hacer antes de estar va asentado en el Libro lo que se votó por la mayor parte; que son palabras de la misma Constitución. En que se vé con evidencia, que los votos deben ser publicos y de conferencia manifiesta; pues no pudieron entenderse mejores, y más concluyentes a razones en los votos contrarios, si fuesen secretos: lo qual tambien se reconoce de la dición de que en ésta y en la constitución siguiente ve V. Señoría re-/ petidas veces, que es la de tratar, que significa conferir oyendose unos a otros, lo qual no puede hacerse en votación secreta: y esta es la practica que se tiene aun en Tribunales en que se tratan los mas graves negocios, y en los Acuerdos de los Superiores; en que el secreto deve ser respecto a los estraños y no de los Jueces; lo qual es conforme a todos Derechos. Y si acontece haver algun interesado entre estos, se manda salir fuera; como está ordenado para con los Doctores en las constituciones referidas. En cuya conformidad se ha observado este estilo en todos los claustros que se han tenido en esta Real Universidad desde su fundación, como el es reconocido en sus Libros, si se eceptuan (sic) algunos muy pocos que no son comparables con el numero de los demas: y esto ha sucedido no solo en materias del gobierno comun de la Universidad, sino aun en las de litigio particular, y en casos

(ff. 77v.)

(1) Título de D. V.

en que se dispute sobre si se había de votar publica o secretamente, como sucedió el año de 1633 en claustro que se tubo sobre ciertos Articulos en quanto a la execución de una Real Zedula (sic), en que se declaró no haver lugar que se votase en secreto, por ser contra constitucion expresa y por otros muchos inconbenientes; segun consta a fojas 96 y 97 del Libro de claustros que corre desde el año 1629 hasta el de 1655. Y aunque por el referido Procurador general se alegó una Real Zedula en que se mandava se votase en secreto cualquier negocio, luego que alguno del claustro lo pidiese; padeció alguna equibocación: porque lo que pasa es; que el Dr. Pablo de Paredes, siendo Rector informó á Su Magestad que en los casos graves, en que huviese Dr. interesado en el claustro, era de grande in-/combeniente se votase en publico: sobre que S. M. mando que informase el Arzobispo que entonces era de esta ciudad; y que entre tanto se guardase la costumbre. Y haviendo este informado, expidió S. M. segunda Zedula, en que haciendo mencion del motibo referido, mandó, que si alguna de los Doctores pidiese la votación secreta, se hiciese assi: lo qual se deve entender en los casos contenidos en el motibo y causa de la Real decision, como parece de las dichas Reales Cedula, sus fechas en 7 de Junio de 1653 y en 9 de Abril de 1655, que estan a fojas 386 y 387 del Libro de las que pertenecen a esta Real Universidad. Y assi parece que las Votaciones de los negocios que se proponen en los claustros, en que no ay(sic) particular interesado, y mayormente en materias pertenecientes al bien comun de las Escuelas, se deben votar con conferencia publica y no secretamente por H.A. y R.R. o con otra señal; por no ser modo racional, ni legitimo. Sobre que V. Exa. mandara lo que fuere servido Lima y octubre 16 de 1715 años.

(fdo) D. D. PEDRO DE PERALTA
Y BARNUEVO
(una rúbrica)

Doc. II

Fallo del Vicepatrono (1)

(ff. 77, marginal).

En atenzion(sic) a lo que informa el Rector de la Real Universidad y a la Constitucion que expresa se declara que en los Claustros en que se confieren y tratan materias comunes y

(1) Título de D. V. Ejercía el Vicepatronato el virrey Diego Ladrón de Guevara - Obispo de Quito

pertenesientes al todo de la Universidad se deve tomar resolución por Votos publicos, y en que se entienden los motivos y razones que cada uno de los Doctores tubiere en apovo de su dictamen para que consiga el fin que probiene la referida constitucion y se absorbe el estilo que en semeiantes casos se practica en dichos Gremios, y que en los que se solicitaren negocios que miren a interés particular de alguno del claustro Votos secretos en conformidad de lo resuelto en las Reales (ff. 77v., de los de fuera / de el no se proceda a la determinación por marginal). Cédulas que se citan en esta Consulta lo qual hará guardar el Rector de dicha Unibersidad haciendolo saber a los Doctores y Maestros y que se copie este Decreto en el Libro de Claustros. Lima y Noviembre 4 de 1715

(fdo.) NAVARRO

(una rúbrica)

(Archivo Central de la Universidad de San Marcos, Libro de Reales Cédulas y Decretos Desta Real Universidad E. "Y", nº 698, ff. 77-78).

Doc. III

El doctor Don Pedro de Peralta y Barnuevo.— Contador de cuentas de particiones de la Real Audiencia de Lima y demás Tribunales de la Ciudad, Catedrático de Prima de Matemáticas y Cosmografía de este Reyno.

Renuncia del oficio de Contador de Cuentas y Particiones.— **El Dr. Pedro de Peralta y Barnuevo a favor de Dn. Lucas del Fierro, Dn. José de Salas y don Francisco de Sossa.**

En la ciudad de los Reves del Perú. en veinte y ochos dias del mes de marzo de mil setecientos diez y nueve. ante mi el Escribano Publico y testigos, pareció el Dr. Dn. Pedro de Peralta y Barnuevo, Contador entre partes del Distrito de ésta Real Audiencia y en conformidad de las Leyes Reales que hablan sobre y en razon de los oficios renunciabiles. Otorgó que renunciaba el suyo de tal **Contador** en Dn. Lucas del Fierro, en Dn. José de Salas y en Dn. Francisco de Sossa, en todos juntos y en cada uno insolidum, y en el primero que

se presentase con esta renuncia y los títulos originales y pagare a su Majestad la parte que le pertenece y pide y suplica que se le de el pase y cumplimiento; y en el interin que lo retiene en sí para usar de el, como hasta aquí y lo firmó, a quien doy fe conozco, siendo testigos Pedro de Ojeda Centellas, Lucas de Cáceres y Juan Joseph Valcarcel, presente.— Firmado: Dr. Dn. PEDRO DE PERALTA Y BARNUEVO.— Gregorio de Urtazo, Escribano Público.
(Archivo Nacional de Lima, Protocolo de Gregorio de Urtazo, 28-III-1719, ff. 129).

Doc. IV

Renuncia del Oficio de Contador. — El Dr. Dn. Pedro de Peralta y Barnuevo a favor de Dn. Francisco Antonio de los Santos, Dn. Manuel de Luza y Felipe Gómez de Arévalo.

En la ciudad de los Reyes en veinte dias del mes de mayo de mil setecientos diez y nueve años, ante mi el Escribano Público y testigos, pareció **el doctor don Pedro de Peralta y Barnuevo**, al cual doy té conozco y usando de las leyes que son y hablan de los oficios renunciabies, otorgó que renunciaba y renunció el auto de Contador de Cuentas y Particiones de la Real Audiencia y demás Tribunales de esta ciudad, en don Francisco de los Santos del Orden de Catatraba, en don Manuel de Luza, y Felipe Gomez de Arevalo, en los suso dichos y en el que primero se presentare con esta renuncia y los títulos de dicho Oficio, se le de la posesión de dichos Oficio, habiendo pagado a su Majestad, sus reales derechos, reteniendo en sí la actuación de dicho Oficio para usar de él, como hasta aquí lo ha estado haciendo, y así lo dijo y otorgó y firmó, siendo testigos Pedro de Ojeda, y Manuel Santos Presentes.— Firmado: Dr. Dn. PEDRO DE PERALTA Y BARNUEVO.— Ante mi Gregorio de Urtazo, Escribano Público.—
(Archivo Nacional de Lima, Protocolo de Gregorio de Urtazo, 20-V-1719, ff. 374).

Doc. V

Poder para testar. — El Dr. Dn. Pedro de Peralta y Barnuevo a favor de Dn. Francisco de Peralta, su padre.

En el nombre de Dios amen.— Sepan cuantos esta carta vieren como yo el doctor don **Pedro de Peralta y Barrionuevo** (sic.) Contador

de Cuentas y Particiones de esta Real Audiencia y demas Tribunales, por Su Majestad, CATEDRATICO DE PRIMA DE MATEMATICAS Y COSMOGRAFIA, de este Reyno, natural de esta ciudad de los Reyes, **hijo legitimo dle Contador Dn. Francisco de Peralta y Barrionuevo y de doña Magdalena de la Rocha y Benavides**, mis padres; estando enfermo en cama, de la enfermedad que Dios Nuestro Señor, ha sido servido de darme y en todo mi acuerdo, memoria y entendimiento, creyendo en el Ministerio de nuestra fé católica; digo, que por quanto la enfermedad que al presente padezco, me es molesta para hacer y otorgar mi testamento, tan cumplidamente como yo quisiera y por que las cosas de él y descargo de mi conciencia, las tengo tratadas y comunicadas con el dicho mi padre. Otorgo, que doy mi poder cumplido, el que de derecho se requiere y es necesario, al suso dicho, para que despues de mi fallecimiento, y no antes y dentro o fuera del término que el derecho dispone, pueda hacer y otorgar mi testamento y última voluntad, arreglándose a una memoria que tengo hecha; y sepultado mi cuerpo en la parte y lugar que le pareciere, a cuya elección y disposición lo dejo.

ITEN, declare, que yo desde luego declaro, soy casado con doña Juana Fernandez de Rueda, que asiste en su hacienda de Samanco, en el Valle de Huambacho, de cuyo matromonio no hemos tenido hijos ningunos; que trajo de dote la cantidad que constará para la que le otorgué, a la cual me remito.

ITEN, se deje y nombre el dicho mi padre, que yo desde luego, lo dejo y nombro por mi albacea y tenedor de bienes y albacea, acompañando al Reverendo Padre Maestro Fray José de Peralta, **mi hermano, doctor y catedrático de Prima de Teología en la Real Universidad y Rector del Colegio de Santo Tomás de Aquino** y al dicho tenedor de bienes le doy poder para que entre en ellos, los reciba y cobre, venda y remate en almoneda o fuera de ella, dé cartas de pago, parezca en juicio y haga las diligencias de albaceazgo en forma.

l en el ramaniente que quedare de todos mis bienes dejo y nombro por heredero al dicho mi padre, para que lo que asi fuere, lo haya y herede con la bendición de Dios Nuestro Señor y la mia.

l revoque y anule, que yo desde luego, revoco y anulo todos y doy por ningunos y de ningun valor, fuerza ni efecto, todos otros cualesquier testamentos, codicilos, poderes para testar y otras ultimas disposiciones, que hubiere hecho y otorgado, por escrito o de palabra o por otra cualquiera manera que sea, que quiero no valgan ni hagan fé en juicio ni fuera de él, salvo este poder para testar y el testamento que en su virtud se hiciere, que quiero se guarde y cumpla y ejecute por mi ultima voluntad, en la mejor forma que haya lugar en derecho.

Que es fecho en la ciudad de los Reyes del Perú, en diez y nueve dias del mes de julio de mil setecientos y diez y nueve años, y el otorgante a quien doy fé conozco, no lo firmó por no poder, lo firmó un testigo, siendolo don Pedro Bravo de Lagunas, el Licenciado Francisco Xavier del Molino y Dn. Francisco del Aguila, presentes.— A ruego y por testigo del otorgante Dr. Dn. PEDRO BRAVO DE LAGUNAS.— Ante mi: Gregorio de Urtazo, Escribano Público. (Archivo Nacional de Lima, Protocolo de Gregorio de Urtazo, 19-VII-1719, ff. 392)

Doc. VI

Poder para Testar.— El Dr. Dn. Pedro de Peralta y Barnuevo al Sr. Marqués de Casa Calderón y a Dn. José Bernal.

En el nombre de Dios Nuestro Señor amen, con cuyo principio tiene todas las cosas buen medio loable y dichoso fin.

Sepan cuantos esta carta de poder para testar vieren como yo el **Doctor don Pedro de Peral y Barnuevo y Rocha, Catedrático de Prima de Matemáticas en esta Real Universidad, Cosmógrafo Mayor de esta Reynos, Contador de Cuentas y Particiones de esta Real Audiencia y demás Tribunales, por Su Majestad y Contador de la Mesa Capitular de esta Santa Iglesia Metropolitana**, natural que declaro ser de esta Ciudad de los Reyes, hijo legítimo de don Francisco de Peralta Barnuevo y de doña Magdalena de la Rocha y Benavides, ya difuntos, que son o gloria hayan, estando enfermo en la cama de la enfermedad que Dios Nuestro Señor ha sido servido de medar, pero en mi entero juicio, memoria y entendimiento natural, creyendo como firme y verdaderamente creo en el altísimo misterio de la Santísima Trinidad, Padre, Hijo y Espíritu Santo, tres personas realmente distintas y un solo Dios verdadero, y en todos los demás misterios que tiene, cree, confiesa y enseña Nuestra Santa Madre Iglesia católica, romana, bajo de cuya fe y creencia he vivido y protexo vivir y morir, como católico y fiel cristiano, eligiendo como elijo por mi abogada o intercesora a la serenísima Reyna de los Angeles María Santísima, Madre de Dios y Señora Nuestra, para que interceda con su Divina Majestad, perdone mis pecados, lleve mi alma a carrera de salvación; y temiéndome de la muerte que es cosa natural a toda criatura humana, digo que por cuanto la gravedad de mi enfermedad no me dá lugar a hacer mi testamento con el espacio que quisiera y por que la forma de él, el descargo de mi conciencia y bien de mi alma lo tengo tratado y comunicado con el Señor Marques de Casa Calderon, Caballero del Orden de San-

tiago, del Consejo de su Majestad y su Contador Mayor del Tribunal y Audiencia Real de las de este Reyno y con el Contador don Joseph Bernal; ahora por el tenor de la presente, otorgo que les doy mi poder cumplido el que de derecho se requiere y es necesario, en primer lugar al dicho señor Marqués de Casa Calderón y en segundo al dicho don Joseph Bernal, para que después de mi fallecimiento y no antes, hagan mi testamento segun y como se contiene en una memoria que dejo escrita de letra del dicho don Joseph Bernal y firmada de mi mano, mandandome enterrar, que yo desde luego quiero y se mi voluntad que cuando la de Dios Nuestro Señor, fuere servido de llevarme de esta presente vida, mi cuerpo amortajado con el hábito de Nuestro Padre San Francisco, sea enterrado en la Iglesia del Convento Grande de Nuestro Padre Santo Domingo o en otra cualquier iglesia que les pareciere a mis albaceas y que le acompañe a la sepultura, la Cruz Alta y Sacristan de mi parroquia y que se pague la limosna de mis bienes.

ITEN, Manda a las mandas forzosas y acostumbradas doce reales a cada una de ellas, con que las aparto de mis bienes. I a los Santos Lugares de Jerusalem, donde Cristo Nuestro Señor obró nuestra Redención, cuatro pesos.

ITEN, declaro fui casado y velado según orden de Nuestra Santa Madre Iglesia, Católica y Romana, con doña Juana Fernandez de Rueda y Benavides y durante el dicho matrimonio no tuvimos hijos ningunos y al tiempo y cuando la suso dicha otorgó su disposición me nombró por su albacea, tenedor de bienes y heredero, declaro así para que conste.

I para cumplir y pagar este poder para testar, dejo y nombro por mis albaceas y tenedores de bienes en primer lugar al dicho señor Marques de Casa Calderón, y en segundo al dicho don Joseph Bernal a quien le doy poder cumplido en el lugar que van nombrados para que entren en ellos, los reciban y cobren, vendan y rematen en almoneda publica o fuera de ella, den cartas de pago, parezcan en juicio y hagan todos los demas actos y diligencias que judicial o extrajudicialmente se requieran y usen del dicho albaceazgo todo el tiempo que sea necesario, aun que sea pasado el año y día que la Ley de Toro dispone, que para ello les prorrogo el demas que hubieran menester, con libre y general administración.

I cumplido y pagado este poder para testar y el testamento que en su virtud y de la dicha memoria se hiciere, en el remaniente que quedare de mis bienes, deudas, derechos y acciones que en cualquier manera me toquen y pertenezcan, dejo y nombro e instituyo por mi universal heredero al dicho Señor Marques de Casa Calderon y por su falta o ausencia nombro por tal mi heredero al dicho Contador don Joseph Bernal, para que lo que así fuere lo hayan y hereden en el lugar que van nombrados con la bendición

de Dios y la mia, atento a no tener herederos forzosos que legitimamente me deban heredar.

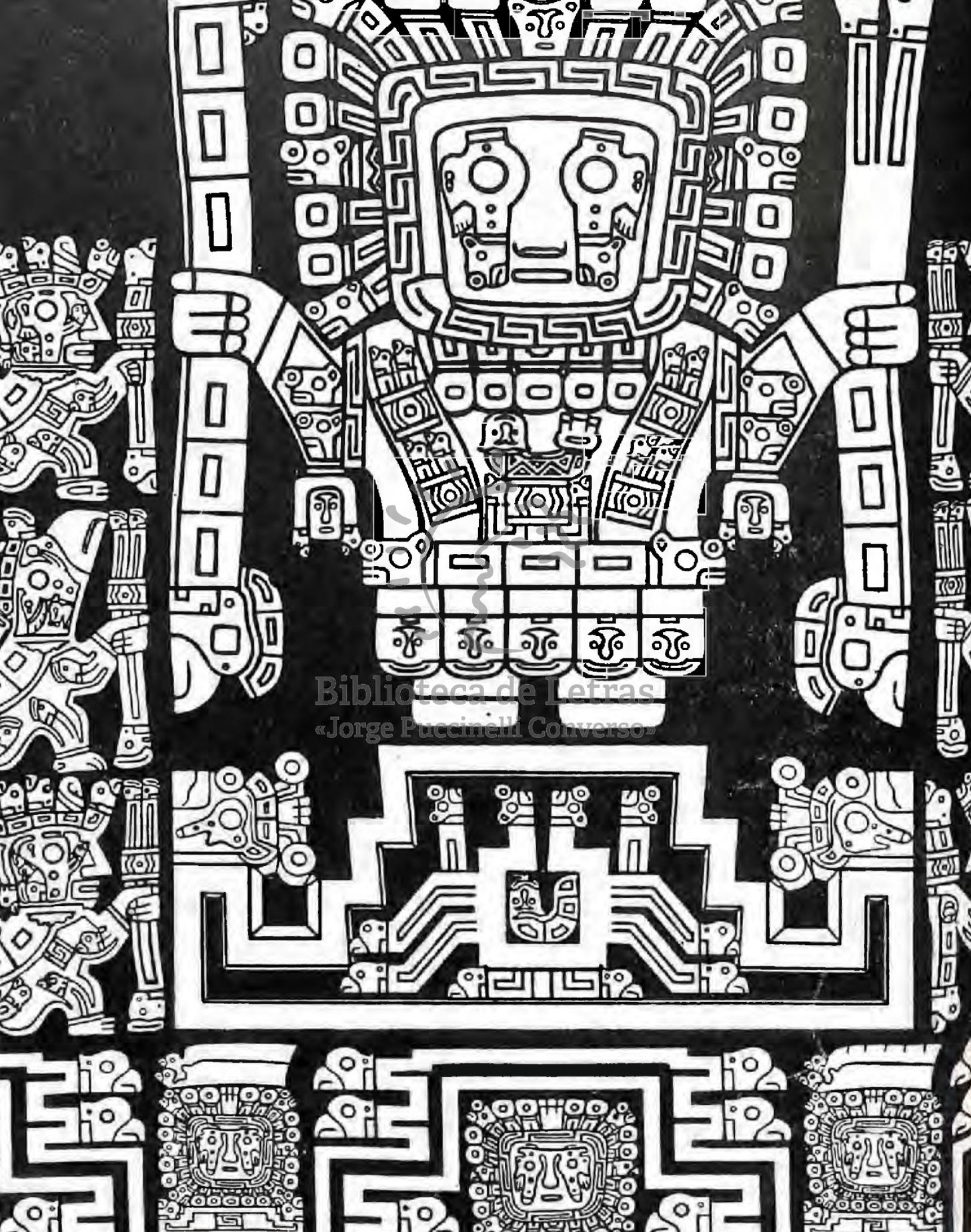
Y por el presente, revoco y anulo y doy por ningunos y de ningun valor fuerza ni efecto, otros cualesquier testamentos, codicilos, poderes para testar y otras últimas disposiciones que antes de éste haya hecho y otorgado, por escrito o de palabra, que quiero no valgan ni hagan fé en juicio ni fuera de él, salvo este poder para testar, la dicha memoria y el testamento que en su virtud de uno y otro se hiciere, que quiero que se guarden y cumplan y ejecuten por mi última y final voluntad, en aquella vía y forma que mas haya lugar en derecho.—

Que es fecho en la ciudad de los Reyes del Perú, en once días del mes de abril de mil setecientos cuarenta y tres años y el otorgante a quien yo el presente escribano de Su Majestad doy fé conozco, y asi mismo la doy de que a lo que pareció, estaba en su entero juicio, segun las preguntas que le hice, lo firmo siendo testigos don Lázaro Bartolomé de la Rea, don Manuel Blasques de Torquemada y el Maestro Santiago Rosales, presentes.— Firmado: Dr. Dn. PEDRO DE PERALTA Y BARNUEVO.— Ante mi: Gregorio Gonzales de Mendoza.— Escribano de Su Majestad.—

Doc. VII

Fé de muerte.—

Yo Gregorio Gonzales de Mendoza, Escribano del Rey Nuestro Señor y su Notario Público de las Indias, doy fé y testimonio de verdad que hoy que se cuentan **treinta de abril de mil setecientos cuarenta y tres**, vi muerto naturalmente y pasado de esta presente vida, a lo que pareció al **Dr. Dn. Pedro de Peralta y Barnuevo y Rocha**, al cual conocí en vida, traté y comuniqué y es el mismo que otorgó ante mi el poder para testar a cuyo margen esto se escribe, y estaba tendido su cuerpo sobre una alfombra en la cuadra de la donde vivió y murió y cubierto con un lienzo blanco y luces a los costados y asi para que conste a pedimento del Señor Marques de Casa Calderon, su albacea tenedor de bienes y heredero, doy a la presente en los Reyes en el dicho día mes y año dichos, siendo testigos el Padre don Vicente Bernui de la Congregación y Oratorio de San Felipe Neri, don Manuel de Iturriaga y don Lázaro Bartolomé de la Rea y otras muchas personas que estaban presentes.— En testimonio de Verdad, Gregorio Gonzales de Mendoza, Escribano de Su Majestad.— Un signo.—
(Archivo Nacional de Lima, Protocolo de Gregorio Gonzales de Mendoza, 11-IV-1743, ff. 82).



Biblioteca de Letras
«Jorge Puccinelli Converso»

La cultura Tiahuanaco vista a la luz de la arqueología contemporánea

por

Federico Kauffmann Doig

Este bosquejo está dedicado a mis alumnos universitarios del curso de "Arqueología Peruana". No es otra cosa que un resumen apresurado de mis apuntes de clase, del capítulo correspondiente a la cultura Tiahuanaco. Está escrito sin pretensiones eruditas, con sólo el objeto de ofrecer al estudiante un derrotero del que carecía, sintético y redactado de modo sencillo. Las referencias bibliográficas le permitirán ahondar en los distintos aspectos y problemas que plantea la arqueología Tiahuanaco (Huari) .

El concepto sobre la antigüedad de la cultura Tiahuanaco que rige hoy, es muy distinto al que imperaba en el siglo XIX, y al sostenido por A. Posnansky, aisladamente, hasta todavía uno o dos decenios. Desde el siglo XVI, en que destaca la descripción de las ruinas de Tiahuanaco hecha por Cieza de León, este centro arqueológico vino a representar la "cultura preincaica" por antonomasia. El gran cultor de su arqueología, Posnansky, llegó a estimar hasta en 14,000 años su antigüedad. Con las investigaciones del sabio Max Uhle, la posición cronológica de Tiahuanaco quedó establecida en la medida que hoy se acepta. Pero más importante es que Uhle logró definir la posición que corresponde a Tiahuanaco frente a las demás culturas que tuvieron por escenario el antiguo Perú. Uhle descubrió que la difusión de la cultura Tiahuanacoide se presentaba sólo después de Nasca y de Mochica: Es una cultura que en determinado momento, hacia el siglo IX ó X

← El personaje central de la "Portada del Sol" de Tiahuanaco.

D.C., desborda por todo el territorio peruano sobreponiéndose a las distintas culturas locales. Es pues importante diferenciar, teóricamente, una época de gestación y desarrollo local y otra de expansión. Queda en discusión hasta la fecha de si las ruinas de Tiahuanaco en el Titicaca fueron o no el asiento originario de la cultura Tiahuanaco, aunque Bennett y ahora Ponce Sanginés en sus excavaciones, han conseguido hallar alguna documentación sobre formas pre-Tiahuanaco en la región que ocupan las ruinas. Lo que ha variado sustancialmente, en los últimos años, es el concepto acerca del punto de difusión de la cultura "Tiahuanaco". Se estima hoy que la influencia Tiahuanaco que recibió la costa y la sierra, de norte a sur, no partió directamente de las ruinas de **Tiahuanaco**. Las zonas arqueológicas de **Huari**, en Ayacucho, y luego la de Pachacamac, en la Costa Central, habrían sido los importantes centro de dispersión Tiahuanaco. El estilo Tiahuanaco llegado por importación a estos dos sitios, acampa y se mezcla con elementos locales antes de irradiar nuevamente, hasta influir en toda la costa y sierra peruanas, y talvez más allá de las fronteras actuales de nuestro país. Con todo, queda un hecho hasta hoy incuestionable, y es que en el Tiahuanaco, del Titicaca, se da con profusión clásica el estilo que caracteriza la cultura que nos ocupa.

Los comienzos de la expansión del estilo Tiahuanaco tienen lugar, según las apreciaciones últimas, hacia 800 ó 900 D.C. Se da por terminada esta etapa, hacia 1,200 D.C., cuando el estilo Tiahuanaco se simplifica y es desplazado por nuevos estilos locales, que, naturalmente, conservan algunas supervivencias tiahuanacotas, pero con elementos secundarios frente a los nuevos dominantes, que a su vez se inspiran en cánones pretiahuanacuenses de la tradición local o regional, según las diferentes subáreas.

La difusión amplia del estilo Tiahuanaco, que es pan-peruano como el de los Incas, ha motivado que se le considere un **horizonte**. La escuela de California lo nombra **Horizonte Medio**, porque se encuentra en una posición central en el tiempo, con respecto al estilo Chavín (Horizonte Temprano) y al Inca (Horizonte Tardío). Por otra parte, los arqueólogos prefieren llamar al estilo Tiahuanaco que se da fuera del yacimiento de ese nombre **tiahuanacoide**, porque este término indica "parecido a". Y en verdad, la difusión amplia del estilo Tiahuanaco, le impregna variedades debidas a la

Tela tiahuanacoide, hallada en la Costa (Museo Etnográfico de Munich). — >

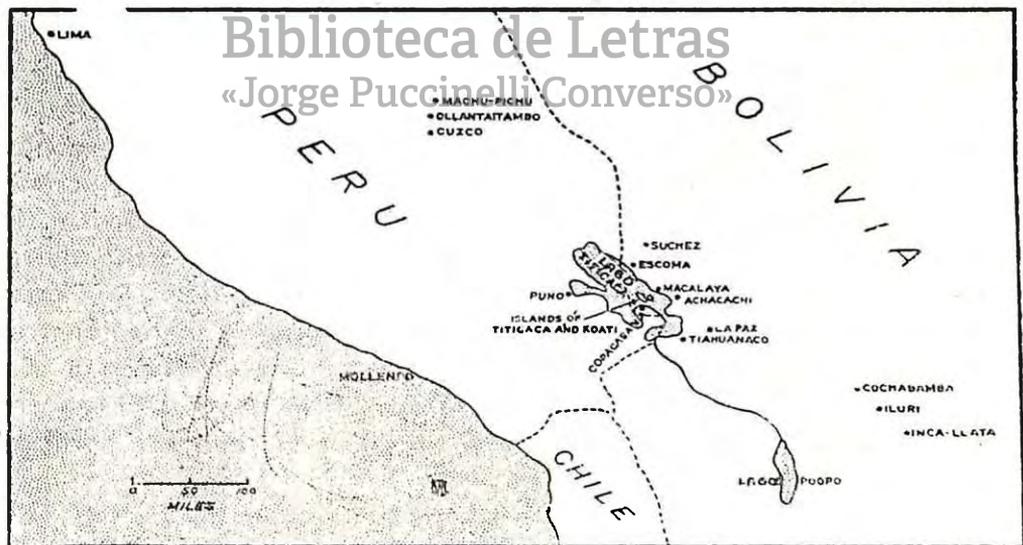


Biblioteca de la
"Jorge Puiguet" Obispo



Biblioteca de Letras
«Jorge Puccinelli Converso»

adaptación en zonas apartadas, y a las naturales transformaciones que sufre un estilo en el tiempo. También esta etapa ha recibido el nombre de período de **Fusión**, pero hay que advertir que éste se presta a inexactas interpretaciones, pues no se da exactamente con Tiahuanaco un crisol donde se funden todos los estilos anteriores. Tiahuanaco actúa en forma de superposición, recibiendo en algunos casos mezclas regionales, que a su vez suele transmitir a otras zonas, pero no funde, o **fusiona**, los estilos locales entre sí. En este comentario mantendremos el término tradicional, con las aclaraciones anteriormente expuestas, y tomando en consideración que el sitio clásico sigue estimándose ser el sitio Tiahuanaco, en el Lago Titicaca. Y es en efecto aquí donde se encuentran raíces del estilo que más tarde sufre cambios ambientales y de propia evolución; de ahí que demos por entendido que Tiahuanaco en su expansión sea naturalmente "tiahuanacoide". Pero, antes de revisar el proceso de la difusión de los elementos tiahuanacuenses veamos, brevemente, el estilo Tiahuanaco a través de los exponentes que aún quedan de esta cultura a orillas del lago Titicaca.



TIAHUANACO DEL TITICACA

1.—Las ruinas del Tiahuanaco.

La primera referencia a los monumentos pétreos de Tiahuanaco es la de Pedro Cieza de León, quien visitó el lugar entre 1540 y 1550. Cieza encontró Tiahuanaco ya en ruinas y fue informado por los naturales de su antigüedad anterior a los Incas (1). El primoroso trabajo de las piedras de aparejo y su tamaño descomunal; los ídolos monolíticos de cabezas cuadradas y mirada inexpressiva; la vasta extensión de las construcciones; la puerta gigantesca de una sóla piedra ornamentada magistralmente con frisos de misteriosas figuras y, el hecho de hallarse estas ruinas en un paraje desolado a unos 3,625 m. de altura, impresionó profundamente a todos los que visitaron y visitan la zona arqueológica de Tiahuanaco. Son numerosas las descripciones y especulaciones que se han hecho sobre estos misteriosos monumentos. A. Posnansky, dedicó toda una vida a su estudio (2). Desgraciadamente no actuó siempre con criterios rigurosos; con todo, sus obras se convertirán en clásicas con el tiempo, debido a la valiosa documentación gráfica recogida cuando Tiahuanaco estaba menos destruído, y a las descripciones de detalle, indudablemente valiosas en muchos casos. Posnansky derivó sus secuencias del análisis arquitectónico y del estilo de los monolitos, acotando tres períodos para Tiahuanaco (3). Sus exposiciones están inundadas de deducciones interesantes, pero construídas sobre bases imaginarias o deleznales, que lo llevaron a afirmaciones que lo desprestigiaron. Tal el caso de la antigüedad exagerada que estima para Tiahuanaco, y su carácter de "cuna de hombre"

(1) CIEZA DE LEON, 1553, cap. CIV.

(2) Véanse sus principales obras en la lista bibliográfica que ofrecemos.

(3) POSNANSKY, 1945-57, t. I, pp. 63-64, y sigts.

no sólo boliviano, sino de América toda. A fines del siglo pasado, Alphons Stübel, conjuntamente con Max Uhle, realizaron exploraciones en Tiahuanaco (4). Pero en Uhle, lo valioso no está precisamente en su estudio sobre los monumentos de Tiahuanaco, en el Titicaca, sino en la identificación que realizó del estilo Tiahuanaco en la Costa, durante sus exploraciones en Pachacamac y, en el hecho de haber colocado a la cultura Tiahuanaco en el sitio, hoy aceptado y corroborado, que le toca dentro de las secuencias generales de las culturas precolombinas (5). Por otra parte, Uhle asignó a Tiahuanaco la antigüedad que se aproxima a los criterios de hoy, que difiere en millares contados con todos los dedos de la mano con las cifras de su contemporáneo A. Posnansky. También a Kroeber, se le debe importantes investigaciones y ordenación de gabinete (6).

En la década del 30, el arqueólogo norteamericano W. C. Bennett hizo exploraciones y excavaciones metódicas en la región boliviana, y especialmente en el yacimiento de Tiahuanaco (7). Estos trabajos pusieron a descubierto varios monolitos desconocidos hasta entonces, entre los que el llamado **Monolito Bennett**, hoy en La Paz, figura entre los más preciados en su género (8). Con los estudios de Bennett, se aclararon algunos conceptos sobre las secuencias locales de la arqueología de Tiahuanaco y, en lo general, quedaron corroboradas a grandes rasgos las enseñanzas de Uhle acerca de la posición cronológica de Tiahuanaco y de su fase de expansión. Otros estudios meritorios, que sería impropio enumerar aquí por razones de espacio, no han conmovido las sólidas bases levantadas por Uhle y por Bennett (9).

(4) STUBEL UHLE, 1892.

(5) UHLE, 1903, cap. X.

(6) KROEBER, 1925.

(7) BENNETT, 1934; 1936.

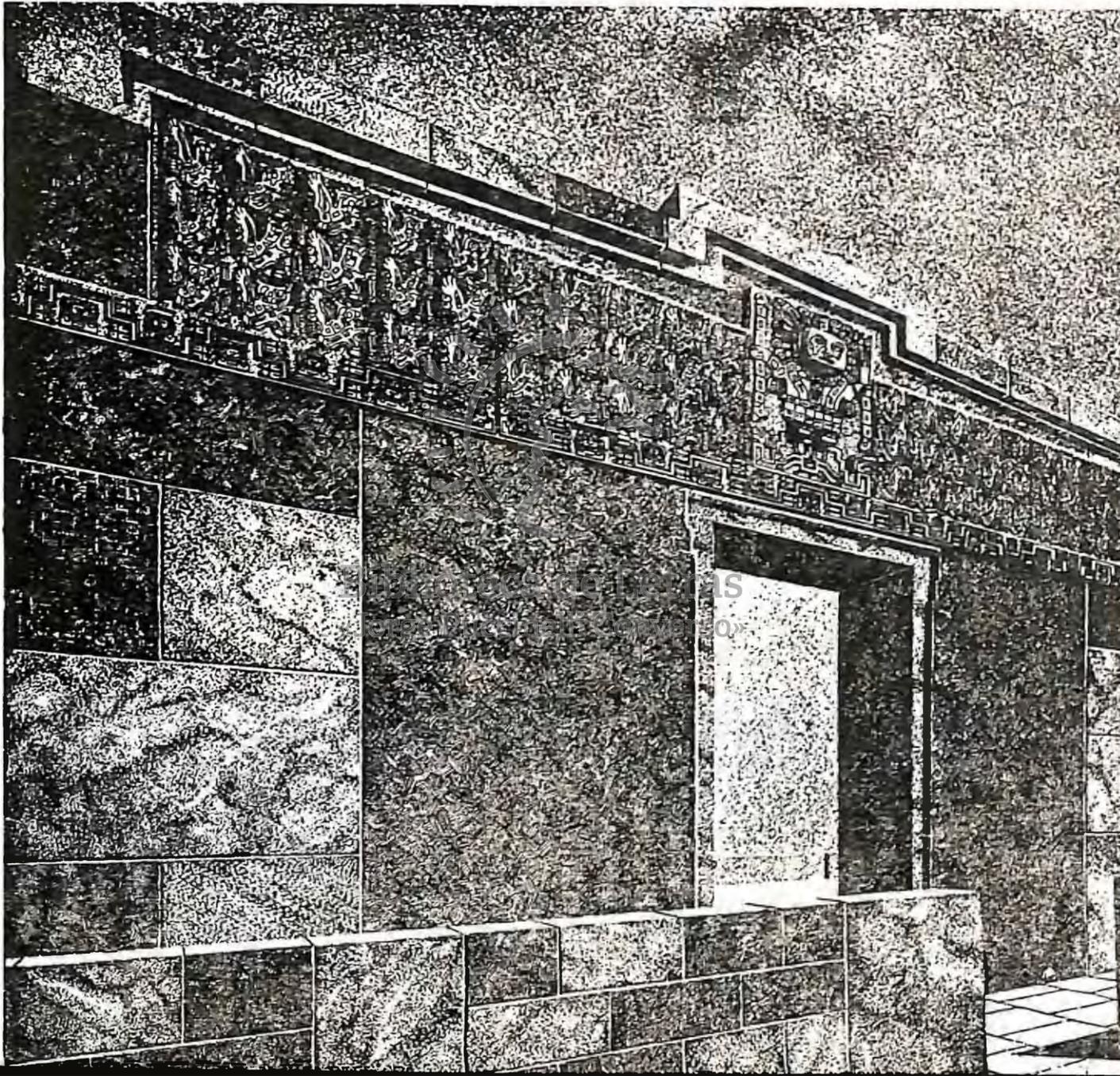
(8) BENNETT, 1946, pp. 109-112. (Las referencias descriptivas a las ruinas de Tiahuanaco aquí insertas, se toman especialmente de Bennett, 1946).

(9) Actualmente Ponce Sanginés realiza trabajos intensivos en Tiahuanaco, y sus primeras publicaciones ofrecen datos novedosos. Por otra parte, D. Menzel ha editado un estudio de primer orden sobre el Horizonte Medio en la Costa Sur. No comentamos estos trabajos, porque sólo han sido editados recientemente, cuando la presente manografía estaba ya en prensa. (Véase Bibliografía).

Las ruinas del Tiahuanaco se yerguen a 21 Kms. del Lago Titicaca (3), cerca del poblado actual de ese nombre, sobre una altura cercana a los 4,000 m. sobre el nivel del mar. Los monumentos se encuentran sobre una planicie desolada y de suaves pendientes, donde la vegetación es escasa, propia de las regiones de la puna, ocupando un área de aproximadamente 450 m., medidos de Norte a Sur, por 1,000 m., medidos de Este a Oeste. Entre las características arquitectónicas de Tiahuanaco (10), se cuenta el uso de piedras areniscas y de basalto para formar plataformas, como se observa en la pirámide revestida de piedra de **Acapana**, el terraplén de **Calasasaya**, o la plataforma abierta de **Puma Punco**, monumentos que describiremos más adelante. Las construcciones dan efecto inoportunidad; la técnica observada en los aparejos consiste en la colocación de grandes monolitos o **huancas**, plantados verticalmente en intervalos, espacios que fueron rellenados con piedras de menor tamaño; la mampostería es toda una obra de arte, hecha con bloques y lajas bien labrados y cortados con simetría, llegándose a usar gramapas de cobre —bronce, según otros autores— en las uniones; gradas líticas son comunes; se usaron en forma de complemento arquitectónico piedras esculpidas en forma de cabezas-clavas o de piedras de fachada. Bennett supone que también los monolitos, hayan estado subordinados a la arquitectura. Se usa de canales superficiales como subterráneos; aunque se dan varios pequeños cuartos subterráneos hechos de piedra labrada, las construcciones subterráneas no son características de la arquitectura de Tiahuanaco.

Las ruinas de Tiahuanaco, se considera, no representan una ciudad o población antigua, sino un centro religioso, como lo fue Pachacamac a la llegada de los españoles, o como se supone lo fueron también las ruinas de Chavín. Asimismo, se tiene por seguro que su construcción obedeció a un plan general, aunque probablemente no se llevó a cabo sino a través de varias generaciones, quedando algunos edificios sin terminar. Se estima que los peregrinos llegaban cada cierto tiempo del año a Tiahuanaco para colaborar en su creación. Las canteras se encuentran a distancia. Las más próximas, de piedra arenisca, están a 5 km. de Tiahuanaco, y los bloques utilizados pesan hasta 100 toneladas; ello supone trabajo corporativo en masa. Por otra parte, el labrado de las piedras y su colocación

(10) BENNETT, 1946, pp. 110-111.



implica conocimiento de ingeniería y jerarquía para controlar la obra (11). Hay quienes atribuyen a gente de habla aymara la creación de Tiahuanaco. Pasemos revista a los principales grupos arquitectónicos de Tiahuanaco.

Acapana. La estructura principal es la que se conoce con el nombre de Acapana; se asienta sobre un montículo natural (12), y constituía antiguamente una pirámide escalonada hecha con bloques de piedra primorosamente tallados y ajustados en aparejo. Sus dimensiones son de 210 x 210 m. y tiene una altura de 15 m. Se ha sugerido que Acapana se levantó con la intención de que sirviera de fortaleza o de lugar de refugio, pues en la parte superior se observa una depresión que se considera reservorio de agua con vestigios de un canal de mampostería, que Posnansky bautizó en 1904 con el nombre de "cloaca máxima" (13); hay, otras señas, que se consideran restos de viviendas y depósitos.

Calasasaya. En dirección NE. de Acapana se encuentra otro grupo arquitectónico, llamado Calasasaya, que ocupa una superficie de 135 x 130 metros (14), marcada por monolitos labrados, plantados verticalmente en el terreno, de modo que algunos autores superficialmente creyeron ver aquí una sucesión de "menhires". Se estima que estos monolitos debieron en su origen formar un muro rectangular, con pequeñas piedras labradas interpuestas, que cerraba una plaza. A ellos alude el vocablo kalasasaya, que es aymara, significando "piedra parada", o "huanca", en lengua quechua. El área comprendida por los monolitos de Calasasaya se encuentra a cierta elevación, y en ella hay una depresión que se considera un "patio hundido", de aprx. 60 x 61 m. Hay acceso a esta plaza por una monumental gradería, de seis escalones, de lajas bien labradas, que se conservan en buen estado; queda ubicada en la sección media de la pared occidental. La finalidad de Kalasasaya es hasta ahora nebulosa. Se sospecha que no llegó a ser terminada esta construcción,

(11) BENNETT, 1946, pp. 112.

(12) El nombre Acapana significa "cerro artificial", según Ponsansky (1945-57, t. I, p. 69).

(13) POSNANSKY, 1945-57, t. I, p. 74-76.

(14) Las medidas dadas por Ponsansky son las siguientes: 128.74 m. x 118.26 m., pero no incluyen "la pared balconera", que sitúa en su III Período. (Ob. cit., t. I, p.84).

como indudablemente no lo fueron los frisos de la "Puerta del Sol", que se halla en sus perímetros. Hay convencidos, especialmente Posnansky, que consideran esta estructura un observatorio solar, para determinar las estaciones del año (15). En una de las esquinas de Kalasasaya se encuentra la llamada **Portada del Sol**, a la que nos habremos de referir más adelante, y otros monolitos grabados.

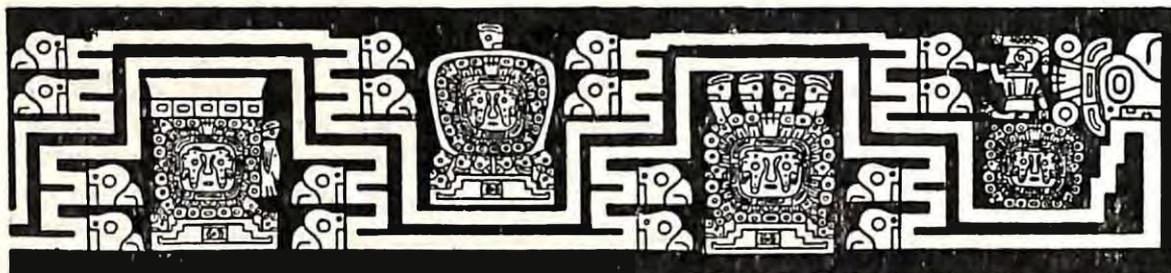
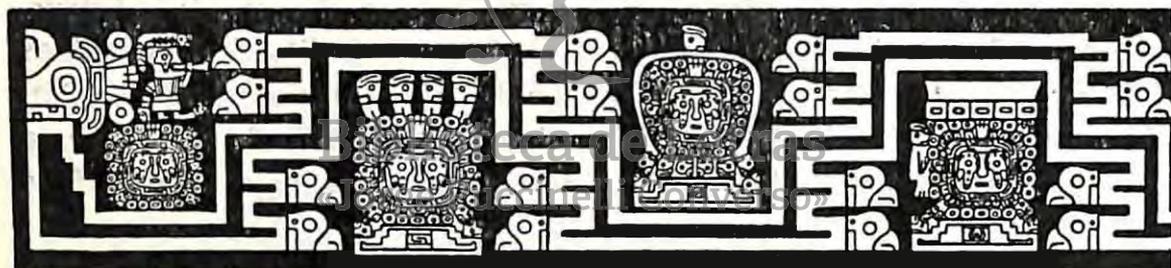
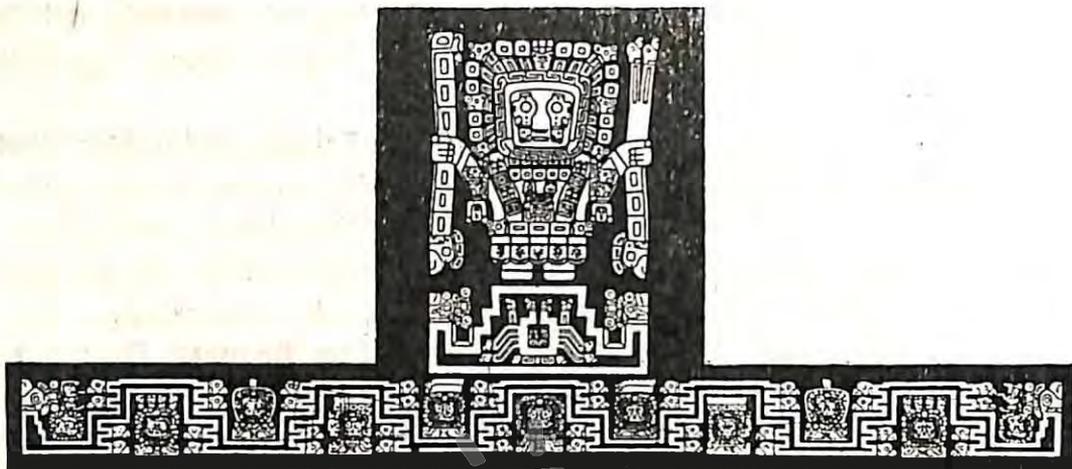
El Palacio. Con este nombre y también **Palacio de los Sarcófagos**, se conoce otra estructura improtante de Tiahuanaco, aunque menor en proporciones que las dos anteriores. Mide 60 m. por 55 m. y antiguamente estuvo circundada por un muro doble. Se encuentra a pocos metros, y hacia el lado occidental de Calasasaya.

La **Estructura Posnansky** y el **Monolito Bennett**. Demos este nombre, en honor de Arthur Posnansky, a una estructura doble, aparentemente sin nombre conocido, que se encuentra al este de Calasasaya, es decir al frente de la escalinata monolítica y a 25 m. de la misma. Mide 21x 22 m. Esta estructura, es semisubterránea y su fachada alrededor, está constituida por piedras paradas o huancas y piedras pequeñas. Algunas clavas o piedras representando cabezas estuvieron insertadas en los muros. En la sección sur de la **Estructura Posnansky**, halló Bennet en 1932, un monolito de formidables proporciones (7.30 m. de altura), trasladado posteriormente a La Paz, y que hoy lleva el nombre de su descubridor (16). Se trata de una estatua representando de cuerpo entero a un personaje. La superficie

Biblioteca de Letras
«Jorge Puccinelli Converso»

(15) "Estas determinaciones sólo fueron posibles, mediante un edificio orientado con precisión en el meridiano y cuyo largo y ancho se hallaban ajustados al ángulo máximo de la declinación del Sol entre los dos solsticios" (Posnansky, Ob. cit., t. I, p. 54 y sigst.) Esta suposición de Posnansky trajo consigo mediciones astronómicas hechas en algunos casos por verdaderas autordiades, especialmente destinadas a medir variantes astronómicas experimentadas con el transcurso del tiempo, con lo que se llegó a afirmar, en parte, la antigüedad de 7,000 y hasta 14,000 años de Kalasasaya. Estas opiniones no merecen crédito por hoy, pues están en completo desacuerdo con múltiples pruebas proporcionadas por los métodos arqueológicos.

(16) Walter Lehmann fue quien difundió el nombre **Bennett**, para nominar el monolito en mención. Posnansky y otros solfan referirse a esta piedra como el "Gran Idolo", y el propio Bennett lo nombraba "Gran Monolito".



Detalles visibles en la "Portada del Sol" (Según A. Posnansky).



Los "seres alados" que aparecen a la derecha e izquierda del personaje central de la "Portada del Sol" (A. Posnansky).

está grabada con motivos, al estilo clásico de Tiahuanaco (17). Posnansky, creyó que la estructura que lleva su nombre, pertenecía a un período primitivo, y defendió su tesis valientemente hasta su muerte. La opinión general, que parte de Bennett (18), es que tiene la apariencia más bien de una construcción tardía, para la cual se reunieron piedras labradas y monolitos de otras ruinas ubicadas dentro del perímetro de Tiahuanaco. (18a).

Puma Punco. La estructura de Puma Punco de 45 x 16 m., queda a cierta distancia del núcleo principal de las ruinas de Tiahuanaco. Se le llama Puma Punco, (portada del puma, quechua), debido que cerca de su perímetro se encuentran diversas portadas monolíticas destrozadas, aunque ninguna en proporciones y trabajo como la portada del Sol (19). Consiste en varias plataformas, formadas por grandes bloques de piedra, dos de los cuales son considerados los de mayor tamaño en todo Tiahuanaco.

2.—La "Portada del Sol" de Kalasasaya y el arte lítico de Tiahuanaco.

La llamada Portada del Sol, es, seguramente, la más célebre entre las piedras esculpidas y grabadas de Tiahuanaco. Consiste en un bloque de andesita primorosamente labrado, de aproximadamente 4 m. de ancho por 3 de alto, en cuyo centro se ha abierto un vano o puerta. Pero no sólo concita interés por la condición monolítica que observa esta portada, ni sólo por su tamaño, sino por los frisos que aparecen esculpidos en la parte superior de la misma. En estos se representa un personaje central de talla enana y gran cabeza, de la que irradian diversos apéndices delgados, algunos de los cuales, alternadamente, rematan en cabezas estilizadas de cóndor. Este personaje principal, mira de frente, y sostiene en cada mano, de cuatro dedos, una especie de cetros que terminan en cabezas de ave, también estilizadas. No se remarcan los pies del ídolo, pero parece estar parado sobre un pedestal o trono, que desciende formando el llamado "signo escalonado" (frontisp.). Después de descender, estos trazos, ascienden a ambos lados a modo de apéndices

(17) BENNETT, 1934, pp. 429-439.

(18) BENNETT, 1946, p. 110.

(18a) Ponce Sanginés realiza al presente, excavaciones en este sitio —y restauraciones— que llevan a concepciones novedosas, que no podremos comentar en esta oportunidad (véase Bibliografía).

(19) Posnansky (**Ob. cit.**, t. I, p. 85), aunque sin consistencia, considera a Puma Punco como "templo de la Luna". Estima que una de sus secciones fue un "establo de pumas sagrados" (**Ob. cit.**, v. I, p. 138).

que rematan en cabezas; la zona interior desmarcada por el pedestal en escalones en forma de pirámide trunca —figura tan común en la arquitectura peruana antigua— está también esculpida con un trazo rectangular, interrumpido en la parte superior antes de cerrarse del todo. Da la impresión, el pedestal en conjunto, de corte estilizado de una pirámide truncada de 3 ó 4 plataformas con una cavidad central o galería subterránea. El personaje central está acompañado, hacia ambos lados, por 3 hileras horizontales, que solo ascienden hasta la altura de su nariz, y que representan figuras de seres antropomórficos alados (hilera central) y cóndores alados también, todos los cuales se dirigen con un bastón o cetro hacia el personaje central. Cada una de las tres hileras que se presentan hacia ambos lados del personaje central, formando de este modo 6 grupos, están constituidas por 8 figuras independientes, formando, por lo tanto, 48 motivos en total. Debajo de la hilera izquierda y derecha inferior, hay una más, continuada, pues se extiende por debajo de la figura central y su pedestal. Esta última hilera, muestra estilizaciones más complicadas, en su centro destaca la cabeza del personaje central con sus irradiaciones, en campos delimitados por líneas dobles y rectas siguiendo escalones en sus trazos verticales. De estas líneas dobles se desprenden apéndices que rematan en cabezas ornitomorfas, probablemente cóndores hembras ya que no observan signos de cresta. Se nota en conjunto un plan previo en la elaboración del dibujo y una marcada orientación por la simetría y la estilización moderada. Los trazos rectos han hecho pensar en patrones textiles. Sin embargo, no se han encontrado telas en Tiahuanaco (del Titicaca), debido a que el clima no favorece su conservación. Muchas son las deducciones que se han derivado de la observación del dibujo de la Portada del Sol, pero ninguna ha conseguido lanzar la última palabra. Se representa un simbolismo intrincado, en el que algunos han querido descubrir un calendario. Aunque es imprudente profetizar, la idea en sí —no las deducciones pormenorizadas— no parece tan descabellada, especialmente nó, si recordamos cuán ligado estuvo el antiguo peruano a la tierra y su explotación y, por consiguiente, a la observación de los cambios de clima en las estaciones del año.

Las referencias a los famosos monolitos de Tiahuanaco son múltiples y tan antiguas que se remiten a la primera mitad del siglo XVI. Los primeros dibujos sobre ellos se encuentran en las obras



Elementos entresacados de las figuras visibles en la "Portada del Sol".



Un monolito de piedra, en la Plaza de Taraco, en las inmediaciones del Titicaca. No ha quedado establecido si la lítica de Taraco tiene, y hasta que grado, relaciones con los monolitos de Tiahuanaco.



Biblioteca de Letras
«Jorge Puccinelli Converso»

de d'Orbigny, Rivero-Tschudi, Tschudi, Squier, Middendorf, etc. Stübel y Uhle proporcionan un inventario gráfico y descriptivo notable, después de sus exploraciones en el yacimiento, el año 1877. De mucho valor gráfico y aún descriptivo, son las minuciosas descripciones de Posnansky, ya en nuestro siglo (20). Markham dedicó un estudio comparativo, sobre el dibujo de la Portada del Sol y el de la Estela Raimondi (21). Means, consideró que el de la piedra de Chavin era un derivado de Tiahuanaco por ofrecer trazos más elaborados y "barrocos" (22). Pero quien presenta un cuadro metódico de los mismos es Bennett (23), a través de algunos hallazgos propios, de lo que pudo observar durante sus exploraciones en Bolivia, en 1932, y a base de referencias gráficas diversas.

Los mejores exponentes de la lítica Tiahuanaco son, sin lugar a duda, la **Portada del Sol** y el **Monolito Bennett**, que se asocian al clásico estilo Tiahuanaco. En la obra de Bennett, se proporciona una lista de 41 piezas líticas Tiahuanaco, con referencias a su ubicación o a la obra donde aparecen reproducidas (24). Las agrupa en 8 diferentes estilos, pero no todos son asignados a la fase clásica de Tiahuanaco; los hay del Tiahuanaco Temprano, como de tiempos post-tiahuanacuenses de tipo decadente, que Posnansky consideraba como primitivos. Los estilos en mención son los siguientes: 1º) **Estatuas clásicas de monolitos**; especialmente representadas por el Monolito Bennett (véase págs. anteriores), de dimensiones que oscilan entre 2.05 y 5.50 m. en altura; 2º) **Viracocha-Portada del Sol**, el tipo que distingue especialmente este estilo es la figura central de la Portada del Sol. Este motivo se graba en relieves, sobre uno de los lados de grandes lápidas de andesita (véase la descripción en págs. anteriores); 3º) **Estatuas cuadradas de tipo pilar**; consideradas como formas decadentes del estilo 1º; 4º) **Figuras escultóricas con cabeza de animal**. Estas estatuas reposan arrodilladas o sentadas; 5º) **Figuras escultóricas humanas arrodilladas**; el arquetipo de las mismas se encuentra en las dos estatuas que se hallan en la entrada a la Iglesia de Tiahuanaco; interpretadas de modo más naturalista

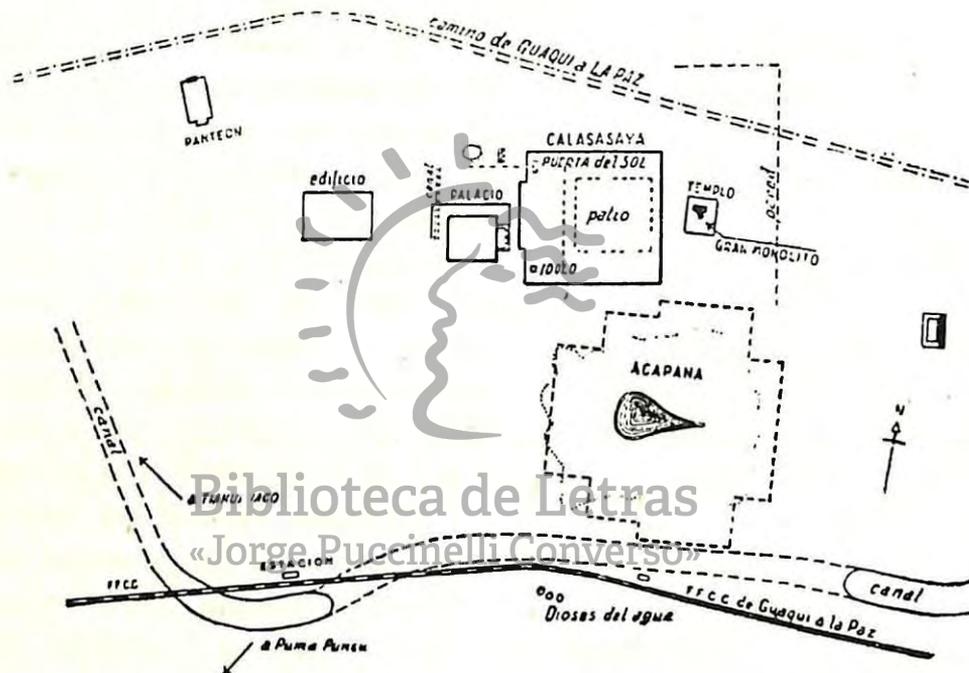
(20) POSNANSKY, 1912; 1914; 1945-57 (especialmente).

(21) MARKHAM, 1910.

(22) MEANS, 1931, pp. 138-145.

(23) BENNETT, 1934, pp. 428-444; 460-475.

(24) BENNETT, 1934, pp. 460-463.



Plano de las ruinas de Tiahuanaco (De Bennett, basado en el de A. Posnansky).

que otros monolitos de Tiahuanaco; 6º) **Cabezas íticas**; hay varios subestilos, hasta seis, de este grupo, con diferencias cronológicas: a) **Cabezas** (Headband Type), con acabado técnico y estilístico, que se relacionan con las formas clásicas del estilo "1º". b) **Piedras lisas con caras**; simples, que apenas si deben clasificarse de "estatuas". c) **Cabezas redondeadas** (Rounded boulder heads), hechos en piedras, redondeadas, poco modificadas; se parecen al tipo "b" y no tienen trazas de tener relación con las ruinas y se consideran de una fase post-Tiahuanaco; d) **Cabezas con caras modeladas**; realistas pero poco pronunciadas o redondeadas; llamados "retratos" por Posnansky. Tienen su proyección para ser insertadas en los muros; e) **Cabezas de esquina**; las cuatro conocidas, en alto-relieve y escultura, son idénticas, y fueron halladas por George Courty (25) en la entrada a los "altares" en la parte externa de la esquina NE. de Calasasaya. Hay algunas otras piedras del tipo que Bennett considera probablemente asociadas a este sub-estilo; 7º) **Lagarto, Salamandra, o Sapo**. Semeja un renacuajo y está grabado en alto relieve en piedra burda. El trabajo es técnicamente descuidado y si no fuera por el motivo singular, hubiera sido incluido en los sub-estilos 6b y 6c; 8º) **Motivos geométricos**; su nombre proviene de los grabados geométricos, hechos sobre monolitos llanos.

A base de este análisis que hace Bennett de la lítica que presenta el yacimiento de Tiahuanaco, agrupa el arte lítico en 4 categorías (26). Las señaladas con I, II y III, las considera por su tipología, tentativamente como sucesivas (Tiahuanaco Temprano, Tiahuanaco Clásico y Tiahuanaco Decadente) en el tiempo; la categoría IV, la considera posterior a II, pero duda de si es anterior a III, coetánea o posterior a la misma.

GRUPO I: Lítica realista (Estilos 5, 6b y cabeza de puma de 6a).

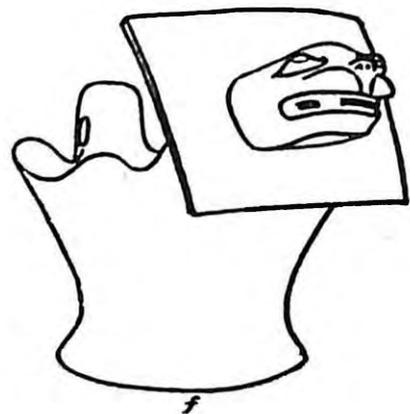
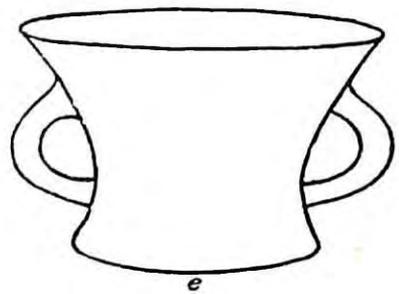
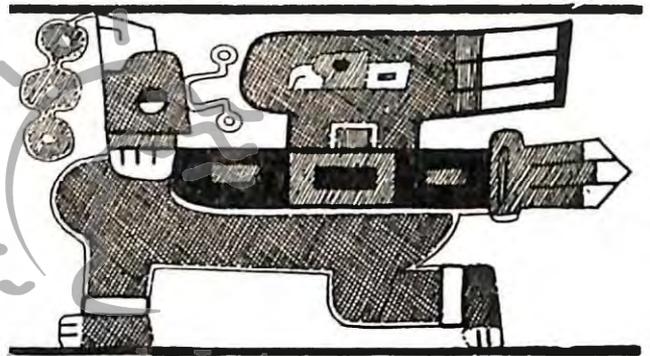
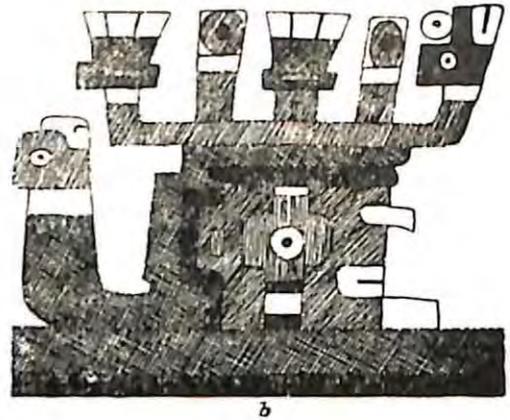
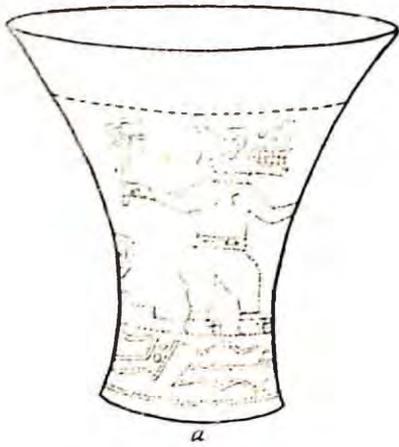
GRUPO II: Talles y cabezas clásicas convencionales (Estilos 1, 2, 4, 6a).

GRUPO III: Estátuas y cabezas de tipo pilar técnicamente decadentes (Estilos 3, 6b, 6c, 7).

GRUPO IV: De diseños geométricos (Estilos 6e, 8).

(25) CREQUI-MONTFORT, 1906, p. 541.

(26) BENNETT, 1934, pp. 474- 475; 1946, p. 111.



Formas y motivos clásicos de cerámica Tiahuanaco hallada en el yacimiento de este nombre, en el Titicaca. Dibujo, según Bennett.

3.—La cerámica "Tiahuanaco Clásico", (Titicaca).

Mientras que Posnansky fundaba sus secuencias culturales de Tiahuanaco sobre observaciones arquitectónicas, Bennett, durante sus exploraciones de 1932, prefirió realizar excavaciones destinadas a rastrear el desarrollo cultural estratigráficamente, basándose en la cerámica (27). Y es a Bennett (28), a quien debemos el análisis más detallado y sistemático de la alfarería Tiahuanaco (29). Este peruanista dió la siguiente secuencia alfarera para el yacimiento de Tiahuanaco: **Tiahuanaco Temprano**, **Tiahuanaco Clásico**, **Tiahuanaco Decadente**, y **Post-Tiahuanaco** (30). La cerámica calificada como **Tiahuanaco Clásico**, llamada por otros también **Tiahuanaco Boliviano**, es la que está asociada íntimamente a las expresiones arquitectónicas y líticas de Tiahuanaco e, indirectamente, a las variedades del estilo Tiahuanaco de expansión panperuana. Se considera que el tipo Tiahuanaco Clásico tiene un área limitada, circunscrita muy especialmente al yacimiento epónimo. En cambio, Tiahuanaco Decadente, está diseminado por un área geográfica considerable.

Entre las formas más comunes, (tipo A,B,C,D y E, de Bennett), la más típica es la que se conoce con el nombre de **quero** (31); un vaso cilíndrico con boca más ancha que la zona de la base. Esta forma se presenta también en la expansión del estilo y adopta a veces variantes notables, como cuando se estrecha en la base. La forma B, de Bennett, puede considerarse como una variante de la

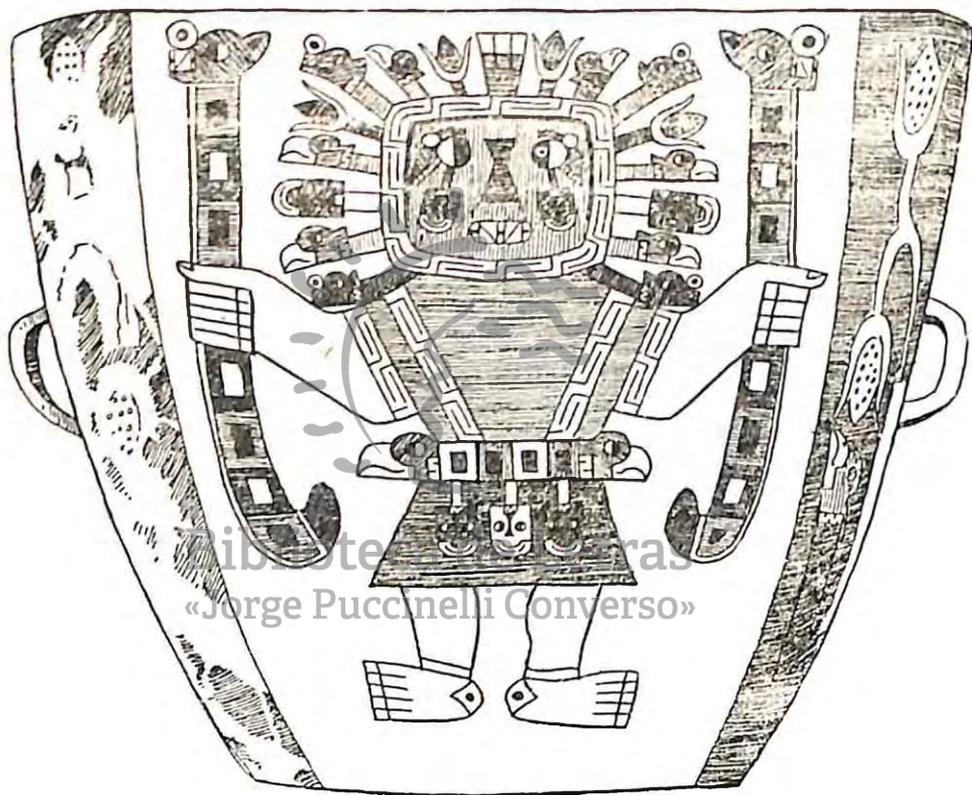
(27) BENNETT, 1934, pp. 369-391; 445-459. (Excavó en total 10 pozos, cada uno de ellos no podía exceder en su superficie 10 m2., según lo reglamentado por el Gobierno de Bolivia).

(28) BENNETT, 1934, pp. 392-424, 476 y sigs.

(29) Sólo Courty, a principios del siglo, hace alusión a cerámica de tipo Tiahuanaco encontrada estratigráficamente, debajo de tumbas aymaras. (Véase: CREQUI-MONTFORT, 1906, p. 66).

(30) BENNETT, 1934, pp. 476-478.

(31) Con la palabra **quero** se designa en especial el vaso de libaciones de madera de la época Inca y post-Inca inmediata, que se encuentra con profusión en la región del Cuzco. La forma campanular del quero Inca, ha motivado que algunos autores llamen de hecho quero, por la forma y no por el material, a la cerámica Tiahuanaco que observa esta característica, unidas a otras típicas al quero de madera.



Pieza de cerámica del tipo conocido con el nombre PACHECO. Representa un tipo Tiahuanaco puro, presente en la Costa Sur.

anterior, pero tiene su base cóncava, a diferencia de la del tipo anterior, por lo que forma en realidad una taza. La forma S con asas verticales suele considerarse típica, como también las variantes en que los bordes aparecen recortados u ondulantes mientras que en un extremo remata en una cabeza escultórica, hueca en su interior, especialmente de felino, en la que aparece traspasado un marco cuadrado a manera de collar. Los pies y la cola del animal destacan también en relieve. La forma C, corresponde a una taza campanular, en algunos casos con prominencia ancha cerca de la base, invariablemente asociada con los diseños típicos del Tiahuanaco clásico (32). La forma D se refiere a cántaros "globulares" altos, de boca expandida. El tipo E consiste en tazas a manera del tipo A, pero cortado por la mitad. Esta forma es muy frecuente en la etapa Decadente, pero se considera que el origen de esta forma se da en Tiahuanaco clásico.

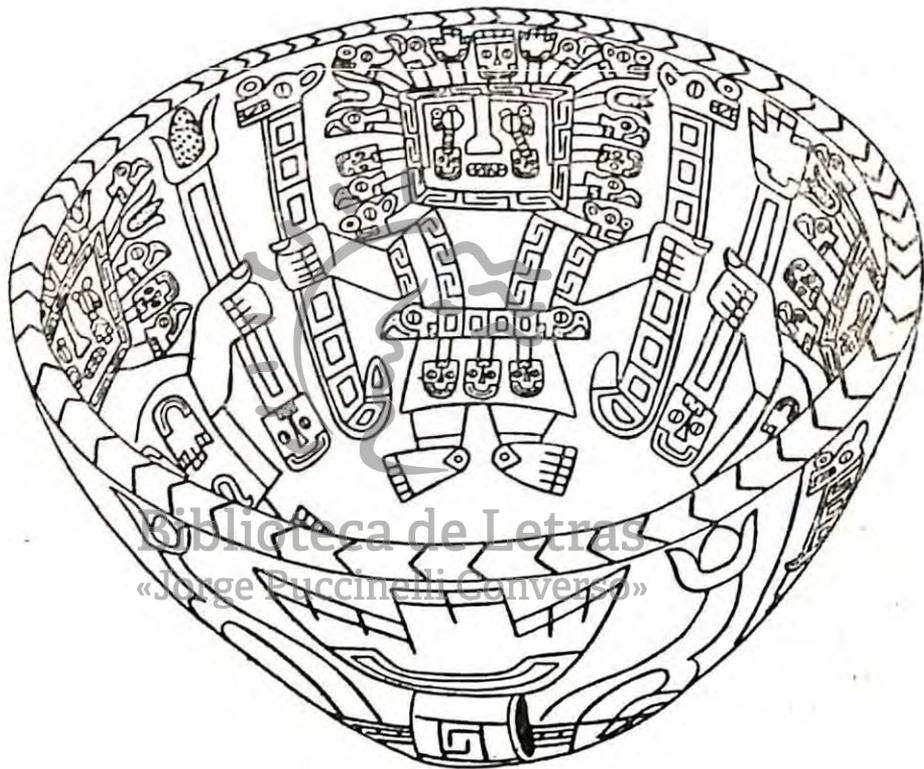
Las piezas decoradas están hechas de arcilla fina temperada con arena, y frecuentemente con mica; fueron modeladas y también fabricadas en molde. Las combinaciones en el colorido más usuales son: negro, blanco, amarillo, y gris sobre rojo. Los colores son de gran viveza y su aplicación se hace sobre engobe o sobre fondo rojo. El pulimento es de bueno a excelente. Los diseños aparecen contorneados en negro y con tendencia realista, observando variantes limitadas a: una figura completa de un felino o un felino con cabeza de cóndor, un cóndor, y una figura humana o cabeza. Los diseños geométricos presentan predominantemente una greca. Cuando el cuerpo aparece de frente, la cabeza y los pies suelen concebirse de costado. El diseño se repite, generalmente, alrededor de la vasija, con cambios de color (33).

LA EXPANSION TIAHUANACO (HUARI)

Como queda anotado, hasta hoy, sólo en la región del Titicaca se ha encontrado antecedentes estilísticos del estilo Tiahuanaco del Titicaca. Estos están representados por **Qeya** (Tiahuanaco Temprano) y **Pucara**. Estos estilos está emparentados, pero se considera que ninguno de los dos haya originado a otro. En todo caso, durante

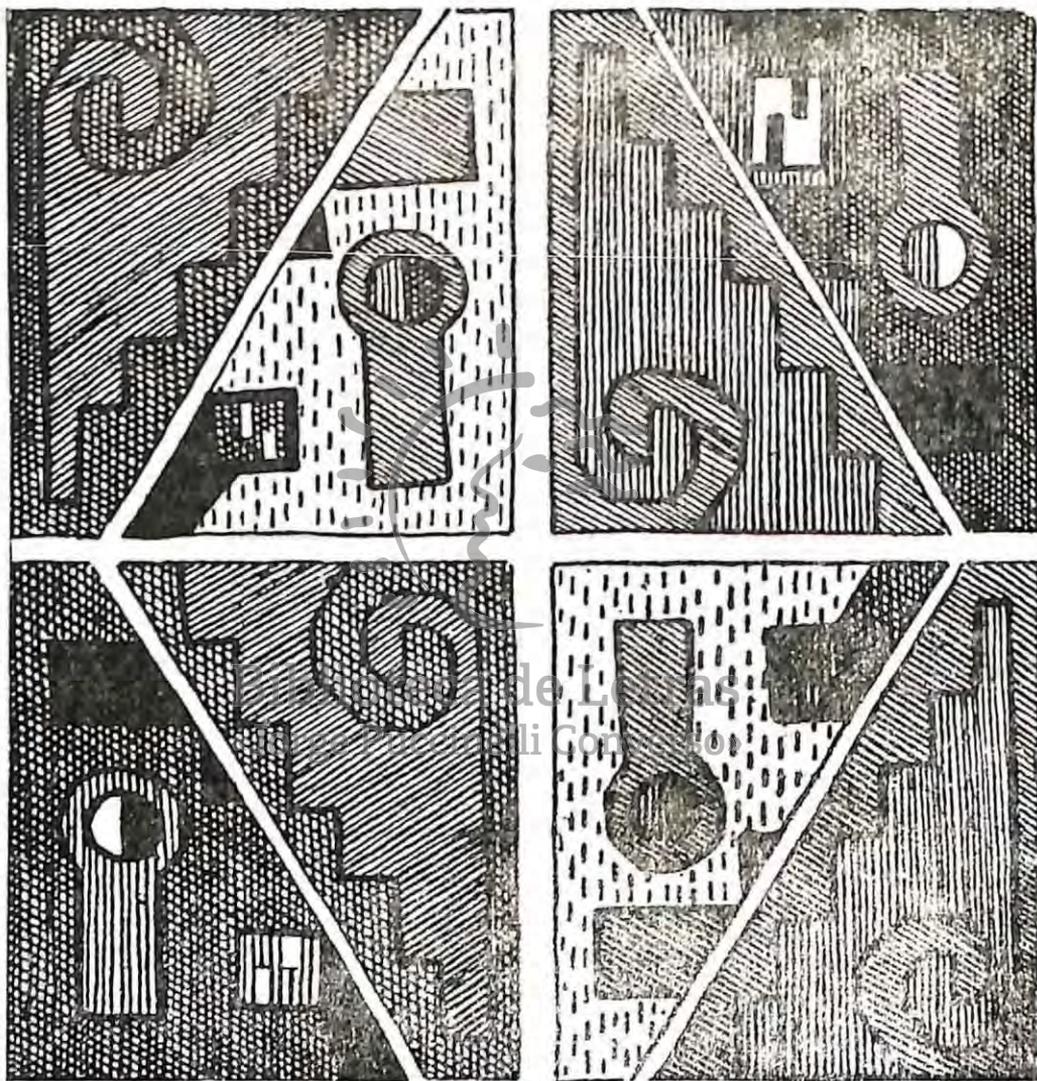
(32) BENNETT, 1934, p. 455.

(33) BENNETT, 1934, pp. 453-456; 1946, pp. 114-115.



Pieza de cerámica del tipo PACHECO (Véase dibujo anterior), con ornamentación en las paredes internas (Dibujo de Pablo Carrera).

la madurez del estilo Tiahuanaco del Titicaca, tiene lugar un fenómeno especial de trascendencia panperuana: la difusión de este estilo por diferentes regiones. No se ha podido precisar la ruta o rutas que siguió la irradiación inicial de Tiahuanaco, ni los senderos que tomó primero, ni siquiera hay constancia absoluta de que partiera del Tiahuanaco del Titicaca. Ese centro arqueológico bien pudo, también ser el resultado de ese movimiento expansionista. De pronto encontramos el estilo Tiahuanaco en la zona de Ayacucho y, también, en Pachacamac. Todo hace pensar que la cultura Tiahuanaco se difunde a través de un culto determinado, pues los motivos que presentan sus manifestaciones artísticas son profundamente simbólicos y rituales. Pero, aunque esto ya entra en el terreno de las suposiciones no es improbable que este culto pudiera propagarse, tan eficazmente, gracias especialmente a acciones bélicas: Un tipo de Guerra Santa, a la manera como se extendió el Islam. Desde el siglo pasado se ha pensado en un "Imperio Tiahuanaco", y se ha supuesto que éste había sido forjado por gente de habla y raza aymara. Así se explicaba la presencia por todo el Perú de toponimias con equivalentes en el Aymara. En todo caso, el culto Tiahuanaco se difundió a través de distintos aspectos culturales. En otros casos actuó como vehículo para transportar elementos culturales no originales de Tiahuanaco en el Titicaca, sino de otras zonas, donde el estilo Tiahuanaco acampó y tomó en parte tradiciones nuevas que a su vez difundió. Tal el caso, que se cita, referente al conocimiento de un tipo urbano que habría sido llevado por lo Nasca a la región de Ayacucho, pasando a la cultura Tiahuanaco presente luego en la zona de Ayacucho. De allí se habría dispersado a otras regiones a donde llegó a irradiar la cultura Huari-Tiahuanaco. Así, también, se "implantó en la costa central la costumbre de enterrar a los muertos sentados y enfardelados". En todo caso, con la expansión Tiahuanaco, y principalmente con el foco que representó Huari, se difunde una serie de conceptos por todo el área andina, que la impregnan de denominadores comunes. En algunas zonas se impone el nuevo orden cultural sin que la tradición local pudiera sobrevivir, especialmente en regiones que hasta entonces tenían cultura incipiente como en el extremo sur del Perú y Norte de Chile y el Noroeste Argentino. Aún en el caso de la región del Cuzco, que más tarde será un centro cultural de importancia mayúscula, Rowe, se inclina a creer que hubo un reemplazo



Tela "Tiahuanaco de la Costa", con figuras tiahuanaco muy estilizadas (Según E. Yakovleff).

de una cultura por otra, considerando que "la cultura Inca tiene sus raíces más importantes en las tradiciones de Ayacucho, Nasca, y posiblemente en Tiahuanaco (clásico) también, y no en las culturas más antiguas del mismo valle del Cuzco". (34). El impacto Tiahuanaco o Huari, fue menos drástico en la costa norte y Sierra Norte (Cajamarca). Nasca no le ofreció bastante resistencia, a pesar de su personalidad definida, porque Tiahuanaco cuando llegó a su zona tradicional en la costa (región de Ica), llevaba ya signos emparentados a lo Nasca, a través de la mezcla previa experimentada en Ayacucho con la base Tiahuanaco.

En Ayacucho se mezcla con la tradición local, que era a su llegada el estilo Nasca irradiado, sin o con algunos pocos elementos locales primitivos que se conocen con el nombre de **Huarpa**. El estilo Tiahuanaco parece hacer una "pascana" o **estación**, en Ayacucho y desde aquí, después de adquirir ciertas modalidades propias, por mezcla o adopción de lo Nasca ayacuchano irradia nuevamente, tornándose el lugar en foco poderoso. Este estilo Tiahuanaco irradiado primitivamente a Ayacucho, y amalgamado con la tradición local Nasca, se conoce con el nombre de **Huari**, o, con uno ajeno a los tradicionales signos de escritura: **Wari**. En Huari se da estas líticas, pero difieren de las de Tiahuanaco. Su posición cronológica no está bien establecida, pero debe ser considerada como posterior a las últimas fases Nasca. (siglos IX ó DC).

Por otro lado, Tiahuanaco parece llegar, no ya por intermedio de Huari, sino directamente, a Pachacamac, donde también recibe el influjo regional. En Pachacamac, empero, el estilo Tiahuanaco logra imponerse con más pureza que en Ayacucho, debido a que los estilos locales no presentaban una personalidad definida como el Nasca en Ayacucho.

El estilo Huari se difunde por la Costa Norte, Central y Sur, donde adquiere nuevas modalidades. En la sierra se le encuentra desde Cajamarca hasta Sicuani, en Puno. El estilo Tiahuanaco de Pachacamac limita su irradiación a la Costa en Dirección Norte y Sur, alcanzando su influencia hasta Supe y por el Sur hasta Ica, y probablemente, hasta Nasca.

(34) ROWE (J.H.): Tiempo, estilo y proceso cultural en la arqueología peruana. Berkeley, 1960, (p. 12).

El estilo **Pacheco**, en Nasca recibió el estilo Huari en forma pura, por importación, pues es asombroso su parecido con la cerámica ayacuchana de tipo **Conchapata**, que se considera una expresión Tiahuanaco de extraordinaria pureza por su parecido a los grabados de los monolitos de Tiahuanaco de Titicaca.

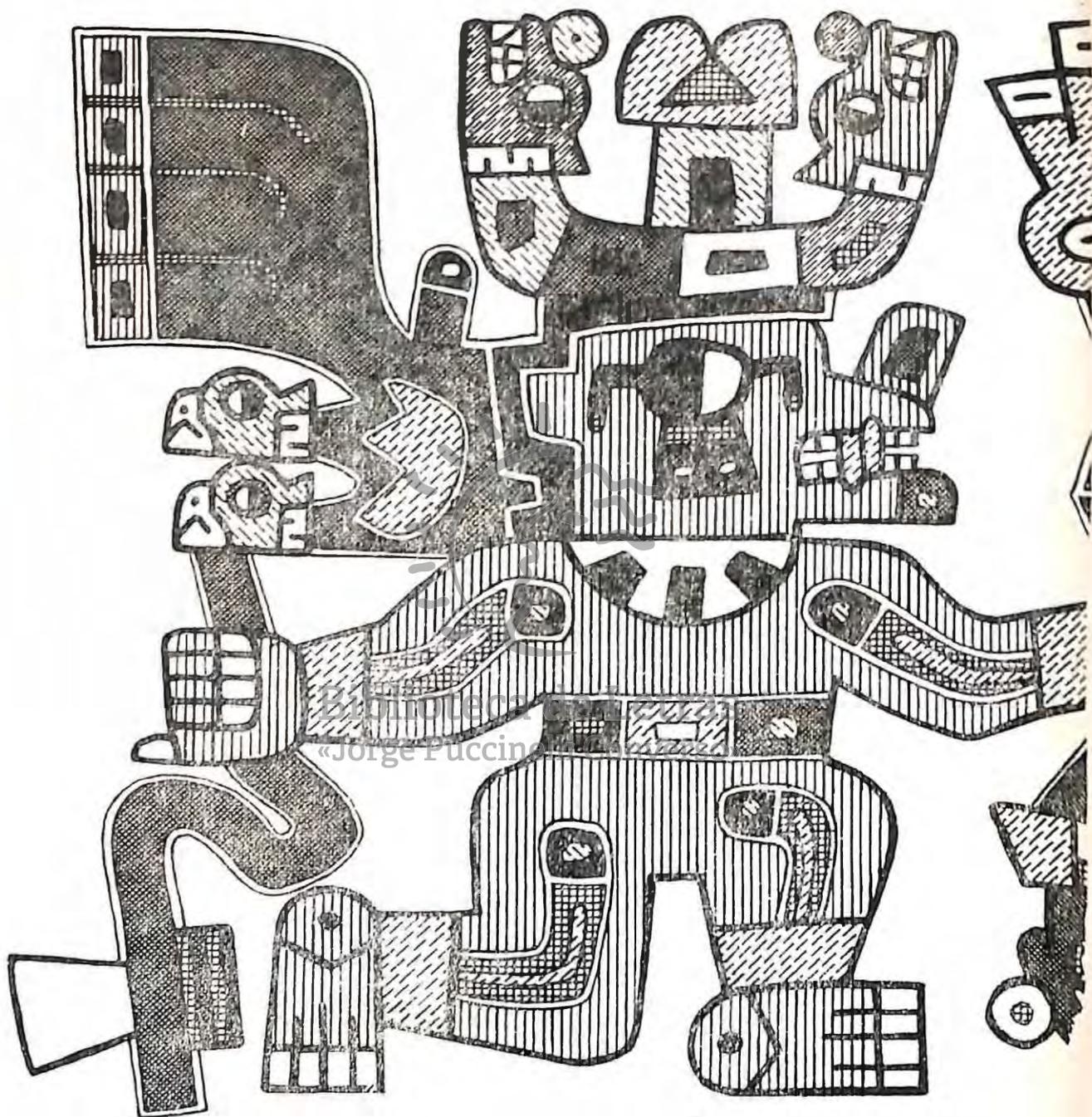
Por lo expuesto se da, en la Sierra y Costa peruanas, un tipo Tiahuanaco apegado a las formas clásicas, como Conchapata y Pacheco, y una parte de Pachacamac. Estos serían los primeros signos de la influencia de Tiahuanaco en su expansión, hasta hoy reconocidos. La amalgama con la tradición Nasca y otros estilos locales que encuentra el estilo Tiahuanaco de Tipo Huari, a su paso, representa la fase más característica del estilo Tiahuanaco en su expansión. En el área de Arequipa, hasta Atacama en Chile, y en la zona del Noroeste argentino, se presenta el estilo con pureza, y sobrevive sin mayores influencias por un tiempo, pues la tradición local en esas era pobre. El estilo Tiahuanaco peruano con todas sus variantes pierde rápidamente, tal vez a través de 2 ó 3 generaciones, sus lazos típicos. Se desprestigia y a su lado aparecen pujantes las tradiciones locales que había interrumpido. En esta fase de decadencia de Tiahuanaco, que se conoce desde Uhle también con el nombre de **Epigonal**, hay algunos rasgos particulares que se presentan en diversas áreas. Tal el caso del uso de tres colores para formar dibujos geométricos. De ahí que al Epigonal esté asociado el llamado estilo **Tricolor** (blanco, rojo, negro), o mejor aún **Tricolor geométrico**, elocuentemente representado a lo largo de toda la Costa y la Sierra Norte. El Tricolor geométrico suele denominarse también **Tiahuanaco Costeño B** y se considera que representa un desarrollo del litoral, ya independiente de influencias serranas. La denominación **Tiahuanaco Costeño A**, alude a manifestaciones más o menos apegadas al arquetipo en Tiahuanaco del Titicaca (35).

Prácticamente en todo el Perú se da un estrato correspondiente al horizonte Tiahuanaco. Sería largo enumerar los sitios hasta hoy reconocidos. En la Sierra Norte Huilcahuafn, es conocido como un sitio mercadamente Tiahuanaco. Yacimientos Tiahuanaco tales como Huari, Pacheco, Pachacamac, etc. han sido ya mencionados.

(35) BENNETT, 1946, pp. 125-129.



Otra muestra de vasijas tiahuanacoides presentes en la
Costa Sur.



Personaje alado dibujado de una pieza de cerámica del tipo CONCHOPATA (Ayacucho)



Tres vasijas tiahuanacoides (Costa Sur). Los dibujos pertenecen a E. Yakovleff.

El período Tiahuanaco expansivo es relativamente corto. Después de cien años o menos, se diluye el estilo Tiahuanaco y decae en formas derivadas. Simultáneamente los estilos locales "oprimidos", anteriores a Tiahuanaco, reemergen. Estas dos vetas serán las bases sobre las que se asentarán los principales estilos de la época que sigue a Tiahuanaco, y que perderán, a su vez su color local con la difusión Inca, ya en el siglo XV.

Lima, 1962.

**BIBLOGRAFIA SOBRE LAS RUINAS DE TIAHUANACO Y
"TIAHUANACO EXPANSIVO" (HUARI; TIAHUANACOIDE) (*)**

ANGRAND (Leoncio)

- 1866 Lettre sur les antiquités de Tiaguanaco et l'origine présumable de la plus ancienne civilisation du Haut-Pérou. Paris,...

BENNETT (Wendell C.)

- 1934 **Excavations at Tiahuanaco**, Anth. Pap. Am. Mus. Nat. Hist., v. 34, Part. III. New York,...
- 1936 Excavations in Bolivia. Anth. Pap. Am. Mus. Nat. Hist., v. 35, Part. IV New. York,...
- 1946 "The Central Andes". **Handbook South Am. Ind.**, 2 Washington,...
- 1953 **Excavations in Wari, Ayacucho, Perú**. Yale Univ. Publ. Anth., v. 49. New Haven,...

BERMUDEZ JENKINS (Adolfo)

- "Fardo funerario Tiahuanaco. Colecciones del Museo". **Rev. Mus. Reg. de Ica**. Ica,...

BUCK (Fritz)

- 1937 **El calendario maya en la cultura Tiahuanaco**. La Paz,...
- 1939 **Inscripciones calendarias del Perú preincaico** (Sobretino **Rev. Mus. Nac.**, 8) Lima,...
- Véase CREQUI-MONTFORT

CREQUI-MONTFORT (Count G. de)

- 1906 "Fouilles de la mission scientifique française a Tiahuanaco", **XIV Int. Cong. Am.** 2: 531-51. Stuttgart,...

D'ORBIGNY (Alcide)

- 1844 **Voyage dans l'Amérique Méridionale**, Tome III, Partie I, Partie Historique. Paris,...

(*) Con pocas excepciones, sólo la del siglo XX. No mencionamos aquí las muchas obras que contienen referencias a Tiahuanaco, tales como las de Rowe, Strong, etc., para no alargar esta bibliografía. Reducimos, por lo tanto, esta lista a obras que abordan específicamente el tema que nos ocupa. No todas las obras mencionadas han sido escritas por especialistas.

- GONZALES DE LA ROSA (Manuel)
 1910 "Les Deux Tiahuanaco, leurs problémes et leur solution". **XVI Int. Congr. Am.** pp. 405-28. Wien,...
- IBARRA GRASSO (Dick Edgar)
 1960 "Esquema arqueológico de Bolivia y relaciones con el Perú". **Antiguo Perú. Espacio y tiempo**, pp. 301-308. Lima,...
- KIDDER II (Alfred)
 1943 Some Sarly sites in the Northern Lake Tifica Bansin. Papers Peab. Mus. Am. Arch. Eth., vol. 27, 1. Cambridge, Mass.,...
- KISS (Edmund)
 1937 Das Sonnentor von Tiahuanacu und Horbigers Welteislehre. Leipzig,...
- KROEBER (Alfred)
 1925 **The Uhle Pottery Collections from Moche.** Univ. Cal. Publ. Arch. Eth., v. 21, Nº 5. Berkeley...
En parte.
- LANNING (Edward)
 1956 **The Tiahuanaco Horizon on the Coast of Peru.** MS. University of California, Berkeley,...
- LUMBRERAS (Luis G.)
 1959 "La cultura Wari, Ayacucho". **Etn. y Arq.** (Publ. Inst. Etn. y Arq. Univ. San Marcos), 1:130-226. Lima,...
- MARKHAM (Clemente R.)
 1910 "A Comparison of the Ancient Peruvian Carvings and the stones of Tiahuanacu and Chavín". **Int. Am. Congr.** Erste Halfte, pp. 389-394. Wien und Leipzig,...
- MEANS (Ph. Ainsworth)
 1931 **Ancient Civilizations of the Andes.** New york and London, ... (véase esp. pp. 138-145).
- MENZEL (Dorothy)
 1958 "Problemas en el estudio del Horizonte Medio en la arqueología peruana". **Rev. Mus. Reg. Ica**, 10: 24-57. Ica,...
- *1964 "Style and Time in the Middle Horizon". **Nawpa Pacha**, 2: 1-105, 9 láns. Berkeley, California,...
- (*) Obra reciente, de primera calidad. No ha sido posible comentarla en nuestra manografía, escrita inicialmente en 1962. Sólo podemos ofrecer la ficha bibliográfica respectiva.

- MITRE (Bartolomé)
 1879 **Las ruinas de Tiahuanaco.** Buenos Aires,...
- MULLER (Rolf)
 1930 **El concepto astronómico del gran observatorio solar Kalassasaya.** (Anales Soc. Cient. Bolivia, I, 1). La Paz,...
- NESTLER
 1913 **Beitrage zur Kenntniss der Ruinenstaette von Tiahuanako.** Mitteilungen der geographischen Gesellschaft in Wien, vol. 56, 4, 5. Viena,
- NORDENSKIÖLD (Erland)
 1917 "Die ostliche Ausbreitung der Tiahuanaco-kultur in Bolivien und ihr Verhältniss zur Aruak-kultur in Mojos". **Zeitschrift für Ethn.**, 49: 10-20. Berlín,...
- 1953 **Investigaciones arqueológicas en la región fronteriza de Perú y Bolivia.** (Trad de su estudio de 1906). La Paz,...
- PONCE SANGINES (Carlos)
 1948 **Cerámica Tiwanakota.** Vasos con decoración prosopomorfa. Buenos Aires,...
- * 1964 **Descripción sumaria del Templo semi-subterráneo de Tiwanaku.** Tiwanaku,...
- PUCHER (Leo)
 1945 "Los bajorelieves de la puerta del Sol (Tiahuanaco). Una nueva interpretación". **Univ. San Javier**, 13:228-256. Sucre,
- POSNANSKY (Arthur)
 1911 **Tiahuanacu y la civilización prehistórica en el Altiplano Andino.** La Paz,...
- 1912 **Guía general ilustrada para la investigación de los monumentos prehistóricos de Tihuanacu e islas del Sol y la Luna (Titica y Koaty) con breves apuntes sobre las Chullpas, Urus y escritura antigua de los aborígenes del Altiplano andino.** La Paz,...
- 1914 **Eine Praehistorische Metropole in Südamerika** (Una Metrópoli prehistórica en la América del Sur). Berlín,...
- 1922 "Breves noticias de una rama cultural Tihuanacu al Noreste de Bolivia". **XX Cong. Int. Am.**, v. 2, segunda parte, pp. 195 - 197. Río de Janeiro,...
- 1945 **Tihuanacu. The Cradle of American Man (Tihuanacu, cuna del hombre americano).** 4 vs. (en dos tomos). New York y La Paz,
- RIVA AGÜERO (José de la)
 1937 "Raza y lengua probables de la civilización de Tiahuanaco". **Opúsculos**, I: 169-202. Lima,...

(*) Véase asterisco anterior.

- ROWE (John H.); COLLIER (Donald); WILLEY (Gordon R.)
 1950 "Reconnaissance notes on the site of Huari, near Ayacucho, Perú".
Am. Ant. 16: 120-137. Salt Lake City,...
- RUBEN (Walter)
 1952 **Tiahuanaco, Atacama und Araukaner.** Leipzig,...
- RYDÉN (Stig)
 1947 **Archaeological Researches in the Highlands of Bolivia.**
 Goteborg, ...
 1957 **Andean Excavation. I: The Tiahuanaco Era of Lake Titicaca.** The
 Eth. Mus. Sweden. **Monog. Series**, 4 Stockholm, ...
- STRONG (William D.)
 1957 **Paracas, Nazca, and Tiahuanacoid cultural relationships in south
 coastal Peru.** Mem. Soc. Am. Arch., 13. Salt Lake City, ...
- STUMER (Louis)
 1956 "Desarrollo de los estilos tiahuanacoïdes costeños". **Rev. Mus. Nac.**,
 35: 73-88. Lima, ...
- STÜBEL (A); UHLE (Max)
 1892 **Die Ruinenstaette von Tiahuanaco im Hochlande des alten Peru.**
 Eine Kulturgeschichtliche Studie. Leipzig, ...
- TELLO (Julio C.)
 1931 "Las ruinas de Wari"... **El Perú**, 27 ago. Lima, ...
- UHLE (Max)
 1903 **Pachacamac** (University of Pennsylvania). Philadelphia, ...
 1912a "Los orígenes de los Incas". **XVII Cong. Int. Am.**, 1: 302-354.
 Buenos Aires, ...
 1912b "Las relaciones prehistóricas entre el Perú y la Argentina". **XVII
 Cong. Int. Am.**, 1: 509-540. Buenos Aires, ...
 1919 "La arqueología de Arica y Tacna". **Bol. Soc. Ecuatoriana Est.
 Hist. Am.**, v. 3, Nº 1: 1-48. Quito, ...
 1934 "Los geroglíficos de la portada de Tiahuanaco". **XXV Cong. Int.
 Am.**, 2: 199-220. Buenos Aires, ...
- WALLACE (Dwight T.)
 1957 **The Tiahuanaco Horizon in the Peruvian and Bolivian Highlands.**
 (Tesis doctoral presentada a la Univ. California, 290 pp.) MS, ...

Estilo y Motivos en el Estudio Iconográfico

(Ensayo en la metodología de la historia del arte)

por

Francisco Stastny



...nirgends werde soviel von Methode gesprochen wie in der Kunstwissenschaftlichen Literatur und doch gabe es keine Methode, keine lesbare und übertragbare arbeitsweise, die hier zum Ende führe". (1)

M. J. Friedländer.

Historia y Tradición.

La historia del arte, en su calidad de disciplina histórica, se ocupa de trazar cronológicamente la génesis de las obras de arte y los acontecimientos que han rodeado su origen. La manera de realizar en la práctica un programa tan amplio es sin duda múltiple. Según que el énfasis esté puesto sobre las obras, sobre el estilo, sobre la biografía de los artistas o sobre la historia económica y política de la época; sobre la evolución de un género o sobre la iconografía y los simbolismos filosóficos presentes, se obtendrán otros tantos resultados diferentes. No obstante, en el fondo existen algunos elementos constantes que son comunes a todas las ramas de las humanidades, y que proviene de nuestra manera original de ver el material histórico. Es decir aquella alternativa bien conocida —y quizá estereotipada— entre el acontecimiento y lo cotidiano, entre el individuo y la sociedad, el héroe y el hombre corriente, entre la creación genial y la obra rutinaria.

Expuesta de esta manera aquella oposición, que presenta el panorama histórico como una "grisaille" en la cual el diseño se

destaca con violencia sobre un fondo de tonalidad uniforme, es sin duda una exageración; y ciertamente en el dominio de la historia política la distinción cualitativa entre el acontecimiento excepcional y el ordinario está sujeta a más de un criticismo escéptico. Pero cuando se penetra en el campo de la historia del arte el juicio cualitativo se encuentra a la base de todo el sistema. "Cada obra es una batalla por la conquista de la belleza. El historiador debe decir porqué esa batalla fue ganada o perdida", en las palabras de J. Laran (2). El día que se pierda fe en la posibilidad de una distinción valorativa, el día en que no se aprecie la diferencia entre Rembrandt y Carlo Dolci (3), ese día la historia del arte dejará de existir porque las obras habrán dejado de tener un significado.

Podemos, pues, definir provisoriamente uno de los objetivos básicos de la historia del arte diciendo que ésta se propone descubrir y trazar con claridad las relaciones sutiles, las diferencias cualitativas, los contactos y los vínculos de causa y efecto entre la obra genial y la tradición, entre el creador de excepción y los otros artistas, para obtener así una comprensión mejor de aquello que en la obra maestra parece desafiar toda comprensión.

El método clásico para alcanzar ese objetivo ha sido atacar el estudio de la vida de los artistas en monografías siempre más perfectas y detalladas. Llega un momento, sin embargo, en que, en la medida de lo posible, las lagunas en la cronología están colmadas, en que la evolución de las obras es conocida en detalle, en que todas las evidencias exteriores han sido recogidas y, más aún, los caracteres estilísticos han sido descritos en un lenguaje en que las sutilezas del idioma desafían a las imágenes. No obstante el genio y aquello que cuenta en su obra todavía permanecen en gran parte ocultos, como si para resaltar la silueta de un dibujo se hubiese pasado y repasado el lápiz sobre los contornos hasta que las líneas perdiesen todo carácter.

Aunque una claridad local ilumina, gracias a este método monográfico, la vida y la obra de los artistas individualmente, el cuadro general en su calidad de panorama histórico se resiente con ese procedimiento. En vez de la visión de conjunto que es capaz de englobar bajo un mismo horizonte todos los detalles de la evolución histórica, se siente una inercia que tiende a detenerse en los pormenores locales y a convertir la historia en una adición de monografías, en un centón en que falta aquella parte esencial, aquel tejido con-

juntivo que es el que revela las relaciones que unen un elemento con el otro.

Para contrarrestar ese efecto uno puede preguntarse si no sería deseable abandonar momentáneamente al artista para ocuparse más detenidamente de la tradición de la cual ha surgido y frente a la cual se destaca. Pero, ¿en qué consiste la tradición y cómo será posible asirla para hacerla visible y palpable en el estudio histórico?

Tradición y Estilo

Sin duda el primer efecto de ese cambio de enfoque será una concentración de la atención sobre las obras. Hacer "hablar" al objeto es una recomendación que se ha convertido en un lugar común en los manuales de historia del arte. Y esa preocupación ha desarrollado más de un método que permite estudiar a la obra en un contexto original, en que se presenta liberada de la armazón biográfica, creándole así una nueva dimensión y otorgando horizontes inesperados a nuestra comprensión del fenómeno artístico.

Los últimos ochenta años han visto una gran renovación en ese sentido y la aparición de diversos sistemas metodológicos innovadores. Métodos iconográficos como el de E. Male, quien se ocupó de buscar las relaciones entre las artes plásticas y los textos literarios del medioevo; o como el de Julius von Schlosser, Aby Warburg y su escuela, que culmina en la "iconology" de E. Panofsky, la cual se propone extraer a la luz todo lo que una pintura o una escultura puede reflejar del pensamiento de la época en que fue creada sin olvidar por eso su valor estético. O como los métodos representados en los escritos considerablemente anteriores de Riegl y de Wölfflin, dedicados a la comprensión del estilo y a las leyes de la evolución formal.

El éxito de los discípulos de los dos últimos historiadores (como Dvorak, Worringer, Sedlmayr), dio por resultado que gran parte de los esfuerzos que durante varias generaciones los estudiosos dedicaron a la creación de una metodología racional de la historia del arte, fuesen dirigidos al problema del estilo. En efecto, en su vasta complejidad y en ese carácter inasible que hace que su definición esté siempre por recomenzar, el estilo parecía ofrecer la respuesta a casi todas las interrogantes. La germinación y génesis de la obra, su envoltura formal, su relación con las obras que la

han precedido y su posición en el contexto histórico, su significado en el presente y su influencia sobre las generaciones del futuro. Todo eso parece que se resolverá con una claridad de cristal el día que hayamos sido capaces no sólo de describir si no también de comprender el por qué de los cambios de estilo.

Sin embargo si se observa el problema con mayor atención se verá que cuando se trata de obtener una definición más precisa de la tradición artística, una metodología basada en el análisis estilístico no parece ser la más apropiada. Estilo y tradición son conceptos contrarios que una confusión de términos identifica a menudo. El estilo tiene un carácter esencialmente temporal. Nada más inconsistente que él. Durante décadas se le ve avanzar con esfuerzo y a pasos cada vez más apresurados y temerarios hacia lo que parece ser su madurez. Y apenas llegado al punto culminante se descompone con un frenesí inexplicable como si la cima alcanzada fuese el filo de una espada. Una continua oscilación, una perpetua evolución parece ser el destino de la "vida de las formas".

Gracias al estilo es posible reconocer la época en que una obra fue creada. "...Ningún arte está libre de convenciones... Son estas convenciones... las que permiten al historiador del arte de fechar una obra...; (y) es su totalidad la que conforma aquello que llamamos 'estilo' en una pintura". (4) Es por eso que una pintura romana de 1510 se distingue de una de 1530. El estilo expresa, pues, aquello que es típico del momento histórico, aquello que es pasajero. Lejos de expresar la tradición, es el sello del momento.

Motivos: héroes y ángeles

Existe otro aspecto en el mundo de las formas que refleja mucho más apropiadamente aquello que es durable en las artes plásticas. Nos referimos al "motivo", aquel elemento formal que sobrevive a través de los cambios de estilo y que representa en cierta manera la "unidad decimal", la molécula, el ladrillo, en la construcción de una obra de arte. Como el propio ladrillo, cuya forma ha sido transmitida de generación en generación desde los albores de la civilización y que ha sido empleado en la estructura de edificios extremadamente diversos por los diferentes pueblos que lo heredaron, así también existen motivos gráficos cuyos orí-

genes remontan a tiempos casi tan lejanos y que han viajado a través de la historia y de los continentes y que aún persisten entre nosotros manteniendo lo esencial de su aspecto original. Tal el caso extraordinario de los doce signos del zodiaco que tomaron forma en la imaginación de los sacerdotes-astrónomos "baru" de Babilonia y que aún circulan hoy día, no sólo entre los adeptos de la astrología, sino en toda clase de usos decorativos.

No todas las imágenes han gozado de una existencia tan prolongada y tan ubícua como la de las doce posiciones del zodiaco. Por lo común sucede lo contrario: aunque dilatada, un día la vida de una imagen encuentra un término. Y lo que es más, a través de los avatares que atraviesa, su significado puede variar múltiples veces. En las palabras de F. Saxl: "...images with a meaning peculiar to their own time and place, once created, have a magnetic power to attract other ideas into their sphere; ...they can suddenly be forgotten and remembered again after centuries of oblivion". (5)

Así sucede con ese motivo extraño de la lucha entre el héroe y la bestia, que se origina en los más antiguos sellos-cilíndricos de Sumeria, y que parece representar el eco que dejó en el espíritu humano el combate formidable que debió haber sido la domesticación del toro. A pesar del lugar predominante que ocupa en la iconografía del Cercano Oriente, se ignora el sentido religioso exacto de esta imagen. De Mesopotamia emigra hacia Grecia, donde es perfeccionada en la forma: el héroe hince su rodilla en la espalda torcida del toro y lo sujeta por los cuernos con ambas manos. El vencedor ahora se llama Heracles, Niké, Teseo o es un lapita en batalla con los centauros. Sus combates son episodios menores en la mitología griega. Pero pronto el motivo volverá a triunfar en la imaginación de los pueblos. Un nuevo culto proveniente de Persia —y con raíces profundas en India— se difunde con vigor en el Imperio Romano en los primeros siglos de la Era. Es el culto de Mitra, dios de la luz y de la verdad que desciende bajo tierra para sacrificar el toro de la fertilidad y que promete, de manera similar al cristianismo, la salvación de los justos y la inmortalidad del alma. En efecto, la religión de Mitra fue el gran rival de la fe en Cristo en aquellos siglos decisivos en la historia del Occidente. En la multitud de pequeños templos subterráneos dedicados al mitraísmo se encuentra repetida sistemáticamente una imagen que ya

nos es familiar: el héroe erguido sobre el toro falleciente le hunde un cuchillo en el cuello y apoya su rodilla sobre el flanco curvo del animal. Esta vez el héroe no es el dios barbado de Babilonia, ni Heracles, ni Teseo con el toro de Maratón, sino el dios solar Mitra.

Podría creerse que con el triunfo del cristianismo sobre la fe mitraica, el motivo del héroe y de la bestia desaparecerá de la escena. No obstante después de un eclipse de varios siglos la imagen vuelve aparecer en el siglo XII representando a Sansón y el león. Pero esta vez su vida está contada. Ocupa una posición marginal en el arte gótico. Y por último es resucitada excepcionalmente una vez más por un escultor florentino del renacimiento, Antonio Rossellino, quien sin duda se inspiró de uno de los relieves clásicos. Con el siglo XVI, el comienzo del humanismo y la sed de conocimiento arqueológicos, la figura de Mitra termina su carrera ilustrando manuales de religión comparada. Esa es su última y definitiva aparición en el mundo de las formas.

Otro ejemplo extremadamente interesante de la tenacidad de una imagen es la de un motivo que nos es muy familiar: el motivo del ángel alado que puebla nuestros cuadros religiosos. ¿Qué aspecto tienen los ángeles? ¿Y desde cuándo están presente en el arte cristiano?

Originalmente "ángel" proviene del griego y tanto en griego como en hebreo el término significa "mensajero". Una lectura cuidadosa de los textos sagrados mostrará no sólo que los "mensajeros divinos" no poseen alas, sino que el imaginarlos alados contradice a menudo el sentido de las historias bíblicas. Así, las múltiples veces que los "hombres de Dios" deben probar con subterfugios e infinita paciencia su esencia divina a los patriarcas que visitan en el Antiguo Testamento. Si dos enormes alas brotasen de sus hombros no habrían todas esas dificultades de identificación y de credenciales. Véase por ejemplo las historias de Manoah, de Gedeón, de Josué o la de Lot.

Si por añadidura, nos dirigimos al arte paleo-cristiano, nuestras sospechas se verán confirmadas. Los artistas de aquellos días, fieles al sentido literal del texto bíblico, habían representado a los ángeles como simples mensajeros humanos, sin alas. Será sólo en la primera mitad del siglo V que por primera vez, en un mosaico de St. María Maggiore de Roma, aparecen ángeles alados rodeando a la Virgen.

Pero, ¿de dónde proviene entonces la figura humana alada? Una vez más se trata de un motivo profundamente arraigado en el Cercano Oriente, que fue adaptado en la forma de Niké, la Victoria, por Grecia, y que floreció muy particularmente bajo el Imperio Romano debido a la importancia que la victoria tenía para una civilización guerrera. Lo lógico hubiera sido que con el hundimiento del Imperio y la oficialización de una religión que predicaba la paz sobre la tierra, esta figura alada, que traía a la memoria el esplendor del paganismo, fuese perdida en el olvido. En cambio la fuerza de la imagen era tal que conquistó el pensamiento cristiano e "hizo que la gente imagine cosas que no estaban en los textos escritos o inclusive cosas contrarias a ellos" (6). Desde el siglo V, cuando la metamorfosis de Victoria pagana en ángel tuvo lugar, la imagen alada se arraigó profundamente en el arte religioso subsistiendo plena de vitalidad hasta nuestros días.

Las únicas excepciones en ese largo lapso provienen de dos lectores apasionados e imaginativos de la Biblia: Miguel-Angel y Rembrandt. Desgraciadamente nos falta espacio en esta nota para entrar en el detalle de la historia de esas dos rebeliones contra una tradición milenaria.

Tipos Iconográficos

Los ejemplos que acabamos de describir someramente nos permitirán analizar más detenidamente el rol que juegan los motivos y sobre todo observar las relaciones que los unen a los otros elementos componentes de una obra de arte. En primer lugar, tanto en el caso del héroe con el toro como en el caso de los ángeles, hemos podido darnos cuenta de la independencia que muestra el motivo gráfico frente a la idea. La imagen permanece, el contenido o el tema en que está inscrita, varía. Lo que es más, un mismo motivo puede servir simultáneamente a diversos temas, como sucede en el caso de Hércules, Teseo, La Niké sacrificadora y otros temas en el arte clásico heleno todos los cuales asumen la imagen perfeccionada del héroe con el toro. Por otro lado, así como un motivo puede variar sus contenidos, así también un tema puede alternar sus motivos sin verse afectado por ello. O sea que temas y motivos se comportan con perfecta independencia el uno en relación al otro. El ejemplo más notorio de esas mútuas transforma-

ciones es el de la suerte que corren las figuras greco-romanas en el arte gótico. La forma por un lado y el contenido por otro sobreviven en la Edad Media, pero recorriendo trayectorias enteramente diferentes. Mientras que Hércules —el tema— se ve transformado en las miniaturas medievales en un caballero andante armado de punta en blanco; el motivo gráfico de Hércules aparece dando forma a la alegoría de la Salvación en la fachada de la Basílica de S. Marcos de Venecia. (7)

No sólo que imagen e idea son mutuamente independientes, sino que debido a la inercia vital de las primeras el número de los temas —que tienen a su disposición la riqueza inagotable de la historia y de las ideas— es muy superior a la de los motivos.

En relación directa a esto se encuentra el hecho de que los temas poseen por lo común una vida más breve que los motivos. Son más numerosos, pero fallecen antes. El dios Mitra concluyó su carrera en Occidente poco después del siglo IV, pero el motivo del héroe con el toro aún persiste once siglos más tarde. No obstante si detenemos nuestra mirada en una extensión más limitada del devenir histórico, se observará que temas y motivos siguen cursos paralelos unidos estrechamente en aquella compleja simbiosis que relaciona a la forma con el contenido. En el lapso de un siglo o dos el tema y las imágenes que lo conforman seguirán fieles el uno al otro, mostrando tan sólo cambios menores en su configuración formal.

Estas variantes que se manifiestan en la envoltura formal de un tema determinan ciertos patrones de agrupación que denominaremos "tipos iconográficos". Cuando un artista debe representar un asunto determinado sigue inconscientemente esos patrones. El lenguaje gráfico aprendido, su educación, la "voluntad de forma" de la época lo inducen a ello. Pero los "tipos" no son estáticos, sino que se suceden en el tiempo. Los motivos que los conforman poseen una libertad de movimiento que permite frecuentes renovaciones. Es así que de tiempo en tiempo se presentan innovaciones, surgen nuevos motivos, otros son eliminados o los motivos tradicionales son combinados en una forma novedosa en la composición general de la obra, satisfaciendo una exigencia de expresión que será recogida y seguida por todos los artistas del momento. En esta manera, pues, se describe una serie de patrones iconográficos que

forme. Esto era necesario para destacar algunos rasgos objetivos se suceden cronológicamente y que trazan la cadena de una evolución formal en la historia del tema.

Así llegamos a un punto en que progresando del motivo al contenido o tema, y del tema a la composición, nuestro campo de investigación abarca gradualmente la obra de arte entera; proyectando, inclusive, como veremos más tarde, alguna luz sobre el evasivo problema del estilo. Con la definición del tipo iconográfico hemos alcanzado el punto culminante, del procedimiento metodológico aquí en discusión. Son los tipos los que nos permitirán una descripción y una comprensión detallada de la tradición artística —que era el objetivo que nos habíamos propuesto al comienzo de este ensayo. Es cierto que enfocado de este modo el resultado será un estudio en profundidad más que en extensión. Seguir el desarrollo de un solo tema —o de un grupo de temas— a través de su evolución tipológica dará por resultado un panorama similar al que ofrece el "corte" arqueológico ("cross-section") en una excavación; mostrará una estratografía precisa y detallada, pero estrictamente limitada a una fracción de terreno. Hasta qué punto sus conclusiones podrán ser extendidas a un área más vasta o a toda una época, dependerá en gran parte de la selección correcta del lugar a ser excavado, o sea del tema escogido.

Hasta este momento hemos tratado nuestro campo de estudio como si efectivamente fuese un material arqueológico en el cual el individuo creador desaparece bajo la masa de una producción uniforme. Esto era necesario para destacar algunos rasgos objetivos de la elaboración artística. Pero en realidad nuestra atención estará concentrada con igual interés sobre el artista como sobre la tradición colectiva de la cual éste depende y frente a la cual se destaca. Dentro de los límites del vocabulario formal que le es familiar, el artista es libre de escoger, de crear y de innovar. Gozando de "libertad... en la realización plástica de sus ideas, inconscientemente (los artistas) se conforman a la tradición, y su significado reside precisamente en la manera en que sus obras están simultáneamente investidas por la tradición y opuestas a ella", escribe D. Robb. (8) Es por eso que es sumamente importante comprender que al definir el tipo iconográfico como un prototipo formal que es seguido por todos los artistas de una época y de un país —o de una región determinada—, que el tipo no es un esquema

imitado mecánicamente; no es un "cliché" impreso con el rigor de un postulado sobre cada obra producida. Este punto ya fue destacado en 1920 por F. Stahl (9) quien lo subrayó con una cita de H. Woelfflin, referente a que en lo histórico "no existe nada concluso; todo... está sujeto a un continuo devenir, pero es necesario decidirse a asir las multiplicidades en un punto fértil y dejarlas jugar en contraste las unas contra las otras". (10) Aquel punto fértil, por las comparaciones que permite del fenómeno histórico de apariencia multifacética, es en nuestro caso el tipo iconográfico.

Desde el instante, pues, en que los tipos iconográficos son reconocidos como los modelos generales de composición seguidos por todos los artistas de la época, su descripción consecutiva dará por resultado un claro esbozo de la tradición artística. Aquellos elementos que están presentes en la tradición de una "escuela" serán enumerados y traídos metódicamente a la luz analizando el origen y la filiación de los motivos significativos que la conforman. La aparición de un nuevo tipo en la historia de un tema estará marcada por las transformaciones formales internas a que nos hemos referido más arriba. Y si ahora examinamos esas modificaciones se hará evidente que los nuevos componentes se originan en una de tres fuentes principales: 1) de una tradición local anterior, inspirándose en obras del pasado; 2) de una influencia extranjera que se impone por su prestigio o su adaptabilidad; 3) o de una innovación local.

No nos es posible entrar aquí en el detalle de cada uno de estos modos de renovación. La función y la importancia del arcaísmo o de la fidelidad a las imágenes de los maestros del pasado; la afinidad que une dos centros relacionados por la difusión (11) o el efecto renovador de los motivos transplantados sobre el espíritu creativo del centro que recibe las influencias, son problemas que no podemos englobar en este estudio. Sin embargo debemos tomar en consideración más largamente el tercer punto: las innovaciones locales.

El Artista y su Tradición

Cuando nos referimos a la manera en que esta metodología nos permite tomar en consideración simultáneamente al artista y a su tradición, no llegamos a describir cómo estas complejas rela-

ciones son clarificadas gracias a una comparación del tipo iconográfico con la creación individual. Ante la masa de artistas cuyas obras se conforman con mayor o menor fidelidad a las indicaciones del tipo, aparecerán otros que se destacan en oposición al modelo general. A menudo aquellos rebeldes son los innovadores de genio cuyas conquistas serán más fácilmente definibles al ponerlas frente a frente a la medida común del tipo. Por un simple proceso de análisis formal será posible distinguir el elemento de invención personal, la parte debida al arte del pasado y, sobre todo, será posible destacar en qué medida aquello que a primera vista aparece como pura originalidad no es en último término sino reelaboración de componentes pertenecientes a la tradición.

Por lo común —pero no en todos los casos, es necesario insistir en esto— aquellos innovadores son los “jefes” de escuela, cuyas obras poseen la vitalidad de animar un nuevo tipo y que serán seguidos por generaciones de artistas. Un Duccio, un Giotto, un Rogier van der Weyden, un Miguel-Angel, pertenecen a esa familia de creadores. Existen otros artistas cuyas obras se alejan sistemáticamente de los tipos iconográficos reinantes, como si un impulso de originalidad y de contradicción los llevase a producir creaciones que ocupan una posición de pura excepción. Así como ellos no siguen la corriente estilística de la época, así tampoco serán seguidos por sus sucesores. Son las excepciones que confirman la regla, y que, más que nada, prueban el elemento de libertad individual que reina en todo lo histórico. Pocas obras más libres que los grabados de juventud de Lucas de Leyde o que algunas pinturas de Van Eyck, de Rembrandt o de Hércules Seghers.

Calidad y Originalidad

Es importante, sin embargo, tomar en cuenta el hecho fundamental de que la originalidad inventiva no es en sí un signo de calidad. El artista que se aleja del patrón establecido no es, por ese simple motivo un maestro de genio. Y viceversa, el artista fiel al tipo tradicional no debe ser considerado por ese apego a las normas un creador mediocre. La calidad de una obra no puede ser juzgada —como se hace a menudo en la crítica contemporánea— por un método tan simplista de apreciación valorativa. La originalidad iconográfica —lo que en la terminología especializada se llama

la habilidad de "ilustración"— no es un índice de jerarquía estética. Un ejemplo típico de esta situación es la de Quentin Metsys y Jan Gossaert, dos pintores flamencos casi contemporáneos. El primero es uno de aquellos artistas de transición —como Pisanello en Verona— que son difíciles de ubicar en la historia: ¿es el último de los antiguos o el primero de los modernos? Lo cierto es que su arte, aunque considerablemente renovado en el "tratamiento" técnico, todavía permanece en gran parte fiel a los temas y a la iconografía del siglo XV. Frente a él, Gossaert, nacido diez años más tarde, presenta una obra llena de novedades y de importaciones de Italia. Sin embargo, a pesar de la posición considerable que Mabuse ha obtenido en los recientes escritos críticos acerca de la pintura flamenca, todavía podemos decir sin exageración que Metsys es un artista a la vez más completo y de mayor sensibilidad. Su superioridad se verá resaltada aún más si se le compara a un característico "ilustrador" como Martin van Heemskerck, cuya obra pertenece a un nivel sensiblemente inferior, no obstante su múltiple originalidad iconográfica. Queda, pues, establecido que así como es posible encontrar artistas de primera línea que son tradicionalistas, (en España, Zurbarán es un caso típico de combinación de maestría con falta de inventiva); igualmente existen "ilustradores" muy fértiles en la producción de composiciones novedosas, pero pobres en su rendimiento artístico.

Definida la línea de la tradición que permanece incambiada a través de las variaciones de época y de forma, es posible hacer referencia brevemente a un último aspecto: a la relación entre el tipo iconográfico y el estilo. Pocas experiencias son más útiles para comprender aquel fenómeno evanescente —aquel "sistema de formas" (12)— que es el estilo, que la comparación de las diferencias y las similitudes que presenta un mismo tipo o, mejor aún, un mismo motivo, figurado en estilos tan divergentes, como son, por ejemplo, el estilo de los primitivos flamencos del siglo XV y el estilo de Rubens. Tales casos existen y la tradición ininterrumpida que liga aquellos dos puntos extremos de la pintura en los Países Bajos puede ser observada pasando, aún en otra envoltura estilística, por las obras de artistas menores del siglo XVI. Desde el arte medieval hasta el más pleno barroco el puente de la tradición traza una línea continua cuyo conocimiento es esencial para la comprensión del fenómeno artístico.

Así llegamos al fin de esta investigación. Otros problemas y muchas interrogantes podrían ser consideradas todavía en relación al círculo de ideas expuestas; pero desde el ángulo exclusivo de nuestra disciplina hemos satisfecho — en la medida de nuestras posibilidades— las interrogantes que nos habíamos planteado. El método aquí descrito no pretende ser exhaustivo. Sobre la base de conceptos bien conocidos hemos ensayado de introducir un sistema que permita obtener el objetivo clásico de la historia del arte: de otorgar una imagen clara de la evolución artística de un período, poniendo énfasis especial en las relaciones que unen a los artistas con su tradición estética.

Y es por eso también que no es el amor de la paradoja el que nos llevó a citar a Friedlander a la cabeza de estas notas; sino el deseo de que sus palabras sirvan como una advertencia liminar. En último término lo que cuenta no son los métodos —éstos no poseerán jamás el valor de caminos indiscutibles en el dominio de las humanidades. No existen métodos malos y buenos; sino tan sólo buenos y malos historiadores.

Epílogo

Las conclusiones que hemos delineado en estas páginas surgieron a la luz de meditaciones sobre la problemática planteada por el estudio de la pintura y del arte colonial.

En efecto, un método como el descrito se adapta idealmente a épocas en las cuales el arte se mueve en el anonimato. La ausencia de nombres y de fechas precisas, la abundancia de obras y la pobreza de referencias documentales es una dificultad que pone a prueba la capacidad de análisis histórico. Un método de carácter iconográfico permite enfrentar esas dificultades ofreciendo un asidero al problema. Con la organización "tipológica" se introduce un orden, que es el paso previo a la comprensión y a la sistematización.

Pero este método es asimismo útil en otras circunstancias y puede ofrecer una visión renovada de períodos, muy alejados del anonimato medieval, en los cuales reinan artistas bien conocidos.

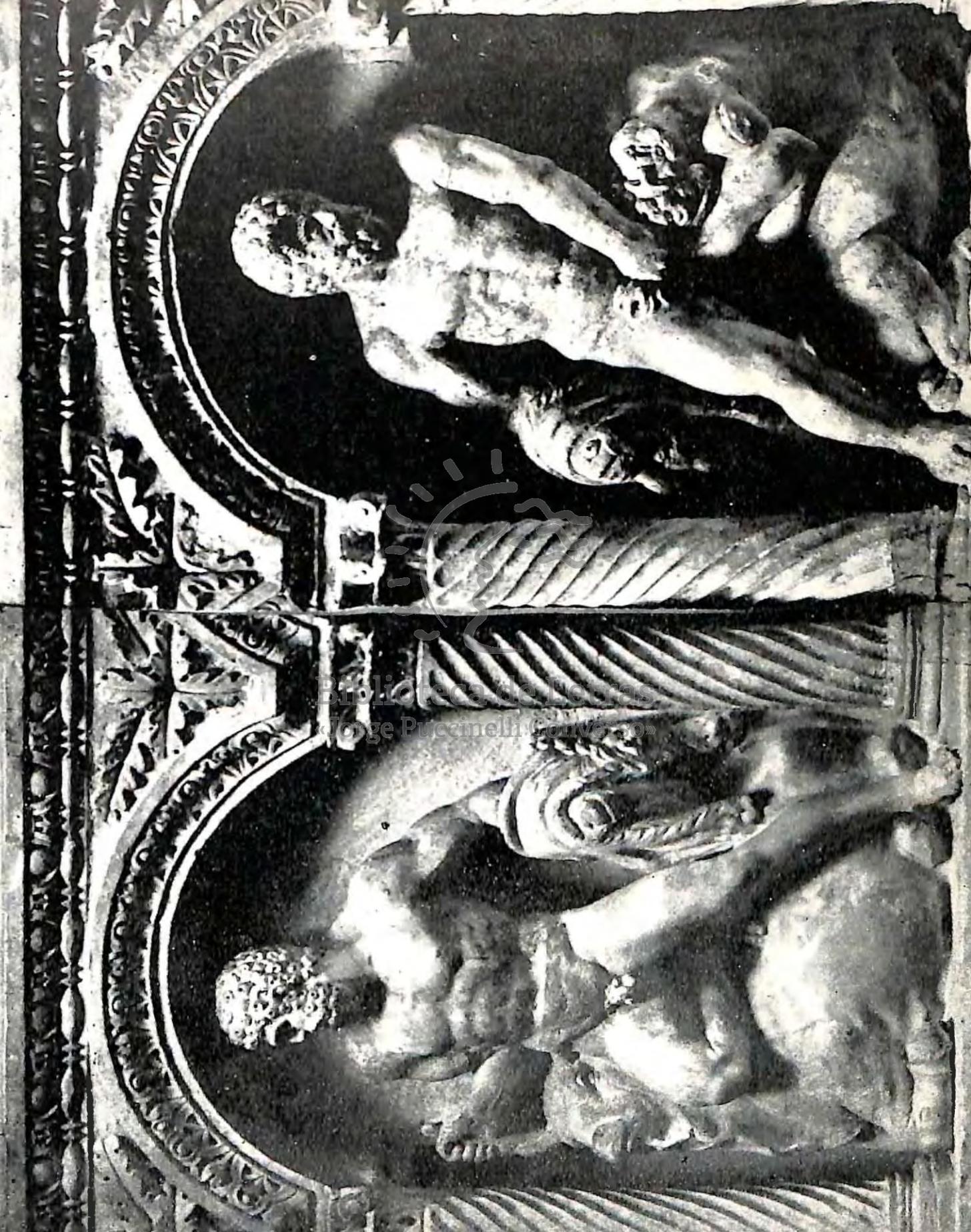
Se ha dicho a menudo que debería escribirse un día una historia del arte sin nombres. Una historia que diera preferencia al "hecho artístico" y que resaltara las corrientes subterráneas que condicionan la génesis de las obras de arte. Bajo esas circunstan-





Biblioteca de Letras
George Ruccinelli Converso







Biblioteca de Letras
«Jorge Puccinelli Converso»



cias el investigador tendría que agudizar su sentido crítico y basarse exclusivamente en el testimonio de las obras sin dejarse cegar por la aureola de prestigio que los nombres ilustres depositan sobre las creaciones que patrocinan.

La historia iconográfica, como ha sido planteada aquí, es una aproximación hacia ese ideal extremo. Presenta la ventaja esencial de permitir atravesar sin dificultad las fronteras erizadas de espinas que separan la "obra" (el conjunto de creaciones) de un maestro, de la de otro. Otorgando de esa manera la posibilidad, no sólo de hacer resaltar con mayor claridad a la obra genial frente a la producción artística que le es contemporánea, sino de destacar la influencia histórica decisiva que puede haber tenido una pintura o una escultura de menor calidad cuya importancia habría pasado desapercibida en una historia de tipo más convencional.

NOTAS

- (1) "...En ninguna parte se habla tanto de método como en la literatura de la historia del arte y sin embargo no existe ningún método, ningún sistema legible y transmisible, que, en ese campo, conduzca a la meta". M. J. Friedländer, *Der Kunstkenner*, Berlín, 1919, p. 12.
- (2) J. Laran, *L'Estampe*. 2 vols. París, 1959. Introducción.
- (3) No deja de ser interesante que para F. Wickhoff, "...Carlos Dolci, il capro espiatorio proverbiale dei critici d'arte, era, dopo tutto, pittore migliore di alcuni Quattrocentisti dei quali Berenson aveva catalogato le opere con tanta cura". O Kurz, *Julius von Schlosser*. En: *Critica d'arte*, XI/XII, 1955, p. 404.
- (4) E. H. Gombrich, *Art and Illusion*, Londres, 1962, p. 246.
- (5) F. Saxl, *Continuity and variation in the meaning of images*: En: *Lectures*, London, 1957, Warburg Institute, p. 2.
- (6) op. cit., p. 11-12.
- (7) E. Panofsky, *Studies in Iconology: humanistic themes in the art of the Renaissance*. New York, 1939. Introductory.
- (8) D. M. Robb, *The iconography of the Annunciation in the Fourteenth and Fifteenth centuries*. En: *Art Bulletin*, Vol. 38, Chicago, 1936, p. 520.

- (9) E. K. Stahl, *Die Legende von Heiligen Riesen Christophorus*. München, 1920, p. 8.
- (10) H. Woelfflin, *Kunstgeschichte Grundbegriffe*, Munich, 1916, p. 15.
- (11) Ch. Sterling, *La Nature Morte*, París, 1952. Véase la Introducción.
- (12) Meyer Shapiro, *Style*. En: Kroeber, *Anthropology Today*, Chicago, 1953, p. 287.

ILUSTRACIONES

- 1.—Sello cilíndrico de Sumaria (2700 A. de C.). El héroe con las bestias. British Museum, Londres.
- 2.—El motivo del héroe perfeccionado en Grecia (Siglo IV A. de C.). Una escena del combate con las Amazonas. British Museum, Londres.
- 3.—Escultura romana. El dios Mitra crea el mundo sacrificando el toro de la fertilidad. El mal se introduce en su obra en la forma de un cangrejo que ataca los órganos reproductivos del animal. Museo Vaticano, Roma.
- 4.—Sarcófago romano con los trabajos de Hércules donde se repite el motivo del héroe y la bestia. Museo Borghese, Roma.
- 5.—La Victoria de Samotracia (fin siglo IV A. de C.), predecesora del ángel cristiano. Museo de Louvre, París.
- 6.—N. Poussin: El ángel de la Anunciación. 1657. National Gallery, Londres. Típica representación del ángel en la pintura religiosa del siglo XVII. Compárese con la figura anterior.

Cuadro de la Poesía Actual en los Estados Unidos

por

Miller Williams

Cuando pedí que me sugirieran algún tópico para esta breve charla, lo que con mayor frecuencia me dijeron fue que a ustedes podría interesarles oír informaciones de primera mano acerca de lo que está ocurriendo en los Estados Unidos en el campo de los escritores y, especialmente, de los poetas. Así pues, si aquellos de ustedes que ya conozcan el panorama se arman de paciencia, trataré de proporcionarles un resumen de la escena literaria contemporánea en los Estados Unidos, así como una aproximación a la escena futura.

Durante un tiempo pareció que nuestros mejores escritores permanecerían junto a nosotros para siempre. Pero en 1950 —un poco antes, según recordaran ustedes, de que los **beatniks** se hicieran famosos— perdimos a Edgar Lee Masters, y el año siguiente a Sinclair Lewis. Luego, en 1955, a Wallace Stevens. Y tras otro período de calma perdimos, entre 1961 y 1963, a Robert Hillyer, Robinson Jeffers, E. E. Cummings, Robert Frost, William Carlos Williams, Theodore Hoethke, Ernest Hemingway y William Faulkner.

Estos eran los gigantes. Robándole a Walt Whitman una de sus figuras favoritas, ¿qué queda del bosque, cuando tantas encinas gigantes caen en tan poco tiempo? Por cierto que no es ya el mismo bosque; pero nos queda aún una buena parte de él. Y

* Charla ofrecida por Miller Williams, poeta norteamericano, profesor de la **Louisiana State University**, en la "Primera Conferencia de Escritores y Artistas Universitarios", realizada en Concepción, Chile, en 1964. Inédita.

tal vez ahora resulte más fácil descubrir algunos árboles particularmente impresionantes que anteriormente permanecieran ocultos tras los árboles mayores.

Hubo desde luego algunas cosas que crecieron por todos los lugares durante diez o quince años —los escritores **beatniks**— y que mucha gente consideró en verdad como plantas muy extrañas. Parecían transplantadas de otro mundo. Charles Olson, Gary Snider, Jack Spicer, Jack Kerouac, Allen Ginsberg, Lawrence Ferlinghetti, Gregory Corso atrajeron la atención porque hablaban en voz alta y porque eran distintos, lo cual en ciertas ocasiones oscureció el hecho, más importante, de que a veces eran también, simplemente, buenos escritores.

Los **beats** surgieron como rebeldes contra muchas cosas, pero su rebelión se dirigió además contra los poetas académicos que, según los **beats**, pasaban su tiempo tratando de encontrar una nueva imagen para el mar. Acusaron a los académicos de escribir una poesía estéril, diestra, inefectiva y seca, ligada a las comparaciones metafísicas y a los mundos privados, que muy poco tenía que ver con el mundo real y público en el que tiene que vivir la gente. Y en gran parte los **beats** estaban en la razón. Un movimiento no arrastra fuerza, como lo hicieron los **beats**, a menos que sea necesario, a menos que exista un profundo sentimiento de insatisfacción con el estado de cosas.

Pero el movimiento de los **beats** —el único importante en los EE. UU. desde los Fugitivos, en la década del veinte— cayó presa de los enemigos naturales de tales rebeliones. Para empezar, los mismos **beats** presentaron un exterior tan socialmente extraño, con sus vestimentas, su lenguaje, su modo de vida, que pronto interesaron más como fenómeno social que como escritores y pronto era más lo que se bromeaba con ellos que lo que se les leía. Y es un hecho irrefutable —veamos aquí otro de los factores que hirieron su causa— el que la mayoría de ellos no eran escritores, sino locos y desadaptados que se unían a una colorida fiesta. Todo el mundo **beatnik** parecía una especie de carnaval a cientos de muchachos inmaduros y otras gentes desilusionadas que dejaron de afeitarse o se pusieron pantalones negros para decir: “soy un **beatnik**”.

En lo social, la filosofía de los **beats**, —si es que pudiera llamársele filosofía— representó una especie de nihilismo con poco o na-

da positivo que ofrecer en reemplazo de la vida que atacaba. Pero su mayor debilidad fue la de toda rebelión contra la ortodoxia: que tarde o temprano crea su propia ortodoxia, establece su propio dogma inviolable y comienza a excomulgar a todos aquellos que no calzan en los nuevos moldes.

Muchos de los buenos poetas que están escribiendo hoy en los EE. UU. nada tienen que ver con la palabra **Beat**. A ellos los **beats** los atacan con saña simplemente, me parece, porque no son **beats**. Y ellos a su vez escriben ensayos y editoriales atacando a los **beats**. Pero todos pasan por alto —tal vez lo prefieran— el hecho de que tanto entre los poetas **beats** como entre los poetas líricos hay escritores que continúan, entre todo el sonido y la furia, escribiendo buenos poemas.

Un ejemplo perfecto de esta situación queda manifiesto en la publicación de dos antologías recientes: **The New American Poetry**, colección de poesía **beatnik** editada por Donald M. Allen, y **New Poets of England and America**, cuya sección norteamericana estuvo a cargo de Robert Pack y selecciona poesía algo más convencional. La introducción de cada uno de estos libros constituye en gran medida un ataque contra la poesía y los principios poéticos del otro. Estas introducciones son interesantes y contienen buena dosis de verdad; pero las dos pasan por alto el hecho de que en ambas tendencias hay gran cantidad de lo que con toda seguridad constituye buena poesía para cualquier lector, sea cual sea su posición crítica. Nunca un punto de vista crítico, en sí mismo, ha originado buena poesía, así como tampoco ha imposibilitado la creación de buena poesía. Los buenos poetas cuentan con medios para elevarse por encima de las batallas críticas y de perdurar, aun en el caso de que ellos mismos participen, como críticos, en esas mismas batallas.

Yo me alegro mucho de la existencia de los **beats**. Han realizado una buena labor. Porque, en primer lugar, necesitábamos que alguien dijera lo que han dicho los **beats** acerca del trabajo delicado, preciosista y diestro de los académicos. Y los **beats** han estado a punto de destruirlos. Aún existen por ahí poetas que se limitan a los juegos de palabras, pero se les lee poco, de lo cual debemos agradecer a los **beats**. Sin embargo, como ya lo he dicho, los **beats** terminaron por crear su propia ortodoxia y llaman malo a cualquier poeta que no sea **beat**, del mismo modo que los académicos,

antes que ellos, llamaron malos a todos los que no eran como ellos. Pienso que es ésta la causa por la cual la influencia de los **beats** está en decadencia como movimiento; ésta y también el hecho de que muchos de los **beats** más importantes son ya admirados y aceptados por la sociedad, ya que es difícil rebelarse para siempre contra una sociedad que lo acepta a uno tal como es. Pero cualesquiera sean las razones, lo que importa es que después de la muerte de nuestros gigantes y con la declinación del movimiento de los **beats**, debemos preguntarnos quiénes son nuestros buenos poetas, aquellos cuyas obras tendrán interés para nosotros durante los próximos años, sea cual fuere su escuela crítica.

Entre los que aparecen en **The New American Poetry**, la antología de los **beats**, creo que los mejores poetas son Robert Duncan, Gilbert Sorrentino, James Schuyler, Jack Spicer, Robin Blaser, Gregory Corso y Brother Anthoninus. En la sección norteamericana de **New Poets of England and America** se encuentran Robert Huff, X. J. Kennedy, James Dickey, W. D. Snodgrass, Robert Pack. Y entre otros que por una u otra causa no fueron incluidos en ninguna de estas antologías, tenemos a Alan Dugan, Charles Bukowski, Howard Nemerov y Robert Lowell. Conviertiéndome por un momento en profeta, diré que de los nombres citados hay algunos que durante los próximos años serán los poetas importantes de los Estados Unidos, si es que siguen escribiendo. Me refiero a Robin Blaser (tal vez el más desconocido de todos los **beats**) y a Gregory Corso, a X. J. Kennedy y a Charles Bukowski, a Nemerov y Lowell.

Estos poetas son tan diferentes el uno del otro como pueden serlo, pero también tienen mucho más en común el uno con el otro de lo que tienen con nadie. Lo que tienen de común es que son buenos poetas, dígame lo que se diga de ellos. Son lisa y llanamente buenos poetas y eso, después de tanto hablar de escuelas y movimientos, es lo que importa.

Pero nunca hay fin para los movimientos. Karl Shapiro escribe actualmente lo que denomina poema en prosa. Y ya hay un buen contingente de jóvenes escritores que siguen a Shapiro. Es casi seguro que de ahí saldrá alguna buena poesía. Lo interesante, y a la vez lo divertido, es que Shapiro está predicando un credo del poema en prosa cuya implicación final es que quienes no estén escribiendo poemas en prosa no están escribiendo poesía.

Los movimientos literarios constituyen esencialmente una actividad de orden crítico, y debo confesar que la crítica no me entusiasma mucho. Esto tal vez sea una falla mía. Pero lo que me interesa es el poema. ¿Qué pasa, pues, con el poema en los EE.UU.? ¿Qué pasa con los poemas de aquellos escritores que según he dicho son los mejores que tenemos? Tal vez pueda encontrar unas pocas palabras para describirlos sin profanar mucho a ninguno. Puedo decir que son poemas líricos, que operan dentro de una firme disciplina, a pesar de que parecen ser lo que podríamos llamar verso libre, que la alusión clásica está casi totalmente ausente, así como lo está también la referencia esotérica y oscura. Puedo decir que muestran la influencia de Whitman y Emily Dickinson y Eliot y Cummings y Stevens y Auden y todos los **beats**, y los ritmos del **jazz** y la Biblia del Rey Jacobo. En otras palabras, que se han erigido naturalmente, como ocurre siempre con la buena poesía, de la cultura en que han sido escritos.

Pero no pretendo insinuar que los Estados Unidos pasan por una Época de Oro de la poesía. Sólo digo que se está escribiendo bastante poesía buena, de la cual mucha será recordada.

Si acaso los poetas que he nombrado son o no los que el futuro recordará, es otro asunto. Me pregunto, desde luego, ¿qué diría una persona en cincuenta años más? ¿Qué nombres no se mencionarían ya? ¿Cuáles de los que he omitido serán importantes? Quién sabe. Tal vez de aquí a cincuenta años, si es que inventan el filtro perfecto para los cigarrillos, aún me encuentre aquí para mirar hacia el pasado y saber. Y entonces tal vez quiera olvidar que alguna vez dije lo que estoy diciendo ahora ¿Pero cuántos hombres son certeros para juzgar a sus contemporáneos ¿Cuántos son los juicios que confirma la historia?

De todas maneras, de pie aquí, en 1964, estos son los nombres que creo —y espero— serán recordados. Y la honradez me obliga a agregar uno más a la lista.

He querido, y tal vez lo haya logrado, darles un panorama de la poesía actual en los Estados Unidos, después de la muerte de los gigantes, la caída de los académicos y el envejecimiento de los **beatniks**.

UNA MUESTRA DE POESIA "BEATNIK"

Fragmento de *Matrimonio*, poema de Gregory Corso, traducido por C. E. Zavaleta.

¿Me casaré? ¿Seré bueno?
¿Asombrar a la muchacha vecina con mi traje de terciopelo y mi caperuza de fausto?
Llevarla no al cine sino a los cementerios
contarle de ogros tinas y bifurcados clarinetes
luego desealarla y besarla v todos los preliminares
y ella que sólo va hasta ahí v yo que entiendo por qué
sin molestarme diciendo ¡Tú debes sentir! ¡Es hermoso sentir!
Pero en vez de eso tomarla en mis brazos inclinarla sobre una vieja v torcida lápida
y cortejarla toda la noche las constelaciones en el cielo —
Cuando ella me presenta a sus padres
muy tieso, finalmente peinado, estrangulado por una corbata,
¿me sentaré con las rodillas juntas en su sofá del tercer grado
v no preguntaré ¿Dónde está el baño?
Cómo, si no, sentirme otro,
pensando a menudo en el jabón Flash Gordon —
Oh qué terrible debe ser para un joven
sentarse frente a una familia que piensa
¡Nunca lo hemos visto antes! ¡El quiere a nuestra Mary Lou!
Después del té v los dulces caseros ellos preguntan ¿De qué vive usted?
¿Les digo? ¿Me querrán entonces?
Decir Muy bien, cásense, perdemos a una hija
pero ganamos a un hijo —
Y preguntaré luego ¿Dónde está el baño?
¡Oh Dios, v la boda! Toda la familia v los amigos de ella
y sólo un puñado de los míos todos desaliñados v barbudos
que sólo buscan las bebidas v comidas
¡Y el cura! mirándome como si yo me hubiera masturbado
preguntándome ¿Toma usted a esta mujer por su legítima esposa?
Y yo temblando qué decir ¡Goma Pastel!
Beso a la novia todos esos hombres idiotas que palmean mis espaldas
¡Ella es tuya, chico! ¡Ja-ja-ja!
Y en sus ojos tú puedes ver alguna obscenidad de luna de miel
Luego todo ese absurdo arroz v las sonoras latas v zapatos
¡Cataratas del Niágara! ¡Hordas de nosotros! ¡Maridos! ¡Mujeres!
¡Flores! Chocolates!
Todos corren hacia lindos hoteles
Todos van a hacer la misma cosa esta noche
El indiferente empleado del hotel sabe qué va a suceder
Los negros zambies que reciben a la entrada lo saben
El risueño botones lo sabe
Todos los saben! Casi estoy tentado de no hacer nada!
Pasar en pie toda la noche! Fijamente mirar el ojo del empleado!
Gritar: Reniego de la luna de miel! Reniego de la luna de miel!
entrar rampante en las suites casi menopáusicas
gritando Radio estómago! Lanipa de gato!
Ah yo viviría siempre en Niágara! en una oscura cueva bajo las
Cataratas

Ahí me sentaría yo El novio loco
urdiendo medios de romper las bodas, una plaga de la bigamia
un santo del divorcio —

L O G O S
(Heráclito, fragmento 50)

por

Martín Heidegger

(Traducción y notas de José Russo Delgado)

Larga es la vía más necesaria de nuestro pensar. Lleva hacia lo simple, hacia lo que queda por pensar bajo el nombre de λόγος. Son pocos todavía los signos que muestran el camino.

En lo que sigue, en libre meditación al hilo conductor de una sentencia de Heráclito (el fragmento 50), se trata de marchar algunos pasos sobre esa vía. Acaso nos acerquen al lugar desde donde al menos nos habla, digna de pregunta¹, esta sentencia única:

οὐκ ἐμοῦ ἀλλὰ τοῦ Λόγου ἀκούσαντας
ὁμολογεῖν σοφόν ἐστὶν Ἐν Πάντα

Una de las traducciones, en general concordantes, dice: "No me habéis percibido a mí sino al sentido, entonces es sabio en igual sentido decir: *Uno es Todo*" (Snell).

La sentencia habla de ἀκούειν, oír y haber oído; de ὁμολογεῖν, decir algo igual; del Λόγος, la sentencia y el dizí;² del ἐγώ, el pensador mismo, es decir en cuanto λεγῶν, el que habla. Heráclito piensa aquí en un oír y decir. Expresa lo que dice el Λόγος: Ἐν Πάντα. Uno es todo. La sentencia de Heráclito parece ser comprensible bajo cualquier aspecto que se la mire. No obstante todo resulta aquí digno de preguntas. Lo más digno de pregunta es lo que más se comprende por sí, o sea nuestro supuesto de que lo que Herá-

clito dijera debía ser inmediatamente evidente para nuestra comprensión cotidiana venida más tarde. Mas éste es un requisito que al parecer no han cumplido siquiera los contemporáneos y compañeros de camino de Heráclito.

Entre tanto podríamos corresponder a su pensamiento más bien si admitimos que no sólo para nosotros ni tampoco solamente ya para los antiguos sino en la propia cosa pensada quedan enigmas, a los que nos acercamos retrocediendo ante ellos. Esto indica que para advertir el enigma en cuanto enigma es menester ante todo poner en claro lo que significa λόγος, lo que significa λέγειν.

Desde la antigüedad el Λόγος de Heráclito fue interpretado de diversas maneras: como *ratio*, como *verbum*, como ley universal, como lo lógico y la necesidad del pensamiento, como el sentido, como la razón. Una y otra vez se escucha un clamor por la razón como el patrón de medida del hacer y el dejar. Sin embargo ¿qué puede la razón cuando al igual que la sinrazón y lo irracional permanece en el mismo plano de igual omisión, la que olvida meditar en el provenir del ser de la razón y dejarse adentrar en este venir? ¿Para qué sirve la lógica, λογική (ἐπιστημὴ) de la clase que fuere, si no comenzamos nunca a atender al Λόγος e ir en pos de su serse³ inicial?

Lo que es el λόγος lo sacamos del λέγειν. ¿Qué significa λέγειν? Quienquiera conozca el idioma sabe que λέγειν significa decir y hablar; λόγος equivale a λέγειν en cuanto enunciar y a λεγόμενον en cuanto lo enunciado.

¿Quién podría negar que en la lengua griega desde los primeros tiempos λέγειν significa hablar, decir, contar?. Pero significa con igual antigüedad y mayor originalidad todavía, por tanto siempre, por tanto también en la significación mencionada, lo mismo que su homófona legen⁴: co-locar abajo^{4a} y prolocar^{4b}. Domina aquí el juntar, el legere latino como recolectar^{4c} en el sentido de alcanzar y juntar. Λέγειν significa propiamente el colocar abajo y prolocar que se recoge y recoge⁵ otras cosas. Usado en voz media λέγεσθαι quiere decir colocarse acostado en el recogimiento del reposo; λέχος es el lecho; λόχος es la emboscada en que algo está re-legado^{4d} y colocado hacia^{4e}. (Cabe también considerar el antiguo vocablo ἀλέγω (a copulativum) caído en desuso después de Esquilo y Píndaro: algo me es dilecto^{4f}, me concierne).

Sin embargo, sigue siendo incontestable que por otro lado λέγειν significa también, incluso predominante bien que no exclusivamente, decir y hablar. ¿Debemos por eso en el interés de esta significación de λέγειν admitida y prevaleciente, cuyas modalidades pueden multiplicarse aún más, dejar simplemente de lado el sentido propio del término, λέγειν en cuanto co-locar? ¿Hemos pues de arriesgarnos a ello? ¿o no es por fin tiempo de que nos lancemos a la pregunta que al parecer decide muchas cosas?:

¿Cómo de co-locar, sentido propio de λέγειν, se ha llegado a la significación de decir y hablar?

A fin de que hallemos el punto de apoyo para una respuesta es necesario meditar sobre lo que propiamente se colige⁴⁸ de λέγειν en cuanto co-locar. Co-locar significa hacer que esté colocado^{4b}. Co-locar es por ello al mismo tiempo: colocar uno hacia otro, es colocar junto⁴ⁱ. Co-locar es re-co-lectar. El leer que conocemos, el leer lo escrito resulta, así sea el relevante, un modo de la re-co-lección en el sentido de "juntar en el hacer que se coloque delante"^{4j}. En las analectas^{4k} se levanta el grano del suelo. Los recolectores de vid^{4l} quitan el grano de la cepa. Colectar^{4m} y quitar se resuelven en un llevar a estar juntos. En tanto que permanecemos en las apariencias habituales nos sentiremos inclinados a tener el juntar como siendo ya el recoger cuando no su finalizar. Recoger es, no obstante, más que el mero amontonar. Al recoger le son inherentes la búsqueda y el dar entrada, ahí domina el poner a salvo pero en éste el conservar. El "más" que en el recoger excede del juntar precipitadamente que acumula y nada más, no se añade a éste, menos aún es por fin su repentina conclusión. El conservar que da entrada ha tomado en sí ya desde el comienzo los momentos del recoger y todos ellos en la imbricación de su suceder. Si nos fijamos únicamente en la sucesión de los momentos, al colectar y levantar sucede el juntar, a éste el dar entrada, a éste el depositar en recipientes y graneros. Así se afirma la apariencia de que el conservar y el preservar no son inherentes al recoger. Sin embargo ¿qué es una re-co-lección^{4c} que no saca su rasgo fundamental de un poner a cubierto⁶ y no se apoya fundamentalmente en él? El poner a cubierto es lo primero en la estructura esencial de la re-co-lección.

El mismo poner a cubierto no pone sin embargo a cubierto lo arbitrario, lo que sobreviene en cualquier parte y en cualquier

momento. El recoger, la re-co-lección que propiamente comienza por el poner a cubierto, es en sí y de antemano una selección ^{4m} de lo que la puesta a cubierto exige. La selección por su parte es determinada por lo que dentro de lo seleccionable se muestra como lo elegido ⁴ⁿ. Lo que ante todo en la estructura esencial de la re-co-lección está frente al poner a cubierto es el elegir (en alemánico: *Vor-lesen*, pre-recolección) al cual se ajusta ⁷ la selección a que se subordina todo juntar, dar entrada y poner a salvo.

El orden según el cual se suceden uno a otro los momentos de la acción de recoger ⁵ no coincide con el de los rasgos captadores y sustentadores en que se basa el ser de la re-co-lección.

A todo recoger le es igualmente inherente que lo recolector ^{4e} se recoja, reúna ^{5a} su acción sobre el poner a cubierto y recogido a partir de ahí, recoja. La re-co-lección exige de sí y para sí este recogimiento ⁵. En el recoger recogido rige originalmente la reunión.

La re-co-lección que hay que pensar así no se halla en absoluto a un lado del co-locar. Tampoco se limita a acompañarlo. Antes bien la re-co-lección es acogida ^{4o} ya en el colocar. Toda re-co-lección es ya co-locar. Todo co-locar es por sí recolector. Entonces ¿qué quiere decir co-locar? El co-locar hace que esté colocado en cuanto deja que esté co-lo-cado conjuntamente delante ⁴ⁱ. Demasiado presto tomamos el "dejar" en el sentido de desistir y soltar. «Co-locar, hacer que esté colocado, dejar colocado» significarían entonces no preocuparse más de lo que está colocado abajo que se coloca delante, dejarlo de lado. Pero el λέγειν, co-locar, quiere decir en su "dejar que esté colocado conjuntamente delante" justo que lo que se coloca delante nos es di-lecto y por tanto nos va algo en ello. Del "co-locar" en cuanto dejar que se coloque conjuntamente delante se colige el mantener lo colocado abajo como que se coloca delante (*Legi* quiere decir en alemánico la presa, lo que está colocado delante del río, ante el fluír de las aguas).

El co-locar que ahora hay que pensar, el λέγειν, ha abandonado de antemano la exigencia —que en verdad no ha conocido nunca— de poner él mismo en su lugar lo que se coloca delante. Del co-locar en cuanto λέγειν se colige únicamente el dejar en custodia, bajo la que queda colocado ^{4a}, lo que por sí está co-

locado conjuntamente delante como lo que se coloca delante. ¿Cuál es esta custodia? Lo "que está colocado conjuntamente delante" es acogido, puesto en local, ^{4s} alojado, ^{4r} re-legado en el desocultamiento, esto es, puesto a cubierto en éste. Al λέγειν en su "dejar que esté colocado recogido y delante" le es dilecta esta puesta a cubierto de lo que está colocado delante en lo desoculto. El κείσθαι, por sí colocarse delante lo así re-legado, lo ὑποκείμενον, no es nada menos ni nada más que el presente ^{3a} de lo que se coloca delante en el desocultamiento. En este λέγειν de lo ὑποκείμενον queda acogido el λέγειν como recolectar, como recoger. Puesto que al λέγειν en cuanto "dejar que esté colocado conjuntamente delante" le es dilecta únicamente la puesta a cubierto de lo que se coloca delante en el desocultamiento, la re-co-lección perteneciente a tal co-lo-car se determina ante todo por el conservar.

Λέγειν es co-locar. Co-locar es el en sí recogido "dejar que se coloque delante" lo que conjuntamente está presente ^{3b}.

Se halla en cuestión cómo de co-locar, sentido propio de λέγειν, se llega a la significación de decir y hablar. La consideración anterior contiene ya la respuesta. Pues nos hace pensar que en general ya no podemos preguntar del modo como hemos tratado de hacerlo: ¿Por qué no? Porque en lo que hemos pensado no se trata en absoluto de que la palabra λέγειν haya llegado de una significación, "co-locar", a otra, "decir".

En lo que precede no nos hemos ocupado en el cambio de significación de palabras. Hemos antes bien tropezado con un acontecimiento ⁸, el tremendo prodigio de cuya propiedad está aún encubierto en su hasta aquí inadvertida simplicidad.

El decir y el hablar de los mortales, se da propiamente ^{8a} y desde antiguo como λέγειν, como co-locar. Decir y hablar se son ^{3c} en tanto que "dejar que esté colocado conjuntamente delante" todo lo que, colocado en el desocultamiento, se presenta. El λέγειν original, el co-locar, se despliega desde el comienzo como hablar y decir y de tal manera que domina todo lo desoculto ^{8b}. El λέγειν como co-locar se deja dominar por este modo suyo predominante. Ello sin embargo sólo para re-legar de antemano el ser del decir y el hablar en el dominio del propio co-locar.

El que decir y hablar ajusten su ser en lo que λέγειν es en cuanto co-locar, contiene una indicación sobre la decisión más temprana y rica acerca del ser del lenguaje. ¿De dónde viene es-

ta decisión? La cuestión es tan importante como esta otra, probablemente la misma: ¿hasta dónde llega esta impronta del colocar sobre el ser del lenguaje? Ella alcanza el punto más remoto del posible provenir del ser del lenguaje. Pues en tanto que recogedor "dejar que esté colocado delante" el decir recibe su modo de ser a partir del desocultamiento de lo que está colocado conjuntamente delante. Sin embargo el descubrimiento de lo oculto en lo desoculto es el presente mismo de lo presente. Nosotros lo llamamos el Ser del ente. Así, lo que es el hablar del lenguaje en el λέγειν en cuanto co-locar no se determina ni como pronunciación (φωνή) ni como significación (σημαίνειν). Expresión y significación funcionan desde hace mucho tiempo como los aspectos que ofrecen incuestionablemente los rasgos esenciales del lenguaje, pero ni alcanzan propiamente el dominio de la impronta inicial del ser del lenguaje ni pueden en general determinar este dominio en sus rasgos capitales. El hecho de que imprevistamente y en buena hora, como si nada hubiese sucedido, el decir rija como co-locar y por tanto el hablar aparezca como λέγειν ha hecho que se desarrolle una extraña consecuencia. El pensar humano no se ha asombrado jamás ante la propiedad de este acontecimiento ni se ha percatado de que encubre un secreto, una destinación⁹ esencial^{3a} del Ser al hombre, que acaso se reserva para ese instante destinal en que el hombre no sólo resulta sacudido en su lugar y situación sino que hasta su ser vacila.

Decir es λέγειν. Si se la considera bien, esta frase ha perdido ahora todo lo que podía tener de corriente, gastado y vacío. Designa el secreto impensable de que el hablar del lenguaje se da propiamente por el desocultamiento de lo presente y se determina según el colocarse delante lo que está presente como "dejar estar colocado conjuntamente delante". ¿Aprenderá por fin el pensar a presentir algo basándose en lo que quiere decir que todavía Aristóteles pueda delimitar el λέγειν como ἀποφαίνεσθαι? El λόγος trae lo que aparece, lo que viene hacia adelante en el colocarse delante, al brillar, al mostrarse iluminado desde sí mismo. (v. SZ, N^o 7B).

Decir es recogido-recogedor⁵ "dejar estar co-locado conjuntamente delante". ¿Qué es entonces el oír si esto ocurre con el ser del hablar? En cuanto λέγειν el hablar no se determina por el sonido que expresa el sentido. Si, por tanto, el decir no resulta de-

terminado a partir de la pronunciación, entonces tampoco el oír que le corresponde puede consistir en primer término en que se capte un sonido que alcance los oídos¹¹ en que sean transmitidas voces que acosen el sentido auditivo. Si nuestro oír fuese en primer lugar y siempre sólo esta captación y transmisión de voces, a la cual se añadirían luego todavía otros procesos, entonces quedaríamos en que los vocablos entran por un oído y salen por el otro. Esto es lo que sucede en efecto cuando no estamos recogidos sobre lo que se nos ha hablado. Sin embargo, lo que se nos ha hablado es ello mismo el recogido pro-loquio^{4j} que está colocado delante. Oír es propiamente este recogerse que se concentra^{5b} sobre el hablar que demanda o aconseja. Oír es en primer término el recogido escuchar. En la escucha^{11a} el oído^{11b} se es. Oímos cuando somos todo oídos. Pero "oídos" no quiere decir órganos del sentido de la audición. Los oídos que cabe hallar en la anatomía y la fisiología no efectúan el escuchar en tanto que órganos de los sentidos, ni siquiera cuando lo tomamos exclusivamente como percibir ruidos, voces y notas. Este percibir no se puede ni establecer anatómicamente ni acreditar fisiológicamente ni en general tomar biológicamente como un proceso que transcurre en el interior del organismo, si bien la percepción sólo vive en tanto que en un viviente. Así pues, en la medida en que al pensar en el oír partamos de la acústica al modo de las ciencias, todo resulta cabeza abajo. Opinamos erróneamente que la actuación del órgano físico del sentido del oído es el propio oír. Por otra parte, puede que oír en el sentido de la escucha y la obediencia^{11c} pase por sólo una trasposición a lo espiritual del oír propiamente tal. Cabe establecer en la esfera de la investigación científica mucho de útil. Cabe mostrar qué periódicas oscilaciones de la presión del aire de determinada frecuencia se sienten como sonidos. Basándose en tal suerte de comprobaciones sobre el oído se puede organizar una investigación que en definitiva sólo dominen los especialistas en fisiología de los sentidos.

En cambio sobre el propio oír acaso sólo quepa decir poco, que sin duda toca inmediatamente a todo hombre. Aquí no resulta del caso investigar sino atender a lo simple meditando en ello. Así, pertenece justo al oír propiamente dicho que el hombre pueda trasoir^{11d} cuando desoye^{11e} lo esencial. Si los oídos no se integran^{11f} inmediatamente en el propio oír en el sentido de la escu-

cha entonces se trata de una situación peculiar del oír y los oídos. No oímos porque tengamos oídos. Tenemos oídos y podemos estar orgánicamente dotados de ellos porque oímos. Los mortales oyen el trueno en el cielo, los susurros del bosque, el fluir de los manantiales, los sonidos de la música, el áspero ruido de los motores, el bullicio de las ciudades solamente y solamente en la medida en que en cierta manera están integrados y no están integrados en todo esto.

Somos puro oídos cuando nuestro recogimiento se prelocaliza^{4*} puro en la escucha y se han olvidado por completo los oídos y la mera afluencia de las voces. En tanto que sólo prestemos oídos a la pronunciación de las palabras como expresión de alguien que habla, no lo oímos todavía en absoluto. Tampoco así alcanzamos nunca a haber oído propiamente ninguna cosa. ¿Mas cuándo ocurre esto? Hemos oído, nos hemos enterado cuando nos *integrarnos* en lo que se nos habla. El hablar lo que se habla a otro es *λέγειν*, dejar que esté co-locado conjuntamente delante. "Integrarse en el hablar" no quiere decir otra cosa que: a lo que un dejar que esté colocado delante proloca conjuntamente, dejarlo estar co-locado conjuntamente en su con-junto^{5c}. Tal dejar que esté colocado co-locar el proloquio⁴¹ como proloquio. Coloca esto como ello mismo. Co-locar uno y lo mismo en uno. Co-locar uno como lo mismo. Ese *λέγειν* co-locar uno y lo mismo, lo *ὁμόν*. Tal *λέγειν* es el *ὁμολογεῖν*: lo uno como lo mismo, dejar que se coloque delante un proloquio recogido en lo mismo de su colocarse delante.

En el *λέγειν* en cuanto *ὁμολογεῖν* se es el propio oír. Este es así un *λέγειν* que deja que se coloque delante lo que ya "está colocado conjuntamente delante" y precisamente está colocado por un co-locar que por sí toca a todo lo que está co-locado conjuntamente delante en su estar colocado. Este co-locar señero es el *λέγειν*, como el cual se da propiamente el *Λόγος*.

Con lo cual *Λόγος* es llamado simplemente *ὁ Λόγος*, el co-locar: el puro "dejar que esté co-locado conjuntamente delante" lo que por sí está colocado delante en su estar colocado. Así el *Λόγος* se es como puro co-locar recogedor y recolector. El *λόγος* es la reunión original de la recolección inicial por el co-locar inicial. 'O *Λόγος* es el co-locar recolector y solamente esto.

¿Pero no es todo ello una significación arbitraria y una traducción asaz extraña en lo que respecta a la comprensibilidad habi-

tual que cree conocer al Λόγος como el sentido y la razón? En primer lugar suena extrañamente y acaso siga sonando así mucho tiempo que se llame al Λόγος el co-locar recolector. ¿Mas cómo puede alguien decidir si lo que esta traducción supone que es el serse del Λόγος resulta adecuado siquiera en lo más mínimo a lo que Heráclito ha pensado y nombrado con el nombre de ὁ Λόγος?.

La única manera de decidirlo es reflexionar sobre lo que Heráclito mismo dijo en la sentencia aludida. La sentencia comienza: οὐκ ἐμοῦ Comienza con un "No." que rechaza duramente. Se refiere al mismo Heráclito que habla y dice. Toca al oír de los mortales. "No a mí" esto es, a éste que habla, no hay que oír la pronunciación de su habla. En general no oís propiamente cuando sólo tenéis pendientes los oídos de los sonidos y el fluir de una voz humana para atrapar al vuelo en ella hablillas para vosotros. Heráclito comienza la sentencia con un rechazo del oír basado en el mero placer de los oídos. Pero esta desviación deriva de algo que indica el oír propiamente tal.

Οὐκ ἐμοῦ ἀλλὰ. no debéis prestarme oídos^{11a} a mí (como quien mira fijamente) si no que. el oír de los mortales debe dirigirse hacia otro lado ¿Hacia dónde? ἀλλὰ τοῦ Λόγου. El modo del oír propio se determina a partir del Λόγος. Pero aunque el Λόγος sea simplemente nombrado no puede ser un algo cualquiera entre lo demás. El oír que le es adecuado tampoco puede ir hacia él ocasionalmente para dejarlo luego de lado. Si ha de haber un oír propio, los mortales deben haber oído γὰρ al Λόγος con oído^{11b} que significa nada menos que enterarse e integrarse^{11c} en el Λόγος.

Οὐκ ἐμοῦ ἀλλὰ τοῦ Λόγου ἀκούσαντας: "Si vosotros no os habéis limitado a prestarme oídos a mí (al que habla) sino os mantenéis en el integrarse que escucha, ese es entonces el oír propio".

¿Qué es entonces, de ser así? Entonces es ὁμολογεῖν, que sólo puede ser lo que es como un λέγειν. El oír propiamente tal está integrado en el Λόγος. Por ello este mismo oír es un λέγειν. Como tal el oír propio de los mortales es en cierto modo lo mismo que el Λόγος. No obstante justo como ὁμολογεῖν no es del todo lo mismo. El no es él mismo el Λόγος mismo. El ὁμολογεῖν resulta más bien un λέγειν que siempre se limita a co-locar, a dejar estar colocado lo que γὰρ como ὁμόν, como con-junto, se coloca conjuntamente delante y por cierto se coloca delante en un estar colocado que no

corresponde nunca al *ὁμολογεῖν* sino que se basa en el co-locar re-colector, en el *Λόγος*.

Mas ¿qué es entonces, si el oír propio es como *ὁμολογεῖν*? Heráclito dice: *σοφὸν ἔστιν*. Cuando acontece el *ὁμολογεῖν* entonces *σοφὸν* se da propiamente, entonces es. Leemos *σοφὸν ἔστιν*. Se traduce correctamente *σοφὸν* como "sabio". Pero ¿qué quiere decir "sabio"? ¿Se alude sólo al saber de los antiguos sabios? ¿Qué sabemos nosotros del tal saber? Si éste resulta un haber visto cuyo ver no es el sensorial de los ojos, en tan pequeña medida como el haber oído es un oír con los órganos del sentido auditivo, entonces cabe suponer que van juntos el haber oído y el haber visto. No quieren decir ningún mero aprehender sino un tenerse hacia¹² ¿Pero cuál? El que se tiene en la detención^{12a} de los mortales. Esta se atiende a^{12b} aquello que el co-locar re-colector deja ya en cada caso colocarse delante en lo que se coloca delante. Así *σοφὸν* significa pues, aquello que puede atenderse a lo asignado,¹³ destinarse¹⁴ a ello, destinarse (tomar el camino) para ello. Es por dócil al destino¹⁵ que el tenerse hacia resulta destinado¹⁶. Cuando queremos decir que alguien está como especialmente destinado para una cosa empleamos las expresiones "tiene disposición para ello"¹⁷ "lo hace con disposición". Más bien así damos con la significación propia de *σοφὸν* que traducimos por "dispuesto"¹⁸. Pero ante todo "dispuesto" quiere decir más que "destinado". Cuando el oír propio es como *ὁμολογεῖν*, entonces, se da propiamente una disposición¹⁹ entonces se destina el *λέγειν* de los mortales en el *Λόγος*. Entonces le es dilecto el co-locar re-colector. Entonces el *λέγειν* se destina en lo dócil al destino, en lo basado en la reunión del inicial prolocar que recoge, esto es, en lo que el co-locar re-colector ha destinado. Así es pues sin duda una disposición cuando los mortales cumplen el oír propio. Pero *σοφὸν*, "dispuesto" no es τὸ *σοφόν*, la disposición,²⁰ que así se llama porque reúne en sí toda destinación —y justo también la que viene en la docilidad al destino— del comportamiento de los mortales. Todavía no hemos ventilado lo que es ὁ *Λόγος* según el pensar de Heráclito, queda todavía sin decidir si la traducción de "ὁ *Λόγος*" como "el co-locar re-colector" toca algo de lo que el *Λόγος* es.

Y ya estamos ante una nueva palabra enigmática: τὸ *σοφόν*. Nos empeñamos en vano en pensarla en el sentido de Heráclito

mientras no hayamos seguido la sentencia que nos ocupa en lo que expresa hasta las palabras que la concluyen.

En tanto que el oír de los mortales se hace oír propio acontece el *ὁμολογεῖν*. En tanto que así acontece, se da propiamente una disposición. ¿En dónde y cómo qué es disposición? Heráclito dice: *ὁμολογεῖν σοφόν ἔστιν* "Ἐν Πάντα, una disposición se da propiamente en tanto que Uno Todo".

La versión ahora corriente reza: *ἐν πάντα εἶναι*. El *εἶναι* es corrección del único texto transmitido: *ἐν πάντα εἰδέναι*, que se comprende en el sentido de: es sabio saber que todo es uno, la conjetura *εἶναι* resulta adecuada a la cosa. Sin embargo dejemos este verbo de lado. ¿Con qué derecho? Porque el "Ἐν Πάντα basta. Pero no sólo basta. Por sí resulta mucho más adecuado a la cosa aquí pensada y así entonces, al estilo del decir heracliteano "Ἐν Πάντα, uno: todo; todo: uno.

Cuán fácilmente se expresan estas palabras. Cómo se da por evidente lo dicho al azar. Una confusa multiplicidad de significaciones, se anida en ambas palabras peligrosamente inofensivas, *ἐν* y *πάντα*. La indeterminación de su enlace permite enunciaciones de diversos significados. En las palabras *ἐν πάντα* la apresurada superficialidad del representarse aproximadamente puede concurrir con la titubeante previsión del pensar que pregunta. Una precipitada explicación del mundo puede servirse de la frase "Uno es todo" para apoyarse en una fórmula en cierta manera correcta dondequiera y en todo tiempo. Pero también los primeros pasos, los que preceden de lejos el ulterior destino que dispone^{9a} del pensar de un pensador, pueden estar silenciosos en *ἐν πάντα*. En este otro caso se hallan las palabras de Heráclito. No conocemos su contenido en el sentido de que seamos capaces de hacer revivir el modo del representar heracliteano. Estamos además muy lejos de medir al meditar en ellas lo pensado en dichas palabras. Pero a partir de esta dilatada lejanía quizá se podría sin embargo lograr señalar más distintamente algunos rasgos del mesurado campo de las palabras "Ἐν γ Πάντα y "Ἐν Πάντα. Quede este señalar antes como un diseñar libre y osado que como un dibujar seguro de sí mismo un modelo. No podemos ciertamente siquiera ensayar ese trazo si no pensamos en lo dicho por Heráclito basándonos en la unidad de su sentencia. La sentencia en cuanto dice qué es disposición y cómo lo es nombra al Λόγος. La

sentencia se cierra con "Ἐν Πάντα. ¿Esta manera de cerrarla es sólo un final o bien abre recién retroactivamente lo que hay que decir?

La interpretación habitual comprende la sentencia de Heráclito como que es sabio oír la expresión del Λόγος y parar mientes en el sentido de lo expresado, en cuanto se repite lo oído en la enunciación: Uno es Todo. Se da el Λόγος. Este tiene algo que denotar. Entonces se da también lo que él denota, o sea, que Todo es Uno.

Pero el "Ἐν Πάντα no es lo que el Λόγος denota como sentencia y da a comprender como sentido. "Ἐν Πάντα no es lo que el Λόγος enuncia sino que "Ἐν Πάντα anuncia en qué manera se es el Λόγος.

"Ἐν es lo Uno-único en cuanto lo que une. El une en tanto que reúne. El reúne en tanto que, recolector, deja que se coloque delante lo que se coloca delante en cuanto tal y en total. Lo Uno-único une en cuanto co-locar recolector. Este unir recolector-colocante reúne en sí lo que une hasta el punto que es este Uno y, en tanto que éste, lo Único. Lo que en la sentencia de Heráclito se llama "Ἐν Πάντα da un simple atisbo de lo que el Λόγος es.

¿Nos extraviamos si antes que toda interpretación de profundo sentido metafísico, pensamos el Λόγος como el Λέγειν y lo hacemos seriamente pensando que el Λέγειν como recolector "dejar que esté colocado conjuntamente delante" no puede ser otra cosa que el serse de lo Uno que reúne todo en el todo del simple presente? A la pregunta de lo que sea el Λόγος se da sólo una respuesta adecuada. En el tenor de nuestra fórmula: ὁ Λόγος λέγει. El deja "estar co-locado conjuntamente delante". ¿Qué? Πάντα. Lo que esta palabra nombra nos lo dice directa e inequívocamente Heráclito al comienzo del fragmento 7: 'Εἰ πάντα τά ὄντα. "Si todo (o sea) lo presente..." El co-locar recolector en cuanto el Λόγος ha colocado todo lo que está presente, bajo el desocultamiento. El co-locar es un poner a cubierto. Pone a cubierto todo lo que está presente en su presente, a partir del cual puede resultar expresamente alcanzado y arrancado por el λέγειν mortal como lo que está presente en cada caso. El Λόγος proloca en el presente y coloca lo que está presente bajo el presente, o sea tras él. Pre(s)ente sin embargo quiere decir: pro-venido -sobreviniendo estar guardado¹⁴ en lo desoculto. En tanto que el Λόγος deja a lo que se coloca delante como tal que se coloque delante, descubre lo que está

presente en su presente. Pero el descubrir es la *'Αλήθεια*. Esta y el *Λόγος* son lo mismo. El *λέγειν* deja que *ἀληθέα*, algo desoculto en cuanto tal, se coloque delante (Fr. 112). Todo descubrir remueve a lo presente del ocultamiento. El descubrir necesita del ocultamiento. La *'Α-Λήθεια* descansa en la *Λήθη*, saca de ella, proloca lo que por ésta queda re-legado. El *Λόγος* es en sí a la vez un descubrir y un encubrir. Es la *'Αλήθεια*. El desocultamiento necesita del ocultamiento, de la *Λήθη*, como de su coletó⁴¹ del cual el descubrir saca, por decirlo así. El *Λόγος*, el co-locar recolector, tiene en sí el carácter de descubridor-cubridor. Ya que hay que observar en el *Λόγος* como es el "Εν en cuanto lo que une, cabe advertir al mismo tiempo que este unir que está en el serse del *Λόγος* resulta infinitamente diferente del que se acostumbra a representar como enlazar y atar. Este unir que reposa en el *Λόγος* no es ni sólo un envolvente agarrar junto ni un mero acoplamiento nivelador de contrarios. El "Εν Πάντα deja que se coloque conjuntamente delante en el presente lo que se ausenta uno de otro apartándose y por tanto oponiéndose, como día y noche, invierno y verano, paz y guerra, vigilia y sueño, Dionisios y Hades. A eso que atravesando la más extrema lejanía entre la ausencia y la presencia es llevado a llevarse, *διαφερόμενον*, el co-locar recolector lo deja que se coloque delante en su llevar a llevarse. Su co-locar mismo es lo que lleva en el llevar a llevarse. El "Εν mismo es lo que lleva a llevarse.

"Εν Πάντα dice lo que el *Λόγος* es. El *Λόγος* dice como se es "Εν Πάντα. Ambos son los mismo.

Cuando el *λέγειν* mortal se destina en el *Λόγος* acontece el *ὁμολογεῖν* el cual se reúne en el "Εν por el poder unidor de éste. Cuando acontece *ὁμολογεῖν* se da propiamente una disposición. Sin embargo el *ὁμολογεῖν* no es nunca propiamente la disposición misma. ¿Dónde hallamos no sólo una disposición, sino simplemente la disposición? ¿Qué es ésta misma? Heráclito lo dice inequívocamente al comienzo de la sentencia 32:

"Εν τὸ σοφὸν μῦθον "lo Uno Unico Unidor de Todo es la sola disposición? ¿Qué es ésta misma? Heráclito lo dice inequívocamente es ὁ Λόγος τὸ σοφὸν μῦθον. La sola disposición, y esto quiere decir al mismo tiempo la disposición propiamente dicha, es el *Λόγος*. Sin embargo en tanto que el *λέγειν* mortal en cuanto *ὁμολογεῖν* se destina a la disposición es a su manera disposición⁴².

Mas ¿hasta que punto el Λόγος es la disposición, el propio disponer, esto es, la reunión del destinar que en cada caso destina todo a lo suyo? El co-locar recolector reúne en sí todo destinar, en tanto que llevándolo lo deja que se coloque delante, tiene a todo lo presente y lo ausente en su lugar y en su camino y reuniéndolo pone a cubierto todo en el Todo. Así, todas y cada una de las cosas pueden en cada caso destinarse y ajustarse en lo propio. Heráclito dice (frg. 64): Πάντα οιακίζει Κεραυνός "sin embargo a todo (lo presente) lo gobierna (en el presente) el relámpago".

El relámpago proloca repentinamente y de una vez todo lo que está presente en la luz de su presente. Lo que ahora llamamos relámpago gobierna. Lleva de antemano todo ente al lugar —que le ha sido señalado— de su ser. Tal llevar de una vez a, es el co-locar recolector, el Λόγος. "El relámpago" funge aquí para Zeus como palabra que lo nombra. Este, como el supremo de los dioses es el destino que dispone de todo. Según ello el Λόγος, el "Ἐν Πάντα no sería otra cosa que el Dios supremo. El ser del Λόγος daría así un atisbo sobre la divinidad de Dios.

¿Podemos ahora unificar Λόγος, "Ἐν Πάντα y Zeus, y aun afirmar que Heráclito enseña el panteísmo? Heráclito ni lo enseña ni enseña ninguna doctrina. Como pensador él sólo da qué pensar. Con respecto a nuestra pregunta de si Λόγος ("Ἐν Πάντα) y Zeus son lo mismo él incluso da que pensar algo grave. El pensar por representaciones de los siglos y milenios que después vinieron soportó durante largo tiempo y sin reparar en ello el desconocido fardo hasta echarlo al fin por tierra con ayuda de un olvido ya preparado. Heráclito dice (frg. 32):

"Ἐν τὸ σοφὸν μόνον λέγεσθαι οὐκ ἐθέλει
καὶ ἐθέλει Ζηνὸς ὄνομα

"Uno, lo solo sabio, no quiere y sin embargo quiere ser llamado con el nombre de Zeus"

(Diels-Kranz)

La palabra que sustenta la sentencia, ἐθέλω, no significa "querer" sino: por si estar preparado para.....; ἐθέλω no indica un mero demandar sino en retroferencia sobre sí mismo admitir algo. Sin embargo a fin de pesar con justeza la gravedad de lo

dicho en la sentencia debemos sopesar lo que dice en la primera línea: "Ἐν..... λέγεσθαι οὐκ ἐθέλει. "Lo Unico-Uno-Unidor, el co-locar recolector, no está preparado....." ¿A qué? a λέγεσθαι, a resultar reunido bajo el nombre "Zeus". Pues por tal reunión lo Uno vendría a aparecer como Zeus quien acaso debería quedar para siempre sólo como una apariencia. Que en la sentencia citada se hable de λέγεσθαι en relación inmediata con ὄνομα (la palabra que nombra) atestigua no obstante incuestionablemente la significación de λέγειν como decir, hablar, nombrar. Sin embargo, justo esta sentencia de Heráclito que parece contradecir inequívocamente todo lo antes ventilado sobre λέγειν y λόγος, resulta apropiada para hacer que se renueve nuestro pensamiento en el sentido de que el λέγειν sólo es comprensible —y de cómo lo es— en su significación de "decir" y "hablar" cuando se le piensa en su significación más propia de "co-locar" y "recolectar". Nombrar quiere decir llamar a sí. Lo co-locado reunido bajo el nombre viene a estar colocado delante y a aparecer delante mediante dicho co-locar. El nombrar (ὄνομα) pensado a partir del λέγειν no es ningún expresar la significación de una palabra sino un dejar que algo esté colocado delante a la luz en que está porque tiene un nombre.

En primer lugar el "Ἐν, el Λόγος, el disponer toda disposición no está por su ser más propio preparado a aparecer: οὐκ ἐθέλει bajo el nombre de Zeus, es decir, como éste. Sólo entonces sigue καὶ ἐθέλει "pero (lo Uno está) también preparado".

¿Es sólo una manera de hablar la de Heráclito cuando en primer término nos dice que el "Ἐν no admite la denominación en cuestión o bien la anterioridad de la negativa está fundada en la cosa? Pues el "Ἐν Πάντα en tanto que Λόγος es el dejar presente todo lo que está presente. Sin embargo el "Ἐν mismo no es un algo que esté presente entre otros. Es único en su modo. Zeus, al contrario es no sólo un algo presente entre otros, es lo supremo entre lo que está presente. Así Zeus queda asignado de manera excepcional al presente, como parte de éste y según esa participación (Μοῖρα) reunido en el "Ἐν que lo reúne todo, en el disponer. Zeus no es él mismo el "Ἐν, aunque pilotando como relámpago cumple las destinaciones del disponer.

El que en referencia a ἐθέλει se mencione el οὐκ en primer término, quiere decir que propiamente "Ἐν no admite ser llamado Zeus

y con ello reducirse a ser un algo que está presente entre otros aunque aquí el "entre" signifique "por encima de todo lo que además está presente".

Sin embargo por otra parte según la sentencia "Εν" también admite que se le denomine Zeus ¿Hasta qué punto? La respuesta está ya contenida en lo que acaba de decirse. Si el "Εν no es percibido por sí mismo como el Λόγος, si aparece antes bien como el Πάντα, entonces y solamente entonces el todo de lo presente se muestra bajo el pilotaje de lo Supremo entre lo que está presente como totalidad una bajo este Uno. La totalidad de lo presente es bajo lo Supremo de lo presente el "Εν en cuanto Zeus. Sin embargo el "Εν mismo en cuanto "Εν Πάντα es el Λόγος, el co-locar recolector. En cuanto el Λόγος, el "Εν solo es τὸ Σοφόν, la disposición como el mismo destino que dispone: la reunión del destinar en el presente.

Si al ἀκοίειν de los mortales le es dilecto únicamente el Λόγος, el co-locar recolector, entonces el λέγειν mortal se ha prelocalizado dócilmente al destino en el conjunto del Λόγος. El λέγειν mortal está colocado a cubierto en el Λόγος. Por el disponer se da propiamente^{8a} en el ὁμολογεῖν. Así queda apropiado^{8b} al Λόγος. De ese modo el λέγειν mortal resulta dispuesto. Pero no es el disponer mismo: "Εν Πάντα en cuanto ὁ Λόγος.

Ahora que la sentencia de Heráclito habla más distintamente lo que dice corre el riesgo de disiparse de nuevo en la oscuridad.

El "Εν Πάντα contiene ciertamente el atisbo de la manera como el Λόγος se es en su λέγειν. Sin embargo, piénsesele como co-locar, piénsesele como decir ¿no resulta siempre el λέγειν sólo un modo del tenerse-hacia del comportamiento¹² de los mortales? Si el "Εν Πάντα ha de ser el Λόγος ¿no resulta un rasgo aparte del ser de los mortales elevado a rasgo fundamental de lo que por encima de todos los seres mortales e inmortales por anterior a ellos es el disponer del presente mismo? ¿Se colige del Λόγος la elevación y trasposición a lo Uno Unico de un modo de ser mortal? ¿Resulta el λέγειν mortal nada más que la correspondencia imitadora del Λόγος, que es en sí el disponer en que reposa el presente como tal y para todo lo que está presente?.

¿O es que ese preguntar que se tiende sobre el hilo conductor de un o bien... o bien... en general no basta porque de antemano no llega a lo que hay que preguntar? Si es así entonces

ni el Λόγος puede ser el sobrepujamiento del λέγειν mortal ni este sólo la imitación del Λόγος mensurador. Entonces tanto lo que es en el λέγειν del ὁμολογεῖν como también lo que es en el λέγειν del Λόγος tienen por igual un provenir inicial en el medio simple que está entre ambos. ¿Se da un camino hacia ahí para el pensar de los mortales?

En todo caso, justo el primer sendero a través de los caminos que abrió en su aurora el pensamiento griego para quienes vinieron después queda dislocado⁴⁸ y echado a perder el enigma. Ante todo y de una vez nos limitaremos a retroceder ante el enigma a fin de divisar en él algo de lo que tiene de enigmático.

La mencionada sentencia de Heráclito (frg. 50) en trasposición aclaratoria reza:

‘No me prestéis oídos a mí, el mortal que habla; mas sed escuchadores del co-locar recolector; enteraos¹¹⁴ ante todo en éste, entonces por ello oiréis propiamente; tal oír es — en tanto acontece un “dejar que esté co-locado conjuntamente delante” ante el cual se coloca delante el conjunto — el reunidor “dejar que esté colocado”, el colocar recolector; si acontece un “dejar que esté colocado” del “dejar que esté colocado delante”, se da propiamente una disposición; pues la disposición propiamente dicha, el disponer solo, es: lo Uno-Único unidor de Todo”. Pongamos de lado, pero sin olvidarlas, las aclaraciones y tratemos de traducir lo hablado por Heráclito a nuestra lengua, entonces su sentencia podría rezar así:

No enterado por mí sino integrado en el colocar recolector: dejar que esté colocado lo mismo: disposición es (el co-locar recolector): Uno que une todo.

Dispuestos son los mortales cuyo ser queda apropiado al ὁμολογεῖν cuando miden al Λόγος como lo “Ἐν Πάντα y resultan con-mensurados a la medida del Λόγος. Por ello dice Heráclito (frg. 43).

“Υβριν χρή σβεννύναι μᾶλλον ἢ πυρκαϊήν

“Es necesario apagar la desmesura más bien que un incendio”

Es necesario porque el Λόγος necesita del ὁμολογεῖν si lo que está presente ha de brillar y aparecer en el presente. El ὁμολογεῖν se destina sin desmesura en el medir del Λόγος.

Además basándonos en la sentencia mencionada en primer lugar (frg. 50) percibimos una directiva que como la necesidad

de lo más necesario nos habla en esta última sentencia (frg. 43).

Antes que hacer caso de incendios, sea para atizarlos o apagarlos, apagad primero el abrazamiento de la desmesura que se desmesura y equivoca al tomar las medidas porque olvida el ser del λέγειν.

Acaso sorprenda la traducción de λέγειν como "dejar estar colocado recogido y delante", la de Λόγος como co-locar recolector. Sin embargo es más sano para el pensar viajar entre lo sorprendente que establecerse en lo comprensible. No cabe duda de que Heráclito ha sorprendido de muy otro modo a sus contemporáneos y precisamente por que entretejeía en un tal decir λέγειν y λόγος; palabras corrientes para ellos y porque en él ὁ λόγος resultó el hilo conductor de su pensar. ¿A dónde condujo al pensar de Heráclito ὁ λόγος, esta palabra sobre la que ahora tratamos de meditar en cuanto el co-locar recolector? La palabra ὁ λόγος nombra aquello que reúne todo lo que está presente en el presente y lo deja que se coloque ahí delante. 'Ο Λόγος nombra aquello en que se da propiamente el presente de lo presente. El presente de lo presente se llamaba entre los griegos τὸ εἶναι, esto es τὸ εἶναι τῶν ὄντων, en latín esse *entium*; nosotros decimos "el Ser del ente". Desde el comienzo del pensar occidental el Ser del ente se despliega como lo único digno de pensarse. Si pensamos históricamente esta comprobación historiográfica, entonces se muestra en primer lugar aquello en que reposa el comienzo del pensar occidental: el que en la época de la cultura griega el Ser del ente resulte lo digno de pensarse, es el comienzo de Occidente, es la fuente oculta de su destino¹¹. Si este comienzo no resguardara lo sido que es, esto es, la reunión de lo aún guardado¹⁴, entonces ahora no dominaría el Ser del ente en el ser de la técnica moderna. Mediante ésta el planeta en su totalidad resulta hoy modificado y fijado por el Ser tal como lo experimenta Occidente y en la forma en que la metafísica y la ciencia europeas se representan la verdad.

En el pensar de Heráclito aparece el Ser (el presente) del ente como ὁ λόγος, como el co-locar recolector. Pero este destello del Ser queda olvidado. Por su parte el olvido resulta también oculto porque también cambia al punto la concepción del λόγος. Por ello al comienzo y por largo tiempo se halla fuera de toda posible sospecha el que en la palabra ὁ Λόγος se pueda haber traído a lenguaje aun el Ser del ente.

¿Qué sucede cuándo es traído al lenguaje el Ser del ente, el ente en su Ser, la diferencia entre ambos como diferencia? "Traer al lenguaje" quiere decir para nosotros usualmente expresar algo verbalmente o por escrito. Pero en el giro se puede pensar en otra cosa: traer al lenguaje: poner a cubierto el Ser en el serse del lenguaje ¿Podemos suponer que se preparaba tal cosa cuando ó Λόγος resultó para Heráclito el hilo conductor de su pensar porque se hizo el nombre del Ser del ente?

‘Ο Λόγος, τὸ Λέγειν es el co-locar recolector. Sin embargo para los griegos λέγειν quiere decir siempre igualmente proloquio, eloquio, contar, decir. ‘Ο Λόγος sería entonces el nombre griego para el hablar como decir, para el lenguaje y no sólo esto. ‘Ο Λόγος pensado como co-locar recolector sería pensado a la griega el ser del diz. El lenguaje sería el diz. El lenguaje sería reunidor dejar que esté colocado delante lo que está presente en su presente. Efectivamente los griegos moraban en este serse^{3c} del lenguaje. Pero no lo han pensado jamás, ni siquiera Heráclito.

Sin duda que así experimentan los griegos el decir. Pero no piensan nunca expresamente, tampoco Heráclito, el serse del lenguaje como el Λόγος, como el co-locar recolector.

¿Qué hubiera acontecido si Heráclito —y a partir de él en general los griegos —hubieran pensado el serse del lenguaje como Λόγος, como el co-locar recolector? Hubiera sucedido nada menos que esto: los griegos hubieran pensado el serse de la palabra basándose en el serse del Ser e incluso como éste mismo. Pues ó Λόγος es el nombre para el Ser del ente. Mas todo esto no ocurrió. No hallamos por ninguna parte indicio alguno de que los griegos pensarán el serse del lenguaje basándose inmediatamente en el serse del Ser. En lugar de esto —y por cierto que en primer lugar entre los griegos— el lenguaje fue representando a partir de la pronunciación, como φωνή, como sonido y voz, foneticamente. La palabra griega que corresponde a la nuestra para lenguaje es γλῶσσα, la lengua. El lenguaje es φωνή σημαντική, pronunciación, lo que designa algo. Esto quiere decir que el lenguaje alcanzó al comienzo el carácter fundamental que designamos con el nombre de "expresión". Esta representación del lenguaje ciertamente correcta pero obtenida de su exterior, el lenguaje como expresión, queda de aquí en adelante como la normativa. Lo es todavía. Lenguaje vale como expresión y al contrario. Uno se re-

presenta complacido cada manera de expresar como giro del lenguaje. La historia del arte habla del lenguaje de las formas. Sin embargo una vez, al comenzar el pensamiento de Occidente relampaguea el serse del lenguaje en la luz del Ser. Una vez, cuando Heráclito piensa el *λόγος* como palabra directriz para pensar en esta palabra el Ser del ente. Pero el relámpago se extinguió súbitamente. Nadie captó su destello ni la cercanía de lo que esclareció.

Vemos este relámpago sólo si nos colocamos en la tempestad del Ser. Mas hoy en cambio todo habla exclusivamente de procurar ahuyentar la tempestad. Se organiza con todos los medios posibles un campeonato de tiro al blanco a fin de tener calma ante la tempestad. Pero esta calma no es total. Es sólo un ensordecimiento, ante todo el ensordecimiento de la angustia ante el pensar.

Sucede sin duda una cosa peculiar con el pensar. La palabra del pensador no tiene ninguna autoridad. La palabra del pensador no conoce ningún autor en el sentido que conocen los literatos. La palabra del pensador es pobre en figuras y está desprovista de atractivos. La palabra del pensador descansa en la desilusión hacia lo que ella dice. No obstante el pensar transforma el mundo. Lo transforma en la cada vez más oscura profundidad surgiente de un enigma el cual, tanto más oscuro, tanto más alta la claridad que promete.

El enigma nos es ofrecido hace tiempo en la palabra "Ser". Por ello "Ser" queda apenas como palabra provisional, pre-cursora. Procuremos que nuestro pensamiento no se limite a seguir ciegamente tras su curso. Ante todo pensemos acordándonos^{10a} que "Ser" quiso decir inicialmente "presente", y "presente": estar guardado delante en el desocultamiento.

1. *frag-würdig*, digno de pregunta(s). Concurren en la utilización heideggeriana del término las dos acepciones de incierto, dudoso, problemático y la de digno de ser investigado y preguntado. Nos parecen cubiertas por "digno de pregunta(s)", en singular cuando en alemán lleva guión entre los dos radicales para destacar la semántica etimológica, como en este caso, y en plural cuando no lo lleva y la significación inicial se mantiene pero en segundo plano.
2. *Sage*, diz. Después (*Vorträge und Aufsätze*, Günther Neske, Pfullingen, 1954, pág. 253) nos dice que este término es traducción de *φάσις*, aparición, palabra, rumor. Hemos rescatado a partir de la simplicidad morfológica de "diz" su sentido apofántico (que tampoco se halla en la semántica usual de *Sage*) al que cabe añadir los significados que evidentemente tiene también de palabra y rumor.
3. *Wesen*, "ser" y "serse". En cambio *Sein*, con mayúscula, para *Sein*. Pero no olvidemos que aunque *Wesen* nunca designa "el Ser" *Sein* puede señalar también en ocasiones el ser del ente (cf. 3c).
 - 3a. *Das Anwesen*, el presente (el Ser)
 - 3b. *Das Anwesende*, lo presente, lo que está presente (los entes).
 - 3c. *wesen*, *serse*. El filósofo (op. cit. págs. 38-39 por ejemplo) después de considerar la significación corriente de *Wesen*: esencia como *essentia*, *quidditas*, género, trata de *wesen* como verbo señalando que precede al sustantivo y significa lo mismo que estar guardado, durar (*währen*) el cual no hay que interpretar sólo como idea o como τὸ τί ἦν εἶναι al modo de Platón y Aristóteles sino ontológicamente como *gewesene* (lo sido que es), lo que queda guardado unido, acordado en el doble sentido del galicismo concedido, dispensado y al mismo tiempo reunido o unidor, (*Der Satz vom Grund*, Günther Neske, Pfullingen, 1957, pág. 107).
Traducimos pues *wesen* por "serse". Como designa no tanto el ser del ente sino de este o aquel ente, la adición del pronombre "se" da la idea de ser propio como la res-

pectiva raíz indoeuropea en varias de sus formas (Boisacq, *Dictionnaire etymologique de la langue grecque*, 4ª ed., Heidelberg, 1950, pág. 208) y asimismo la idea de reiteración o duración.

3d. *wesenhafte*, esencial.

4. Traducimos *legen* por "co-locar" que resulta su posible traducción no sólo usual, como es evidente, sino también heideggeriana; escrito con guión intermedio se pone de relieve el sentido de unir y juntar de *λέγειν* y *legere* que no aparecería inmediatamente de "colocar", aunque lo tiene en forma mediata muy probablemente doble.

No sólo por el co- del latín *cum*, (arc. *quom*), con, en compañía, en unión de, sino por la propia raíz *loc-* de *locus*, lugar. Aunque Walde la refiere a la de *stlocus* (*Lateinisches etymologisches Wörterbuch*, Heidelberg, 1938, Vol. I págs. 817-18), Ernout trae "sans etymologie" y la afirmación de que "une initial *stl-* a peu de chances d'être indoeuropeene" (*Dictionnaire etymologique de la langue latine*, 3ª ed., París, pág. 649). Hallamos en cambio en el *Ambrosii Calepini Dictionarium* (ed. de 1681, pág. 981) "*Locus, i, in plural num. Loci, orum vel Loca, -orum ad antiguo λέχω, jaceo*", pero Heidegger señala más de una vez (*Vorträge und Aufsätze* pág. 208, *Was heisst Denken?*, Max Niemeyer, Tubinga, 1954, pág. 170) la comunidad etimológica de *λέχω* con *λόγος* y *λέγειν*. Y en general la vinculación de las tres grandes significaciones de *λέγειν*: hablar, colocar (abajo) y juntar nos explica la estructura misma del presente ensayo.

Nos dice efectivamente Heidegger que *λέγειν* "con igual antigüedad y mayor originalidad todavía", que hablar, decir y contar, significa colocar (abajo) y juntar. Su ensayo *Λόγος* constituye precisamente una profundización fenomenológica de estos sentidos que acompañan y subyacen al sentido usual mencionado, y de la vinculación entre ellos. A partir del *λόγος*, como palabra y razón des-cubre al *Λόγος* como "el colocar recolector y solamente esto" (pág. 184).

4a. *niederlegen*, colocar abajo, pero para el reflexivo: "colocarse acostado". El giro *niederlegen in*, "colocar bajo...".

4b. *vorlegen*, prolocar.

4c. *lesen*, recolectar; *Lese*, re-co-lección. Empleamos los guiones para el sustantivo a fin de poner de relieve la comunidad etimológica con leer, también *lesen*. *Lesenden*, recolector.

- 4d. *hinterlegen*, re-legar, colocar aparte, como en una de las acepciones latinas de *relegare*.
- 4e. *anlegen*, colocar hacia ("hacia" del lat. *facies ad*), apuntando a, encarando.
- 4f. *anliegen*, ser dilecto, o sea estar colocando cerca, tocando, también como aquí en sentido de ser querido, interesar, tocar, preocupar (lat. *diligere* de la raíz *leg-*).
- 4g. *liegen in*, colegirse de
- 4h. *liegen*, estar colocado; *zum liegen bringen*, hacer que esté colocado;
- 4i. *zusammenlegen*, colocar junto.
- 4j. *vorliegen*, colocarse delante; (*beisammen*) *vor-liegen*, estar colocado (conjuntamente) delante. *Vorliegende*, lo que se coloca delante; alguna vez: proloquio.
- 4k. *Ährenlese*, analectas
- 4l. *Traubenlesen*, recolectores de vid.
- 4ll. *auflesen*, coleccionar.
- 4m. *Auslese*, selección.
- 4n. *erlesene*, lo elegido, *das Erlesen*, el elegir
- 4o. *einlegen*, acoger, del lat. *accolligere*, de *ad-colligere*, raíz *leg-*.
- 4p. *dem.... liegt daran*, del.... se colige.
- 4q. *weglegen*, poner en local
- 4r. *hinlegen*, alojar
- 4s. *verlegen*, prelocalizar; en otro contexto: dislocar
- 4t. *Rücklage*, coleccionar
5. *sammeln*, recoger, de *re-* y *colligere*, coger, recoger, reunir; raíz *leg-*. *Samm lung*, recogimiento; *sammelndes*, recogedor.
- 5a. *versammeln*, reunir; *Versammlung*, reunión
- 5b. *zusammennimmt*, concentra
- 5c. *Gesamt*, con-junto, reiterando el prefijo la idea de unión de la raíz, justo como en el término alemán cuyo prefijo *ge-* tiene este sentido unitivo puesto de relieve en multitud de vocablos del lenguaje del filósofo.
6. *bergen*, poner a cubierto
- 6a. (*Un*)*verborgenheit*, (des)ocultamiento
- 6b. *Entbergung*, descubrimiento, pero *das (Un)verborgene*, lo (des)oculto
7. *fügen*, ajustar
8. *Ereignis*, acontecimiento dado propiamente, expresión en que se mantiene con el sentido etimológico (*eigen* propio)

el usual de acontecimiento y el de darse o manifestarse. El acontecimiento dado propiamente es apófansis del Ser, lo que lo distinguiría de los que no son "dados propiamente", ontológicamente triviales. Heidegger mismo se refiere a la dificultad de traducir este término al que compara con el *Λόγος* griego y el Tao de Lao Tse (*Identität und Differenz*, Günther Neske, Pfullingen, 1957, pág. 29). Para la versión española de *Ereignis* hemos empleado a veces giros semejantes al señalado y que nos han parecido más indicados.

- 8a. *ereignen*, darse propiamente
 8b. *verereignen*, apropiarse, en significación más fuerte que la usual
9. *Schickung*, destinación;
 9a. *schicken*, destinar
 9b. *schickliche*, dócil al destino, esto es, al mismo tiempo: conveniente.
 9c. *geschickt*, destinado
 9d. *er hat ein Geschick dafür*, tiene disposición para ello.
 9e. *macht einen Schick daran*, lo hace con disposición.
 9f. *geschicklich*, dispuesto. Pero alguna vez, empleado con más latitud "destinal".
 9g. *Geschickliches*, (una) disposición.
 9h. *Das Geschickliche* la disposición, que cubre las ideas de destino, orden, envío y aptitud.
 9i. *Geschick*, disponer; pero algunas veces hemos preferido "destino que dispone" y otras simplemente "destino".
10. *Unausdenkliche*, impensable.
 10a. *andenken*, pensar acordándose, pero no del "pasado" sino del presente, en el sentido de un darse cuenta unitivo, se trata de la comprensión inmediata de un saber con el corazón, pascaliano pero primario como lo indica la raíz *cor* (cf. *Was heisst Denken?*, pág. 91).
11. *Hören*, oír: *Ohr* - un oído, los oídos (con plural).
 11a. *Horchsam, Horschamkeit*, escucha. *Horchen*, escuchar.
 11b. *das Gehör*, el oído (sin plural). oído (de enteramiento).
 11c. *Gehorsam*, obediencia (del lat. *obediencia* de *obediens*, part. act. de *obedire*, de *ob* y *audire*. oír).
 11d. *sich verhören*, trasoir.
 11e. *überhören*, desoir.
 11f. *gehören*, enterarse, en la significación arcaica de integrarse en, completamente, formar parte de (recordemos que

"enterar" viene del lat. *integrare*) en la que Heidegger fundamenta la usual de enterarse de, informarse, función del *Gehör*, del oído. Oír es enterarse y enterarse de es enterarse en, integrarse. Asimismo *zugehören* estar enterados en, formar parte de. No obstante lo anterior algunas veces, para no añadir más "dureza" a la expresión hemos empleado el propio "integrarse" o bien "ser inherente" y en ocasiones hemos seguido las traducciones usuales "pertenecer" y "perteneciente".

- 11^g. *anhören*, prestar oídos.
12. *verhalten*, tenerse hacia (del comportamiento) y no siempre sólo comportamiento (véase la traducción de Roger Munier en su versión francesa de la Carta sobre el Humanismo, Aubier, París 1957, págs. 76-77).
- 12^a. *Aufenthalt*, detención, paradero, morada.
- 12^b. *halten an*, atenerse a.
13. *zugewiesene*, asignado, haciendo juego con *weise*, sabio.
14. *währen*, quedar guardado, durar, relacionado por Heidegger, como lo hemos visto (n. 3c.), con *wesen*, serse. Esta traducción de *währen* permite mantener en castellano la misma raíz del término alemán ("guardar" viene del antiguo alto alemán *wart*, como *währen*).

Biblioteca de Letras
«Jorge Puccinelli Converso»

Notas y Comentarios

Ricardo Palma al descubierto

Hace ya cuarenta años que, en un artículo titulado "Nuestro Frente Intelectual", planteó por primera vez Haya de la Torre una conciliación ideológica fundamental entre el ilustre tradicionalista con Ricardo Palma y el egregio ensayista don Manuel González Prada, acerca de cuya enemistad hicieron excesivo caudal jóvenes áulicos más interesados en dividir que en unir y crear. Decía entonces Haya, cuya curiosidad intelectual no admite debate, que, en el fondo, ambos personajes se habían burlado del Virreinato y de la hegemónica Lima, a pesar de ser los dos limeños, para lo cual, con buen gusto y entereza, no habían necesitado de publicar ningún comentario extremo sobre "Lima la horrible", habida cuenta de que las horripilancias son siempre fruto de contraste con excelencias, y que no cabe revés sin envés, o viceversa.

Sobre este mismo tema han insistido más tarde, algunos, entre ellos la nieta de don Ricardo, prologando la segunda edición de sus **Obras completas** (Madrid, Aguilar, 1953) y el propio Haya en un artículo, bajo seudónimo, inserto en *Repertorio Americano*, en uno de los años de su interminable asilo en la Embajada de Colombia en Lima. Pues bien, al cabo de cuarenta años, y para que nadie se atreva a poner en duda aquellas consonancias íntimas por encima de discrepancias formales, aparece ahora una colección de **Cartas Inéditas** recopiladas y prologadas por el P. Rubén Vargas Ugarte y editadas por el joven estudioso centroamericano Carlos Milla Bares.

Los diarios han dado suscita cuenta de esta publicación pensando más en la curiosidad bibliográfica que en la peripecia política y la confesión psicológica implícitas. Como en estos mismos instantes me hallo en trance de editar seis cartas inéditas del propio Palma, dirigidas a la eximia poetisa y patriota puertorriqueña doña Lola Rodríguez de Tilo, empresa que tiene a su espontáneo car-

go Juan Mejía Baca, la lectura de las 133 páginas, de tal libro me ha sido leve y en extremo instructiva. Quisiera reflejar algo de ello en las líneas que siguen.

Ricardo Palma empezó a ocupar un alto puesto en las letras americanas hacia 1860; comenzó a dejar de escribir hacia 1900; para la primera fecha tenía veintisiete años, para la segunda sesenta y siete. El mismo dice, en una carta de 1900, dirigida a Francisco Mostajo, combativo panfletario y poeta de Arequipa, quien lo instaba a aceptar una coronación como escritor: "Insiste usted en su idea propagandista de una coronación a todas luces inconveniente. Yo veo en su insistencia nada más que la ceguera del cariño de usted por este viejo inválido ya en las letras". En carta de seis años antes, 1904, había dicho al mismo corresponsal que era un entusiasta partidario de González Prada, estas más tajantes palabras: "Todo entusiasmo literario ha muerto en mí, y he roto la pluma; a ésto se agrega que mi salud anda muy decaída, a lo cual contribuye tal vez la amargura que reboza mi espíritu. Aunque lo quisiera, no podría ni sabría escribir ya, mi cerebro está atrofiado; vegeto y no produzco" (p. 118).

Pero, no son estas explosiones íntimas las que más atraen ni más enseñan en este caso. Son las cartas a Nicolás de Piérola, durante la ocupación chilena, las que constituyen realmente el núcleo de un libro del cual emanan tan amargas enseñanzas.

Piérola se erigió en Jefe Supremo de la Guerra, a raíz de la violenta ausencia del Presidente Prado, en diciembre de 1879 y su reemplazo por el valetudinario general Luis La Puerta. La responsabilidad que asumió Piérola y que tuvo como final un desastre militar y, en muchos modos, cívico, ha sido interpretada de muy distintos modos. Ninguno es ampliamente favorable. Ricardo Palma había sido amigo de Piérola desde que este fuera Ministro de Hacienda del Presidente Balta (1868-1872). Cuando Enrique Meiggs llegó, procedente de Chile, y realizó sus contratos para construir el Ferrocarril de Mollendo a Arequipa y el de Lima a La Oroya, Palma era senador suplente por Loreto y, en un tiempo, secretario privado de Balta. La relación entre los personajes Piérola-Meiggs y Palma tuvo que ser muy cercana. Balta les prestaba su aprobación. Piérola fue duramente atacado como Ministro a causa del Contrato Dreyffus, por los negociantes de guano, entre ellos por la firma Bogardus y por muchos agricultores nacionales, incluyendo a Pardo. Palma expresó siempre su amistad a Piérola. Ella se basaba en un antecedente doctrinario: Palma había sido muy entusiasta de Castilla, cuando éste se presentaba como el caudillo liberal por excelencia, y participó, o le presentaron como participante, en un atentado contra dicho gobernante cuando

éste comenzó a virar hacia el conservatismo. La posición de Palma era, en este aspecto, firme. Fue liberal, y si no coincidió con la actitud radicalmente inconoclasta de González Prada, no andaban ambos muy lejos en su simpatía por las Logias masónicas, su cordialidad para el criollo y su rechazo o sorna, según el caso, acerca de la aristocracia colonial.

La derrota de la Reserva peruana en Chorrillos y Miraflores entregó Lima a las tropas chilenas, en enero de 1881. Piérola se retiró a la sierra del centro a ver si podía reorganizar la resistencia. Al mismo tiempo, en Lima, los civilistas trataban de formar un gobierno nuevo, que tuviera plena personería para tratar sobre la paz, el General Cáceres, por su parte, impulsado por su ferviente patriotismo, dio alma y cuerpo a las guerrillas que se cubrirían de fama en la luctuosa y esforzada "campaña de la Breña". Las cartas de Palma están escritas en Lima, bajo la ocupación chilena, y dirigidas al Dictador Piérola que se hallaba en aquel menester, en la ciudad de Ayacucho. Son cartas de una evidente importancia histórica, y aun cuando poco añaden a la elucidación objetiva de hechos ya consumados y conocidos, agregan una porción subjetiva de grandísima utilidad y revelan mejor el alma de su autor.

Desde el punto de vista literario, dichas cartas redondean el concepto que tenemos sobre la personalidad de Palma. En primer lugar, su campo específico era la "pequeña historia". Era un espontáneo perceptor de pormenores, de "tradiciones" o gérmenes de tradiciones. Sin embargo, en medio de los menudos episodios y referencias que presenta, se advierte el hilo ideológico y sentimental que los une indisolublemente. Palma vivía en un estado de suma exasperación patriótica, pero no trasluce el odio caudillesco de González Prada, sino un odio sutil, activo, conspirativo, desmenuzador, que plantea constantemente combates, sin atreverse a formular un plan de guerra. Menciona hechos, cita personajes, alude a anécdotas, arma un mundo grande a base de sucesos chicos. Actúa como en las "**Tradiciones Peruanas**", con respecto al Virreinato: de un cúmulo de pequeños sucesos se extrae el concepto general de una situación grande.

Palma refiere a Piérola que el Gobierno de la Magdalena no tendrá ningún buen resultado. Eso lo prevé desde el inicio. Presenta a García Calderón en no muy halagadora forma, y menciona inclusive su situación de novio, a pique de contraer matrimonio con una señorita Rey Basadre, lo que haría enseguida y de lo que sería primer fruto Francisco, nacido en el cautiverio de Chile. Pero, no se limita a señalar errores. En una carta del 11 de octubre de 1881 Palma manifiesta a Piérola que, pese a las circunstancias, estaría él, Palma, llano a aceptar el nombramiento de Secretario de la Delegación de su gobierno, en la condición de ad

honorem, y que, si hubiese dificultades, propondría a Julio García Monterroso. Así mismo insta a Piérola a nombrar al alcalde de Lima, Rufino Torrico, como plenipotenciario.

En lo tocante a la intervención norteamericana, no obstante cierto optimismo con que la mira, llega pronto a la conclusión de que ésa era la única posibilidad de que se detuviera el desmembramiento del Perú en el sur, ya que no había ninguna confianza en la materialización de la amistad de otros países hispanoamericanos, aludiendo, sin duda, a Argentina, Brasil, Colombia y Venezuela. Al respecto cuenta a Piérola conversaciones sorprendidas en los salones, cuyos interlocutores son el jefe de la ocupación, Patricio Lynch, el ministro norteamericano general Hurbult, varios personajes peruanos, y se expresa con desenfado acerca del atentado contra el Presidente Garfield y las condiciones de salud en que éste se hallaba.

Este aspecto de Palma era ignorado. Sus biógrafos lo han pasado por alto o no han sabido de él. El **Epistolario** publicado por Raúl Porras apenas se relaciona con tal tipo de sucesos. Resulta ahora que Don Ricardo no fue un personaje sin inquietudes políticas, ni que miró al Perú como un objeto, sino que se identificó con sus padecimientos y los hizo más suyos en la medida que las circunstancias exigían mayor devoción y desprendimiento. En su carta del 27 de junio de 1881, dice Palma a Piérola, refiriéndose a las conversaciones, conspiraciones y rumores limeños respecto a la forma de resistirse a las desmedidas exigencias y hasta crueles diktats del ejército ocupante: "El patriotismo sabe hacer milagros, es cierto, pero no hay que esperar milagros donde aquella virtud es casi negativa. Con ciento o doscientos hombres abnegados y entusiastas como Ud. no se puede hacer más que cumplir con el deber hasta el sacrificio, pero es difícil alcanzar la victoria. Los buenos están en desconsoladora minoría".

Estas y otras frases revelan el grado de dolor y al par de exaltación que abrigaba el tradicionalista en su alma. En unos cortos pasajes habla de la pérdida de su biblioteca "de más de tres mil volúmenes", su "rancho" y sus muebles, dejando a su mujer y sus hijos "con el encapillado". No se jacta de su desgracia. Más le preocupa, y a eso alude muchas veces, el saqueo de la Biblioteca Nacional, la Biblioteca de San Marcos y el Archivo de Lima. Constantemente vuelve a la carga sobre este particular, y hasta difunde la circular del coronel Odriozola, director hasta entonces de la Biblioteca, exponiendo al mundo americano la pérdida de su magnífico tesoro. Esta pasión bibliotecaria de Palma le lleva a solicitar para sí la responsabilidad de la reconstrucción, si bien no era el momento para pensarlo siquiera. Todo esto, en medio a nutridos datos y comentarios picantes acerca de los muchos personajes en juego. Cuando tilda de "hidrófobo" a un manifiesto

de Quimper; cuando califica duramente a Mariano Felipe Paz Soldán; sus saetazos a don Manuel María Gálvez y al ex presidente Manuel Pardo (p. 67), todo eso sirven de adobo a otras apreciaciones más sustantivas. Hay también notas sentimentales, como la que se refiere a su hija Angélica, en una carta dirigida a Federico Larrañaga, en 1882, lo que hace luz sobre la edad de esta distinguida escritora, fallecida hace poco tiempo, ya octogenaria según se ve.

El estilo de las cartas es sabroso. Pese a la tragedia a que alude, no se dejan ganar por el tono profético y, antes bien, participan del gracejo picaresco de toda la obra literaria de don Ricardo. Abundan inclusive refranes y dichos criollos o inventados por Palma, con esa manera peculiar tan suya que ha sido una de las razones de su perduración literaria.

En la medida que se vayan aireando epistolarios y páginas íntimas de nuestros hombres representativos, la historia del Perú —la política y la literaria— adquirirá caracteres de mayor vitalidad, será de más subido interés humano. Ya tenemos, en el transcurso de los últimos quince años, los epistolarios y notas memoriales de Echenique, Palma, Gamarra, doña Adriana González Prada, y se han anunciado las de Mendiburu. Ojalá los descendientes de próceres y semipróceres, o con ganas de ser próceres, se arriesguen a la prueba de fuego de la grandeza que es publicar el pensamiento íntimo de los actores de nuestra vida republicana. Con las deficiencias tipográficas que restan realce a esta colección patrocinada por el P. Vargas Ugarte y el señor Milla Batres, las **Cartas Inéditas** de Ricardo Palma prestan desde ahora un servicio incalculable a la elucidación de nuestro pasado tanto político como intelectual. Merece una calurosa bienvenida.

Luis Alberto Sánchez

Sobre "El Ultimo Paladín" de Chocano

Viajando José Santos Chocano en la nave "Coppename" de la United Fruit, en 1915, escribió el poema "El Ultimo Paladín", dedicado a Alberto I de Bélgica, conforme al manuscrito que obra en mi poder y que se reproduce facsimilarmente. La reacción frente a la gesta belga de entonces, en la primera conflagración mundial, se refleja en ese poema escrito con fervor por Chocano, en caminos marinos del Mar de las Antillas.

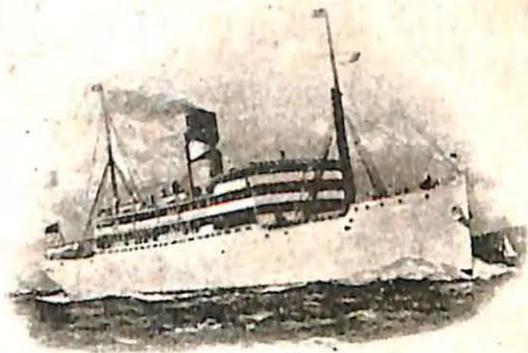
Los típicos alejandrinos modernistas sirven para un juego del verso donde asomarán los contrastes del primero: "oh joven rey antiguo de un gran país pequeño"; y las "selvas oscuras", y los "laureles"; "las románticas locuras"; y "El señor Don Quijote", que enmarcan un poema esencialmente rubendariano. El mismo poema fue publicado póstumamente en Chile, en la colección titulada **Oro de Indias**, como si fuera compuesto en 1914. En la versión manuscrita el segundo cuarteto dice: "Abre los ojos; mira que te has quedado solo// Siete naciones pugnan sin ningún Ideal;// y egoísmo y venganza y envidia y grande dolo,// hundan siete almas dentro de un círculo infernal". En la versión de **Oro de Indias**: "Poeta entre los Reyes, Rey entre los Poetas,/ / tú, solo tú, te salvas de este Juicio Final. // Siete ángeles descienden con sus siete trompetas// y siete pueblos luchan sin ningún Ideal". Esta segunda forma es indiscutiblemente posterior a la manuscrita y se ve un plan de perfeccionamiento, que hace difícil pensar que el poema fuera de 1914 y copiado nuevamente en 1915. Por el contrario, parece que Chocano posteriormente pulió el poema hecho, seguramente, a bordo del "Coppename" y le puso 1914 año que Alemania atravesó Bélgica, rompiendo la neutralidad de ese país. Asimismo, la estrofa 4a, del manuscrito dice: "Tal como es, inmutable, destacas tu figura// en una actitud bella que merece el cincel", etc. Y la versión de **Oro de Indias**, perfecciona el primer verso: "Escultóricamente, destacas tu figura"... y luego continúa igual. También el primer verso de la estrofa 5ª decía: "Serenamente grande, me-

diste la amenaza// solemnemente triste, blandiste el cetro en flor"... que fue modificado por una forma más artificiosa —pero menos original, en este caso—: "Serenamente, pero altivo, mediste la amenaza;// triste, pero solemne, blandiste el cetro en flor"... para hacer más eficaz el paralelismo poético. Y completando las diferencias, en el manuscrito se dice: "Y como un Hombre antiguo de la española Raza"... que en **Oro de Indias** se cambia por: "y como un viejo hombre de la española raza"... Chocano como todos los poetas introducía constantes variantes a sus poemas pero no se detenía en memorizar las fechas de sus composiciones y así apareció como de 1914, un poema compuesto posiblemente en 1915.

Augusto Tamayo Vargas



Biblioteca de Letras
«Jorge Puccinelli Converso»



ON BOARD
UNITED FRUIT COMPANY'S
S S COPPENAME

El último Pabán.

(S. M. Alberto I. de Bélgica)

¡Oh joven Rey antiguo de un gran País pequeño!
En tus azules ojos, sonríe una visión;
por tu cabeza rubia, pasa el soplo de un sueño;
y de tus finos labios, se escapa una canción

Abre los ojos: mira que te has quedado solo...
Siete naciones pugnan, sin tregua y duelo;
y egoísmo y venganza y envidia y grande y dolor,
hunden siete almas dentro de un círculo infernal.

Ninive, Babilonia, Jericó, no han sido
derribadas en una catástrofe mayor;
pero sobre las ruinas de tu país vencido,
queda en pie tu figura de joven Soñador...

Tal es cómo, inmutable, destacas tu figura
en una actitud bella que merece el cincel:
la de todas las armas vibrante Selva Oscura,
no vale una tranquila hoja de tu laurel.

Serenamente grande, medisté la amenaza;
colosamente triste, blandisté el cetro en flor;
y como un Hombre antiguo de la española Raza,
Sentisté el peso de eso que se llamaba Honor....

En Pueblo fué el buen niño, que entre naciones grandes,
tras de la mariposa corrió de un Ideal....
El señor Don Quijote se fue contigo a Flan-des;
pero esta vez le hirieron.... y su herida es mortal.

Rey loco en la de há siglos romántica locura,
Rey ebrio en la arrogante y embriagadora lid:
La Europa apenas vive de marcos a tu figura....
Y el Siglo XX tiene en joven Rey David!

José Santos Chocano
Biblioteca de Letras
«Jorge Puccinelli Converso»

1915.

Correspondencia entre Miguel de Unamuno y Silvio Julio

En 1914 tenía el escritor brasileño Silvio Julio 19 años y era, en su patria, el único intelectual que se dedicaba a estudios de cultura hispánica, pues las generaciones anteriores de lusoamericanos consideraban a la tierra de Cervantes país decadente y sin glorias modernas. Ni los románticos ni los parnasianos y simbolistas, entre 1830 y aquella fecha, querían saber de maestros que cultivaban la lengua castellana. Los nombres de Angel Ganivet, Joaquín Costa, José María de Pereda, Salvador Rueda, etc., jamás fueron oídos por los hijos de la cuna de Rui y Bilac. El primero en romper el velo y defender allí los libros y literatos ochocentistas y novecentistas de España fue, incontestablemente, el joven crítico, historiador y periodista, Silvio Julio.

Desde 1913 mantenía ya correspondencia activa con muchos intelectuales españoles, como Vicente Blasco Ibáñez, Salvador Rueda, Eugenio Noel y otros. Sus ensayos y artículos publicados en la prensa carioca los enviaba a diversos grandes escritores de España. Miguel de Unamuno, el 22 de Diciembre de 1914 agradeció a Silvio Julio algunos de esos artículos que le envió a Salamanca:

A Dn. Sylvio Julio.
Rua S. Francisco Xavier 291.
Río de Janeiro (Brasil).

He recibido, señor mío, su carta y los artículos que me envía. Gracias. Y gracias por sus ofertas. Es curioso que conociendo como conozco tantos literatos hispanoamericanos y tantos portugueses —voy a menudo al Portugal— apenas conozca brasileños. El Brasil es uno de los países de cuya vida intelectual

menos sé. Apenas conozco autores brasileños. Y lo poco que sé es a través de mis amigos de Portugal, y algo, muy poco, de los argentinos.

Aquí, en España, la literatura brasileña no es más conocida que la rumana, la búlgara o la javanesa. Es una lástima.

Le saluda.

MIGUEL DE UNAMUNO

Salamanca, 22, XII, 14.

Más tarde, residiendo Silvio Julio en el estado de Ceará, en cuyo Colegio Militar enseñaba lengua portuguesa, recibió otra tarjeta-postal de Unamuno, que le agradecía sus dos libros, **Espejo** y **Pampa**, ambos impresos en 1919:

A Dn. Sylvio Julio.
Colegio Militar.
Ceará — Fortaleza (Brasil).

Hace unos meses recibí, señor mío, sus libros **Espejo** y **Pampa** y los puse de lado para hojearlos, y creo que ni le acusé recibo de ellos. (¡Mal hecho!). Mas he aquí que al tomar hoy **Pampa** con la idea de repararlo, veo que se trata en él de algo que me interesa grandemente, y es la literatura gauchesca brasileña, de los gauchos del Brasil.

Le confieso, y no sin algún rubor, que siéndome tan familiares como me son la literatura portuguesa y las hispanoamericanas, apenas sé nada de la brasileña. Y en Portugal mismo, donde he estado tantas veces y donde conozco a tantos hombres de letras, se conoce y se lee muy poco brasileño. Se oye como hablar de Olavo Bilac, de Graca Aranha y de algún otro y poco más. De historiadores brasileños, v. gr. apenas se oye decir. Y es lástima.

Hubo un tiempo en que quise saber algo del famoso caudillo **Joao Francisco** y nada logré averiguar en limpio.

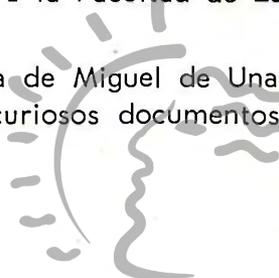
Voy a leer ahora su ensayo **Políticalha**.
Le saluda con toda simpatía

MIGUEL DE UNAMUNO
Salamanca, 9, IV, 20.

He visto que conoce Usted muy bien nuestra literatura contemporánea española. ¡Ojalá conociera yo así la del Brasil!

Las dos tarjetas postales que acabamos de copiar pertenecen, actualmente, al archivo y biblioteca de la Universidad Mayor de San Marcos de Lima, pues el profesor Silvio Julio, su Catedrático Honorario, las ha donado a la Facultad de Letras de la gloriosa casa de enseñanza.

La fecha centenaria de Miguel de Unamuno en 1964 justifica la divulgación de tan curiosos documentos literarios.



Biblioteca de Letras
«Jorge Puccinelli Converso»

Porras y los escritores jóvenes *

Hoy día, 27 de setiembre, se cumplen cuatro años de la muerte de Raúl Porras Barrenechea, acaecida en Miraflores. Conmemorar el aniversario de un fallecimiento que nos desgarró es repetir de algún modo, escena tras escena, aquel fallecimiento. Lejos como estoy del Perú, sé, sin embargo, que este día sus alumnos y justicieros amigos marcharán como en 1960, desde San Marcos hasta el cementerio y volverán de nuevo sin él a sus hogares, y otra vez se reunirán por la tarde o la noche en torno a su nombre, pues también este segundo entierro, ya simbólico, será largo, ritualista y demasiado penoso.

Recuerdo bien que, desde el 28 de setiembre de 1960 por la mañana, se había preparado el salón de actos de la Facultad de Letras de San Marcos para recibir y velar su cuerpo. Ese día no lo llevaron quienes debían haber respetado al maestro y la Universidad. Esperamos hasta el otro día, 29, y se nos dijo que muy temprano el cuerpo de Porras llegaría frente a San Marcos, se detendría y luego entraría al menos para ser visto por sus colegas y discípulos. Lo que sucedió fue un escarnio. Apenas nos aproximamos a la carroza fúnebre, huyeron con ella quienes podían tener solamente el cadáver de Porras. Y luego, mientras profesores y alumnos tendíamos un cordón sanitario entre la carroza y el cortejo, Porras fue llevado solo y a velocidad —increíble, para los civilizados—, como si nuestras manos fueran a mancharlo. Sin embargo, ya en el cementerio, todos, absolutamente todos, entraron en una competencia de elogios y despedidas al difunto. Nadie dejó de estirar las manos hacia él, pues al

* Nota aparecida en "Expreso" el 27/9/64.

fin quedó entendido que su nombre, como un río lustral, bañaba a todos de entereza y dignidad.

● **Un maestro**

Evocarlo, pues, en público, y donde sea, equivale a un honor y con el tiempo lo será todavía más, no sólo dentro sino fuera del país, ya que ciertamente una de sus virtudes fue la de rebasar los límites de sus actividades. El dijo de sí mismo que "únicamente había enseñado historia", pero en verdad nos dio un vasto ejemplo de adhesión a la cultura universal, en cuyo centro estaba el Perú de sus desvelos. Unos lo llamaban a secas Porrás el diplomático e internacionalista, cuando fue un maestro, historiador y patriota en la diplomacia. Otros lo llamaban el brillante Ministro de Relaciones Exteriores de un Gobierno, cuando, al morir, supimos que antes bien había sido el Ministro de quienes no estaban del todo con ese Gobierno. Otros, sin duda por regatearle validez científica, lo aplaudían menos como historiador que como escritor y crítico, cuando nosotros, los escritores jóvenes, vale decir, los más cáusticos (testigos de su delectación por la palabra), oíamos en sus conferencias una equilibrada fusión de historia y literatura, fusión enaltecida en el país por el señorío del Inca Garcilaso, Ricardo Palma y José de la Riva Agüero. En fin, otros, o quizá el mismo Porrás, en su modestia, creían que simplemente era un catedrático, cuando su silenciosa obra de investigador, primero, y su intervención en la vida de la Universidad y el país, más tarde, lo convirtieron en algo así como el emisario de San Marcos en la discusión de los problemas nacionales. Porque este hombre eminente parecía ser múltiple y variado, cada uno de nosotros tiene su propia imagen de él, y quizá no debiera perderla ni mezclarla con las ajenas.

● **Retrato**

Para la promoción de escritores a que yo pertenezco, Porrás no fue un maestro directo, o lo fue tan sólo fugazmente. Los antiguos alumnos de Letras nos pintaban interesadamente el retrato de un historiador hispanista y de un político errado y puesto en primera fila de la candidatura del entonces General Ureta. Conforme pasaba el tiempo y conforme yo abandonaba los estudios de Medicina, aquel

retrato más o menos hostil, agravado por su marcha a España como Embajador, se hizo, al contrario, deseable y querido, pues la dictadura que luego sobrevino nos privó de excelentes maestros, arrojados al exilio, y tendió sobre el Perú un velo de medianía y violencia. Cuando él renunció a su cargo en Madrid y volvió, después de pelear a su modo contra la autoridad, ya unos habíamos terminado la carrera de doctores en letras y melancolías, y otros habían echado al olvido los estudios universitarios, sin remedio y sin arrepentimiento. Así, conocimos a Porras en su casa, o en la calle, o en algunas modestas instituciones culturales, donde él, hablando siempre sobre el Perú sensato, rasgaba la oscuridad de esos días y escuchaba nuestros proyectos de editar libros revistas a fin de no sentirnos definitivamente muertos. Lo veíamos en pie, en la tribuna que levantaba su pequeña figura, de busto regordete, manos blancas, tez rubicunda y cabellos todavía un algo castaños. Vestido con gran desaliño, de azul o negro, a ratos se cogía las manos por detrás, al nivel de la cintura, y entre sus brazos aprisionaba los faldones del saco; así, su ademán deportivo y saludable indicaba que él iba a improvisar, que no leería sus famosas cuartillas. Entonces metía como una proa su mentón en el aire y su voz metálica y fogosa parecía comunicar no ideas sino emociones; velozmente pasaba por sobre datos y hechos, para luego resumir lo expuesto en una frase llena de brío y sonoridad, frase que equivalía a una invocación, si hablaba de un egregio peruano desaparecido, o en homenaje y una arenga, si se refería al alma secreta del Perú, que tiene, según él, poesía y misterio. O si no, cuando leía sus cuartillas y casi las pegaba a un lado de su cara, donde un ojo se apasionaba más que el otro, todo su cuerpo y su voz se hundían en un mismo oleaje, que se amenguaba en la narración de los hechos, se disolvía en la sátira, y de nuevo se encrespaba en un arrebató de triunfo, melancolía o ternura.

• La voz y la pluma

¿Cuál era el estilo de Porras? En gran parte, como Riva Agüero, modificó el viejo sentido de la oratoria ramplona, vacía y muy sonora, y en su intento de seguir las huellas de Riva Agüero, se apartó de él y acabó forjando un discurso emotivo de principio a fin. Sus párrafos ascendían desde una breve serenidad, recibían sucesivas

cargas de emoción (sean de angustia, alegría, euforia, temor, respeto, invocación, tristeza, o de ternura), hasta llegar a una declamación vibrante que era en sí una invitación al público a entrar como personaje en la historia de un héroe, en la fundación de una ciudad, en el oscuro pasado de la leyenda y el mito. Una declamación efectiva por el gran aliento, la gran respiración de Porras, quien, paradójicamente, agonizó incapaz de respirar por sus débiles pulmones. Así era al oír su voz. Más tarde, leyendo el texto de la conferencia, pensábamos que si bien la emoción se había enfriado y la supuesta corrección de frases y de puntuación no se veía en el papel, aquellos instantes de melancolía o eufórica declamación, examinados objetivamente —esto es, como él no hubiera querido—, quedaban indemnes, sólidos y bellos, y fundaban una hermosa corriente de simpatía entre sus lectores y él. Escribir así, y con el mínimo de correcciones como acostumbraba, es en verdad encomiable. “¡No corrijan tanto!”, nos decía a quienes revisábamos las pruebas de imprenta de sus libros. “¡Pobres linotipistas! No les den mucho trabajo”...

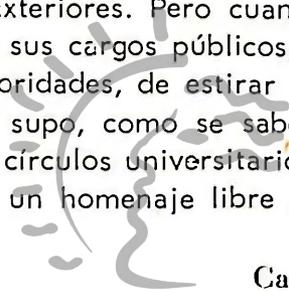
● **Artista literario**

Con su diálogo rico y humano, con la informalidad de sus actos, con su noble pobreza de maestro fustigado por sus propios colegas, plagiado por mediocres y enaltecido por figuras de prestigio mundial, con sus vivaces y efervescentes cambios de ánimos en que ora odiaba a un supuesto enemigo y ora se reconciliaba con él, Porras se ganó el aplauso de esta penúltima generación mientras encallecía y sentía, sin duda, que su cuerpo y sus vísceras se transformaban por el agobio de su enfermedad intermitente, a la que debió olvidar antes y después de su fulgurante candidatura al Rectorado de San Marcos. En ese tiempo, a unos cuantos escritores que amamos la Sierra y los indios, por haber nacido entre ellos, y que, satisfechos, le habíamos oído decir que el alma indígena era raíz, esencia y decoro de nuestra nacionalidad nos enseñó el amor a España, un amor difícil en medio de nuestra tempestad política, pero un amor ancho e inextinguible cuando se viaja a aquel país y se sabe repartir el corazón únicamente entre los que merecen recibirlo.

Tenía honda sensibilidad de artista literario. Sabía muy bien aquilatar la obra de los hombres de letras, a quienes exhibía ante

vastos auditorios como paradigmas de ciudadanos que habían moldeado el corazón espiritual del Perú. Sin ser un crítico profesional, recomponía a plenitud el carácter de un escritor y explicaba sus libros como desprendimientos de ese carácter. Y quizá por ser más historiador que crítico, guardaba en la mano, como trofeos, datos curiosos, exactos e increíbles sobre nuestros escritores, con los cuales sorprendía y deslumbraba a los críticos profesionales.

Los últimos años de su vida jalonan la historia de un explicable contacto entre ese hombre llamado un amigo tradicional de los viejos, y casi toda la juventud, de cuyos deseos, algunas veces, fue intérprete cabal. Y ese contacto, después de efectuarse entre los alumnos y el candidato a Rector, se efectuó entre todo el pueblo de Lima y el Senador de la República, y por fin entre todo el país y el Ministro de Relaciones Exteriores. Pero cuando sobrevino el doble colapso de su salud y de sus cargos públicos, y cuando cesó el discreto ademán de las autoridades, de estirar las manos al féfetro y confesar abatimiento, se supo, como se sabe claramente hoy, que tan sólo en los pequeños círculos universitarios e intelectuales puede rendírsele, año tras año, un homenaje libre y fiel.



Carlos Eduardo Zavaleta

Biblioteca de Letras
«Jorge Puccinelli Converso»

Libros inminentes de José Jiménez Borja *

Hace algunos años, un ex alumno sanmarquino cuya clase viajó a Estados Unidos bajo la dirección del catedrático José Jiménez Borja, dijo en tono admirativo que éste era un monje que había cambiado el seno de un convento por los claustros de San Marcos.

¿Qué sería de la Facultad de Letras sin ese hombre grueso y apacible, cuyos ademanes mezclan la bondad con la reflexión, el sosiego con la ironía, la lenta visión lateral con la rapidísima visión de fondo? ¿Y qué sería de este maestro que pone la severidad en medio de su tolerancia, sin la Facultad que le ha visto perder su juventud por amor a las escasas recompensas que ella da, y sin su Universidad que lo exhibe como auténtico profesor de Gramática Española, íntegramente formado en el Perú, heredero de los olvidos y sinsabores destinados siempre a quienes enseñan lo más útil —eso que los miopes llaman superfluo?

• **Obra dispersa**

Alguna vez, allá por 1950, paseando por los viejos corredores sanmarquinos, cuya historia él sabía tan bien como Luis A. Eguiguren, la plática giró en torno a la obra en marcha de autores peruanos —obra escasa y difícil en aquel tiempo, debido a la oscuridad del medio y los alicientes más o menos nulos—. Brotó el nombre de Raúl Porras Barrenechea y él dijo, quizá con otras palabras:

—¡Pero qué poco ha editado Porras! Su obra está en folletos y prólogos...

* Nota aparecida en "Expreso" el 11/10/64.

Hoy, catorce años más tarde, que nos perdone la dura y justa frase:

—¡Pero qué poco ha editado Jiménez! Su obra está en pequeños libros de textos, folletos y prólogos...

En una ojeada por mis escasos libros traídos en el viaje, unida a mis recuerdos de sus proyectos, imagino en seguida varios volúmenes suyos que estarían casi listos para cualquier impresor. Uno, el dedicado a estudiar la posibilidad de que en los primeros treinta años de la conquista española del Perú hubiera surgido una nueva lengua romance, volumen que creo empezó a escribir hace algún tiempo. Otro, el formado por sus excelentes clases de gramática, publicadas durante semanas en las páginas de "El Comercio" y que iban a ser recogidas en un libro por la anterior Cámara de Senadores. Debería revivirse el proyecto, sea para su reconsideración por el Senado, o por la Universidad de San Marcos, o por alguna otra editorial, digamos, Mejía Baca o Librería Internacional. Y un último volumen —que podría editar ahora mismo Hernán Alva Orlandini, o Populibros, en espera de un enorme y seguro éxito de librería—. Dicho volumen estaría formado por cuatro de sus ensayos dedicados a otros tantos escritores peruanos: José de la Riva Agüero, Enrique López Albújar, Luis Alberto Sánchez y Raúl Porras Barrenechea.

• Escritos con devoción

Los dos primeros ensayos son prólogos cabales, escritos no sólo con justicia sino con devoción por los atributos de la persona y el autor, una especie de prueba de admiración por hombres que merecen este sentimiento. Quizá al pintar, en abigarrada síntesis, la precoz erudición y el señorío intelectual de Riva-Agüero, además de los rasgos de la sociedad limeña durante lo ya corrido del Siglo XX, Jiménez dibujó un poco sus memorias, y por ello la calidez del tema se junte con la elegancia así sea arcaizante del idioma, y nos dé una semblanza bella y apasionada, un retrato pulido como una joya. Aquel prólogo ha de quedar como uno de los mejores, si no el mejor, de sus ensayos.

La siguiente monografía, sobre López Albújar, es la más antigua de las señaladas: aquí el exégeta es juicioso y medido, los datos corren para ser instrumentos del estudioso, y las pequeñas notas

críticas se mezclan con las notas biográficas, con una alternancia que no han de cambiar ni la pasión ni el frenesí.

◦ **Libro necesario**

El tercer estudio es un discurso que pronunciara en homenaje a Luis Alberto Sánchez, oportunidad en que de nuevo engarza la figura principal con la vida universitaria y social de Lima y el país, hasta convertir su ensayo en el elogio de la vida intelectual peruana por sobre sus enemigos, conscientes o inconscientes. La exégesis es variada y movida, y el autor no elude las implicencias políticas del caso. Y por fin, el discurso en homenaje al difunto Porras, un año después de su muerte: la cercana ausencia del amigo y el respeto por la valiosa obra cumplida trazan otro retrato amable de quien veía el Perú por todas partes.

Que yo sepa, tres de estos ensayos están publicados en ediciones restringidas y caras. ¿Por qué no juntarlos con el inédito, en un libro que exhiba a la vez las virtudes de los observados y del pensativo observador? He aquí, por ello, un volumen más cuya aparición debe ser inminente, para que también el gran público saboree las meditaciones del profesor tacneño, ya que sus ironías sólo se quedan en su enciclopédica charla.

Biblioteca de Letras
«Jorge Puccinelli Converso»

Carlos Eduardo Zavaleta

Sobre tres escritores latinoamericanos fallecidos *

En un lapso de poco más de treinta días, han desaparecido, por muerte muy similar, tres de los más conspicuos representantes de la crítica y del ensayo en América: Mariano Picón Salas, Ricardo Latcham y Ezequiel Martínez Estrada. Se han ido, sin anuncio, en la plenitud de la creación, en la edad en que todavía se hacen proyectos no obstante haber logrado realizaciones definitivas.

Venezuela había hallado en el estilo terso, insinuante y sereno de Picón un motivo de constante meditación. Chile encontró en Latcham ancha comprensión para complejos problemas literarios y sociales. La Argentina tuvo en Martínez Estrada el intérprete más feliz de sus peculiaridades culturales. Y sobre todo América pudo enorgullecerse de contarlos como representativos del ensayo interpretativo de la problemática hemisférica. No lo limitaba a ninguno el valladar de las convencionales fronteras nacionales. Escribían y hablaban en términos continentales, penetrados de inquietud por la suerte americana.

Ezequiel Martínez Estrada (1895-1964) procedía del mundo de la poesía —en la cual ocupó un lugar espectacular—, y su prosa se nutrió de la esencia de esa progenie. "Radiografía de la Pampa" (1933), es uno de los ensayos más logrados escritos en América y pálido en sus interpretaciones y conclusiones para muchos aspectos del hombre y el paisaje del continente. Martínez Estrada escribió ese libro pesimista con impulso que traduce su espíritu atormentado por los problemas íntimos de un pueblo de aparente estado de prosperidad. Años después salió de su pluma una interpretación de Martín Fierro y otra del mundo maravilloso de G. E. Hudson, el gran escritor anglo-argentino, en donde afirma sus dotes de ensayista y pensador, de estilista y de interpretador del alma de su pueblo. Afirmando una posición individualista le faltó no obstante, el hálito social y el impulso apostólico y social de un guía.

Como profesor universitario, como crítico literario, como ensayista ágil e irónico, como antólogo feliz, Ricardo Latcham (1900-

* Nota aparecida en "El Comercio", el 12/2/65.

1965) era uno de los escritores mejor enterados del proceso literario hispano-americano. La agudeza de criterio y la información siempre al día le permitían desplazarse cómodamente a través del devenir literario de cualquiera de los pueblos americanos. Su crítica era comprensiva y generosa con los jóvenes pero exigente y acerada frente a los valores consagrados. Expansivo y volcado hacia los demás en el trato diario, le faltó sin embargo el sosiego para haber comunicado más vigor y estructura orgánica a sus trabajos.

Tanto Picón Salas como Latcham dedicaron muchas páginas de su valiosa obra a tratar libros y problemas culturales del Perú. Los había ganado el atractivo de estas tierras hospitalarias y venían a ellas con frecuencia para buscar el encuentro con gente de letras. Conocían a fondo nuestras realidades, hombres y libros, y sabían desplazarse entre ellos con sabiduría y acierto. El Perú tiene así, con estos hombres de letras una deuda de gratitud que quieren reflejar débilmente éstas líneas. Por su devoción a la cultura, a las letras y a la libertad, Mariano Picón Salas (1901-1965) padeció el destierro en sus años de formación y aprendizaje que transcurrieron en Chile. Ensayista extraordinario, novelista fecundo, historiador de las letras americanas y figura de relieve continental sólo se reincorporó a su país después de 1930, cuando la tiranía se extinguió y fue llamado a desempeñar funciones universitarias y diplomáticas y puestos destacados en el campo de la cultura. Se le debe la creación de la Revista Nacional de Cultura. Ejerció la representación de su país ante la UNESCO y últimamente la presidencia del Instituto Nacional de Cultura y Bellas Artes.

Esritor nato, su estilo literario había alcanzado armónica soltura y solidez estructural poco comunes. Con su fina perspicacia crítica —propia de quien escribió tantos ensayos críticos y libros tan consistentes como "Formación y Proceso de la Literatura Venezolana" y "Cinco discursos sobre el pasado y presente de la nación venezolana"— Picón se definió como un hombre de diversificadas aptitudes literarias. Así, ha cultivado con igual maestría la novela ("Francisco de Miranda", "El Padre Claver"), el ensayo cultural ("De la Conquista a la Independencia", México, 1955), el ensayo literario ("Estudios sobre literatura venezolana", Caracas, 1964) y bellas páginas de impresiones de viaje por Europa y América.

América ha perdido a tres de sus más preclaros prosadores, a tres ensayistas de prestancia y personalidad singulares, de aquella estirpe que ya perfila una literatura continental con plena conciencia de su destino y de su esencia.

Estuardo Núñez

Ezequiel Martínez Estrada o el Magisterio Americano *

A los 69 años de edad ha muerto prematuramente una de las grandes personalidades del pensamiento latinoamericano: Ezequiel Martínez Estrada. Este hombre, de cuya consecuencia ideológica, de cuya insobornable vocación humanista y literaria dan alta prueba los numerosos libros dispensados en casi todos los géneros literarios, ha sido un maestro de América, al modo de las grandes figuras de este siglo que en todo el continente han fundado las bases de nuestras nacionalidades y más aún el ecumenismo americano como una audaz y transida aventura de originalidad frente a la cultura occidental.

• Combate del ensayista.

Pero como quiera que el magisterio y la búsqueda espiritual de América supone una batalla, el Martínez Estrada poeta o novelista, casi obligatoriamente culmina en el Martínez Estrada ensayista, es decir, en hombre de barricada, en hombre de desgarrada búsqueda, en hombre de ideología original. Si se afirmara que Martínez Estrada significaba para América la oportunidad de un neomarxismo, aunque sugestiva tal significación no agota el perfil de este hombre añejo a la cultura.

Se hace preciso recorrer en su vasta calidad intelectual y vital el camino que él ha recorrido. Martínez Estrada llegó al neomarxismo cuando la mayoría de los hombres rayan en la madurez y se encuentran conformes con el mundo intelectual, con el horizonte vital que afanosamente se han forjado en los primeros cincuenta años de vida. Martínez Estrada juvenilmente ha concluido en un fin con el que se puede estar en desacuerdo pero al que no cabe dejar de reconocérsele que significa un esfuerzo de coherencia. Se adhirió a la Revolución Cubana convencido de que ese paso contribuía a descompletar su caso personal que hasta ese entonces estuvo desasido de la realidad inmediata y cotidiana, únicamente agarrado de América por el planteamiento de su ser y su futuro. Restaba, y he aquí por qué su muerte es prematura, ab-

* Nota aparecida en "Expreso", el 8/11/64.

surdamente prematura, dar en el ensayo, en el libro medular, su experiencia revolucionaria y su exposición tajante de los caminos que debían ser escogidos por América Latina. El ejemplo de la vida de Ezequiel Martínez Estrada ilustra cómo el intelectual, el hombre de letras, el humanista libre e íntegro es actor de un papel muy distinto del que una vida cómoda podía asegurar. De poeta a ensayista todavía preocupado por las esencias de su pueblo, Argentina, de autor teatral a novelista de tesis y de éste a ensayista violento, los pasos del hombre están contados: dar la batalla; nada menos que postular, ensayar, una visión radical que conmueva a su sociedad, que le lleve a construir un reducto de pensamiento sin posibilidad de descanso. Es decir el humanista tiene que hacer de desposeído, como dice Murena para el caso de Martínez Estrada, de humanitario, de difusor en múltiples voces de todo aquello que concierne a los hombres de su circunstancia. Martínez Estrada pudo ser con éxito un pensador filosófico preocupado de los fundamentos del pensamiento europeo y del humanismo, pero sin embargo, siguió el destino del maestro, apostó por América renegando de sus lacras, haciendo de profeta en donde la mayoría de las voces sólo vaticinan el día, teniendo la inaudita voluntad de creación que en América despierta celos, negaciones odiosas, la oposición del terco y cobarde silencio. Habló, escribió. Su brazo y su pluma vibraron al par que todos y cada uno de los países de América; tuvo que decir cosas de sociología hoy día, mañana de literatura, pasado de historia; mientras persistía en pensar sobre América, en los fundamentos de toda esa acción cultural, tenía que trazar tercamente el camino de América. Magisterio que acaba en entrega avasalladora, terquedad que a la postre lo corona. Martínez Estrada es visionario, lo que todavía podían perdonarle sus detractores, y especialmente lúcido, lo que sí era imperdonable porque no hubo careta, fama literaria, mentira política, ideológica, que su clara y profunda inteligencia no derribara. Ya casi en momentos que su cuerpo se hermana con la tierra, poco importa la última etiqueta que se le queda prendida a un hombre que avanza rápido y seguro en la condena y la victoria de su libertad; marxista o no, Martínez Estrada deja una huella de magisterio que permanentemente debe recordarse en América. La lección más noble del humanismo está en su entrega a los otros. Bajar de su laboratorio e invitar a todos a caminar por una senda infalible: el pensamiento; el trabajo, la creación. Hacer del lenguaje culto la herida y la llama, convertir el pensamiento en la tortura y el torturador, en el instrumento y la obra, dejar en tierra firme la severa planta del luchador, he ahí las misiones que encarna Martínez Estrada. Este hombre resuelve preguntas, no deja incógnitas. Su misión develadora no tiene fronteras, en este campo inmenso como la pampa, rodeado de es-

pejismos, de fábulas y mitos que es América, la inteligencia se juega un albur pero puede conseguirlo todo.

• **Auténtico mensaje.**

El aporte de Ezequiel Martínez Estrada es lo suficientemente grande como para no poder ser relevado en pocas páginas. Plasmación de su tiempo, la sustancia que mana de él perdurará en los sucesivos exámenes que cada generación de americanos debe hacer ante su mensaje. En este momento recuerdo uno de sus volúmenes enciclopédicos — "Diferencias y Semejanzas entre los Países de América Latina"—, una didáctica condensación de su saber americano. Asombroso dominio de la realidad americana a la que sólo se puede llegar después de haber dedicado media vida a su destino y otra media vida a su esencia. No hubiera sido suficiente ser enciclopédico —a la postre se trata de síntesis previas para un trabajo mayor, simple indicio del fin último—, por eso Martínez Estrada no cesaba de replantear cosas de América, nada era todavía definitivo.

• **Entre los pocos.**

Lejos de ser agonista, Martínez Estrada era viril, vibrante, casi furioso; estaba, pues, intormado de demoledora energía para con el propósito del análisis de América. ¿Era artificial esta preocupación, no es acaso una salida y un tópico para los intelectuales americanos meditar sobre América? Sí, en efecto, la naturaleza problemática de América ha determinado la proliferación de escritores que examinan la crucial situación americana. Pero no es una posición artificiosa. Las hermosas páginas de Murena sobre Martínez Estrada aclaran un poco lo terrible que es para un mediano intelectual americano avanzar en la cultura como en un campo propio.

Lo desolador que es moverse en su medio pero investido de una cultura occidental que si no dá la espalda a América no le ofrece respuestas concretas. Nuestra tradición cultural siquiera anda ya considerablemente acrecida, pero los hombres como Martínez Estrada no encontraban detrás suyo sino imitación servil de Europa, bizantinismo vacuo, limitación y pobreza, sociedades como bastiones del conservadorismo, la incuria y el despotismo, absoluta carencia de reflejos propios. Los hombres de ese tiempo que comprendieron la magnitud de la empresa, y lo difícil que era conciliar el arraigo con lo poco nativo y la cultura de occidente, esos hombres, esos pocos hombres que supieron sobreponerse al espanto y lanzar su desafío — como un eco que inevitablemente lle-

garía a grabarse—, realmente han puesto las más difíciles primeras piedras para que luego, con relativa tranquilidad, se comience a pensar mejor, a analizar mejor la condición y la circunstancia de América. Luminosa entrega la de Martínez Estrada, no sólo a la Argentina en sus capitales "Radiografía de la Pampa", "La Cabeza de Goliath", "Muerte y Transfiguración de Martín Fierro", sino a América en la multitud de ensayos dispersos que con intenso desprendimiento dejaba en cada suelo que tocaba, en cada amigo que le pedía su acertado análisis, que no eran únicamente una versación y envidia de intelectual trabajador sino los hitos de su pensamiento cernido y transfigurado únicamente en América.

• Aceptación de un Destino.

"Está al lado de los desposeídos", dice Murena de Martínez Estrada, pero en un sentido aún más filosófico que los desheredados económicos. Al lado de aquéllos que no aciertan a actuar en América originalmente, creadoramente, al lado de aquéllos que no cuentan con una sociedad y una cultura, con categorías mentales, con seguridades sociales, todos ellos componentes del contexto que el hombre necesita para desarrollar su vida. Impulsor, en última instancia, de la terca esperanza americana, no abandonó esa profesión de fe en América como no cesó en el combate y la verdad de remover los viejos y falsos cimientos, de disolver la mentira dañina de creernos en pie seguro cuando todo está aún por hacerse, cerrando filas a "los señores de la nada". La aceptación de un destino personal semejante al de Martínez Estrada es desde el principio un sí. Porque ya el abandono es imposible, porque pensar en América es creer en América y andar tras la certeza de que este continente encierra, junto a las fuerzas de su letargo o retraso, las prometeicas del futuro alzado, construido. Eso hizo este viejo maestro de hermosa vida ahora ya guardado en la tierra de la soledad, de las varias soledades que él viera en su patria.

Raúl Vargas

Adiós Ricardo Latcham *

El cable trajo la noticia lacónica: en La Habana, donde se encontraba como jurado literario del concurso de la Casa de las Américas, falleció el crítico chileno Ricardo Latcham.

Esta desgracia no lo es sólo para Chile sino para toda América. Ricardo Latcham era uno de los más destacados críticos de nuestras literaturas y era, sin lugar a dudas, el extranjero que más conocía de literatura peruana.

Hace poco nos referimos a él con ocasión de la presencia en Lima de uno de sus discípulos, Pedro Lastra. Decíamos, hablando de los últimos investigadores chilenos dedicados a la literatura hispanoamericana, que "bien puede considerarse como propulsor de dicho grupo a don Ricardo Latcham, sin duda alguna una de las personas que más conoce de literatura hispanoamericana en el mundo, quien infatigablemente, por más de treinta años— desde la cátedra, la redacción de los diarios y revistas, el cargo diplomático, la charla de café— ha inculcado, ya en su país, o en sus numerosas estancias en el extranjero, el amor hacia las letras de Hispanoamérica". Efectivamente, don Ricardo Latcham estaba a la cabeza de un valioso grupo de críticos y profesores universitarios dedicados al estudio de la literatura de Hispanoamérica, entre los cuales se cuentan Juan Lovelluck, Arturo Torres Rioseco, Fernando Alegría, Julio Durán Cerda, Cedomil Goic, Raúl Silva Castro, Homero Castillo, Pedro Lastra, entre otros. Estos estudiosos —muchos de los cuales se encuentran enseñando, o lo han estado, en Norteamérica— están vinculados, en su mayoría, con la Universidad de Chile, especialmente a través del **Instituto de Literatura Chilena**,

* Nota aparecida en "Correo" el 1/2/65.

de esa casa de estudios. Aquí podemos encontrar buena parte de la labor desplegada por Ricardo Latcham. Profesor Titular de la Cátedra de Literatura Chilena e Hispanoamericana de dicha universidad durante muchos años, su labor y su devoción por el estudio de nuestras literaturas han dado fruto en varias generaciones de hombres de letras chilenos.

Pero la obra de don Ricardo Latcham no se circunscribió a sus tareas docentes. Durante varios lustros fue el crítico literario más respetado en Chile; publicó numerosos libros, entre los que destacan aquellos relativos a la literatura hispanoamericana como Embajador de su país en Uruguay hizo conocer la literatura chilena y fue un animador de la vida intelectual uruguaya a través de **Marcha**.

La bibliografía de Ricardo Latcham es abundante y muy valiosa: "LANima Catalana", "Estudios sobre Raimundo Lull", "Escalpella", "chuquimata, estado yanqui", "Itinerario de Inquietud", "Impresiones de un Viaje", "El guerrillero Manuel Rodríguez", "Estampas del nuevo extremo", "Antología de la novela y el cuento norteamericano", "Doce ensayos", "El criollismo", "Don Juan Ignacio Molina y las Ciencias Naturales", "El ensayo en Chile en siglo XX", son sus principales publicaciones. Entre su estudios de literatura hispanoamericana queremos destacar su **Antología del Cuento Hispanoamericano**. Santiago, Ed. Zig-Zag, 1958; 2ª Ed. 1962; su **Carnet Crítico, Ensayos**. Montevideo, Editorial Alfa, 1962; y sus cinco ensayos sobre literatura hispanoamericana recopilados en el volumen. **La Novela Hispanoamericana** editada por Juan Loveluck.

La Antología del Cuento Hispanoamericano reúne a 66 autores de 19 países y es, junto con la recién editada antología de Seymour Menton (**El Cuento Hispanoamericano**. Antología Crítico-histórica FCE., Colección Popular Nº 51, 2 Tomos. México, 1964) el trabajo más valioso en su tipo. Pocos hombres como Ricardo Latcham estaban capacitados para tan vasta labor. Su **Carnet Crítico** contiene cerca de cuarenta artículos de crítica y semblanzas literarias, publicados en su mayoría en **La Nación** de Santiago (donde don Ricardo ejerció la crítica literaria muchísimos años), en **Marcha** de Montevideo y en **El Nacional**, de Caracas, entre los años 1950 y 1961. En este libro don Ricardo Latcham, a través de las críticas a las princi-

pales publicaciones de autores de nuestra América (sobre todo de los países considerados "cabezas de proceso": Venezuela, Uruguay, Chile y México), elabora un aparato crítico de inapreciable valor para el estudioso actual y del futuro. Sabemos asimismo que un grupo de sus discípulos ha entregado a la Editorial Zig-Zag de Chile otra compilación de estudios y artículos suyos, entre los que se encuentra la enjundiosa y entusiasta reseña que hiciese de **La Narración en el Perú**, de Alberto Escobar.

Don Ricardo Latcham tenía una biblioteca fabulosa — de más de veinte mil volúmenes— quizás la más completa, dentro de las particulares, de literatura hispanoamericana. Los peruanos que iban a Chile se quedaban pasmados al verificar que Don Ricardo estaba al tanto de las últimas novedades. Para lograr ello —ante la ausencia de un intercambio editorial entre nuestros países— se valía de pedidos directos a través de los muchos amigos peruanos que tenía. Su conocimiento de nuestra literatura lo ha demostrado en más de una oportunidad: baste recordar su famosa polémica con Luis Alberto Sánchez a raíz de la publicación de **La Literatura Peruana**. En estos últimos años don Ricardo había apoyado con entusiasmo y generosidad la creación y el crecimiento del ejemplar **Instituto de Literatura Chilena** de la U. de Chile. No solamente como activo fundador de esa institución (lo que le correspondía automáticamente como Catedrático principal de Literatura Chilena y Americana), ni como acucioso investigador, sino también como generoso donante: había entregado al Fondo Bibliográfico de dicho Instituto cuatro mil de los volúmenes de su biblioteca, y sé que había modificado su testamento para beneficiar a esta joven institución con gran parte de su biblioteca.

Decir, pues, el último adiós a Ricardo Latcham es una tarea dolorosa. Tuve la ocasión de conocerlo el año pasado, con motivo de la "Primera Conferencia de Artistas y Escritores Universitarios de América" realizada en Concepción, a la que asistió don Ricardo como invitado especial. Allí nos deleitó con su charla desbordante, llena de humor incisivo y de sabrosas anécdotas. Su vitalidad era extraordinaria: muchos dijeron que era el más joven de los conferencistas". Un gran señor. Un típico chileno, que unía a la erudición humanística una increíble información sobre nuestras litera-

turas, un humor chispeante y contagioso. Todavía lo veo caminando y hablando por la Universidad de Concepción, rodeado de árboles y de una regocijada audiencia, o contando la verdadera historia de nuestros países, alrededor de una mesa donde no faltaba el generoso "tinto" chileno.

Ha muerto un gran americano. Ha muerto un gran amigo del Perú. Pero la vida valiosa y altruísta de don Ricardo Latcham, sus enseñanzas a varias generaciones de hombres de letras, su identificación con las causas populares, le han ganado un lugar bajo las estrellas.

Tomás G. Escajadillo



Biblioteca de Letras
«Jorge Puccinelli Converso»

Mariano Picón Salas. un pesimista alegre *

Le traicionó al fin, definitivamente, ese temible corazón. Por causa suya hubo de renunciar, hace pocos meses, a venir a Lima, en donde le amedrentaba el asma. Por causa suya hubo de abandonar México, cuyo aire trasparente le hacía jadear de angustia. Por causa suya anduvo en la vida cediendo a veces, otras resignándose, dándose y negándose en doble encalladura sentimental. Por causa suya rehuyó los riesgos inminentes y trató de embalsamar las penas, perfumándolas de ironía. Era un lírico reflexivo, un sentidor sarcástico; debió ser humorista y le ganó la doctrina; pudo entregarse a ésta, pero cedió a la inteligencia. En medio de tantas contradicciones, si alguna palabra aislada pudiera caracterizar aquella hazaña de perenne "scout" sería "inteligencia".

La tuvo en dosis a ratos inhumana. La tuvo, fue su huésped y su esclavo, no pudo evitarla ni discernirla. Acaso por tal razón la herida fue en el pecho y no en la cabeza. De esa herida habría de morir. Murió.

La última vez, en Junio de 1964, nos tuvo de invitados en un almuerzo casero, a varios amigos y colegas. Le vi delgado y como laxo. No era el Mariano de los días juveniles de Santiago, siempre con los lentes empañados, pero el ánimo alto. Nos habló de su tristeza por no serle posible aceptar la Embajada en Lima. "Tienen ustedes una niebla perpetua que no me haría bien, aunque desearía a todo trance volver a mis amigos". Fue como un suspiro, raro en hombre tan negado a la confianza oral. Como escritor de raza, Mariano se entregaba escribiendo; recelaba de la palabra y el auditor presente. Esa tarde no receló. Anticipos que nadie sabe de qué ni por qué se producen.

Mariano se había formado en Chile. Durante la tiranía de Juan Vicente Gómez, su familia, por razones que no hacen al caso, salió de Caracas y se aposentó en Santiago del Nuevo Extremo. Mariano estaba en sus veintitantos, cuando lo conocí.

Enseñaba estética en la Universidad de Chile. Editaba la revista "Índice", en unión de Silva Castro, Subercaseaux, González Vera, Latorre, Eugenio González (hoy Rector flamantísimo de la U.

* Nota aparecida en "Correo", el 5/1/65.

CH.). Chile vivía bajo dictadura, pero jamás comparable a la de Maracay.

Erguido, miope, reidor, lector empedernido, Picón comentaba en voz alta los sucesos de cada día. Anudamos recia amistad. No olvido su elogio a mi entonces reciente **Don Manuel**. Nos separamos. Jamás creimos que tan pronto nos reuniríamos de nuevo, ya perseguido yo por otra dictadura. Como director de la editorial Ercilla, hube de tratar a menudo a Picón. Le editamos su **Intuición de Chile**, libro de buidos ensayos. Ya había lanzado **Odisea de Tierra Firme**, novelín impreso por la CIAP de Madrid. Poco después murió cansado del poder Juan Vicente Gómez. Yo padecía en esos momentos de un repudiable derrame sinovial. Mariano llegó a mi casa de Santa Beatriz a exponerme sus planes y congojas. Iba a entrar en la política. Le llamaban de Venezuela. Estaba surgiendo la generación de Betancourt, Villalba, Leoni, Carnavalli, a la que él, un poco mayor, pertenecía por natural adherencia. Mariano se me presentó en su más desnuda flaqueza humana. No, no era miedo; era inseguridad, temor de no acertar. "Mariano", le dije, "la política exige terribles concesiones; es un arte de hechos, no de dichos. Tendrá usted que resignarse a mucho, y gozarse de poco". Partió. La política en efecto estaba sobre sus capacidades y por debajo de sus apetencias. Cambió el puesto de lucha por uno en la diplomacia. Empezó su peripecia europea. Nos trajo de vuelta su inquietante **Preguntas a Europa**. El observador no quería admitir ningún soborno, ni siquiera de esa insobornable señora que se llama la realidad. Poco después fundaba la Facultad de Letras de la Universidad Central de Venezuela, como su primer Decano. Trató de acercarse al fenómeno de su patria por el flanco que le ofrecía la cultura.

Por el de la cultura. En adelante ejercería este sacerdocio con evidente pertinacia y acierto. Embajador en Río de Janeiro, en Bogotá, en la UNESCO, en México; secretario de la Presidencia, con Betancourt, hace muy poco; director de la Casa de la Cultura hasta su muerte, Mariano era blanco y foco: para lo uno de las críticas aviesas, para lo otro de las iniciativas generosas. Todo joven que se iniciaba debía, empezar por dudar de Picón Salas, para acabar pidiéndole un prólogo. Ley de las generaciones que no se ha alterado desde Caín hasta cualquier faldero de nuestros días. Mariano también lo experimentó en carne propia.

Mas todo lo dicho se refiere a su figura vital, no cala en el escritor, en el grande escritor que fue. No he tenido ocasión ahora de repasar sus páginas. Pero, cierro los ojos y veo desfilar el mundo de sus personajes, las palabras de sus héroes. A todos los envolvió en una atmósfera de sutileza y colorido que le eran características. Cuando evocamos a San Pedro Claver, a Francisco de Miranda y

hasta a Cipriano Castro, los volvemos a sentir a través de la lente de Mariano Picón. De los tres personajes hizo tres libros armoniosos, dos de ellos, el primero y el tercero, realmente admirables; al segundo le faltó garra. Mas, no era propio de Picón Salas la garra poderosa que haría falta para apronpicuarse a Miranda. En cambio, qué magnífica orquestación para narrar los padecimientos e ilusiones de Claver, y para presentarnos, en su trágico boato la Caracas del "cabito" Cipriano Castro.

No sé si por narcicismo o premonición, el hecho es que hace menos de diez años, o quizás diez años cabales, Mariano inició la publicación de sus memorias. Las pensó literariamente, sin desgarramientos, casi con sonrisas. **Viaje al amanecer** es el solfeo de un relato al que quizás ahora, muerto el actor y aeda, tengamos acceso los que nos disputamos el derecho de desenredar la madeja de una vida al parecer lisa y sin embargo, terriblemente enmarañada por la sucesión o simultaneidad de problemas y complejidades de que estaba hecha aquella sólo superficial lisura.

Mariano había aprendido a manejar la prosa con pasión de artista, con vehemencia de amante. La palabra tenía para él un valor sagrado. Cuidaba de no repetir las, acudía al sinónimo consciente de que en verdad no existe; huía de los hiatos, pugnaba con las cacofonías, sorteaba los escollos de las asonancias internas, se despedazaba en procura de la exactitud, y sacrificaba todo a la melodía: en eso era un secuaz innegable y puro del modernismo.

Quienes nos amamantamos con esa leche y esa miel no hemos podido, no podremos olvidar la dulce lección que imparte la flauta pánica, la obligación que imponen el tirso y la zampoña. Mariano Picón Salas, además, quiso ejercer un sacerdocio del buen juicio.

Si algo atormentaba a esta alma goethiana era la posibilidad de ser injusto, de ser insólito e inaudito. E inauditor. La sordera del sentimiento y de la inteligencia representaban para este ateniense nacido en los Trópicos, una razón de vida, una auténtica **raison d'être**. Al cabo de muchos desengaños, se acaba asintiendo a tal afán. Mariano estuvo en lo cierto.

Más bien alto; esbelto; tirados atrás los hombros; los dientes levemente aireados en permanentes rictus de sonrisa; atentos los ojos tras los espejuelos no muy gruesos; sonora la voz; siempre iniciando la conversación con un donaire para acabarla con angustia; fumador incansable hasta que se lo impidieron del todo; al parecer desafiante, sin ser sino receptivo lector, lector, lector, y escritor; apenas con la decoración de algunas canas en la cabellera tercamente abundosa: era Mariano una imagen de la juventud beligerante, es decir, de aquella juventud que se resiste a ser avasallada por el tiempo.

Podrán seguir vertiendo ineptias los inmaduros e ígnaros censores, de una sola ventana, contra este hombre que vivió en cofa de vigía, desafiando a los vientos. Es tarde ya para retroceder en el camino de la infamia, pero es más tarde aún para derribar tan vigorosa atalaya. Con la ausencia del lamparero, no se apaga el faro. Por muchos años arderá en él la luminosa llama que ha orientado y orientará a tantos náufragos como somos los que tratamos de llegar a tierra en la eterna busca del tesoro de Medea. Que Orfeo pague en cantos al puntual Caronte cuando este argonauta cruce la Laguna Estigia. No será un rito: será una iniciación.

Luis Alberto Sánchez



Biblioteca de Letras
«Jorge Puccinelli Converso»

Sobre la muerte de María Wiese

Dos motivos me llevaron a conocer y a simpatizar con María Wiese: primero, ser depositaria de datos y fotografías de su padre, don Carlos Wiese, cuyos textos me enseñaron a amar la Historia del Perú, en el colegio; y luego, ser autora de la biografía de Mariano Melgar, que descubriría su fina sensibilidad abierta hacia las esenciales voces líricas del Perú, por sobre la falsa crítica académica. Al encontrarme con la escritora supe de su obra diáfana y directa como su palabra diaria: sus **Motivos Líricos** o sus **Glosas Franciscanas**, de las que Armando Bazán había dicho, en el N° 2 de Amauta, que hacían sentir "fuertes aletazos de emoción". Al lado de ella estaba la vigorosa expresión plástica de su esposo José Sabogal, como apuntalando con gravedad masculina la inspiración femenina de María Wiese. Por que ésta pudo conjurar admirablemente el ser ella misma escritora y artista —por vocación y no por contagio— y mujer, devota y admirable esposa, del pintor Sabogal. Brazo a brazo con él dio la batalla de su generación por crear una mística indígena, por alimentar el cariño para el arte popular, por extraer el alma simple de personajes peruanos sin exageraciones regionales, sin exclusivismos, sin falsos cultos por determinadas zonas que engendrían una absurda pugna inexistente en el fondo mestizo de nuestra cultura, mestiza sea donde fuere. A ese bucear en lo que somos esencialmente, añadió María Wiese su visión universalista de la vida del presente, como lo atestigua su artículo: "Señales de Nuestro Tiempo", donde descubre la vasta gama de su erudición que venía desde los clásicos griegos y desde los admirables arquetipos de la cultura europea, llámense Shakespeare, Rabelais, Cervantes o Moliere, hasta Bernard Shaw, Pirandello, Romain Rolland o Chaplin. En aquel ensayo, básico para su bibliografía, María Wiese nos mostraba los nuevos mundos del cine, de la radio y de la tipografía moderna para asentar en ello los eternos valores que van más allá de las crisis sociales y de las necesarias transformaciones ideológicas y económicas. Y se detenía ante una "sonata" de Lenken, ante un "nocturno" de Faure o ante un "poema" de Chausson y con esos elementos universales ella escudriñaba la sociedad peruana; y así, con aquellas ideas y esa atmósfera, fue creadora de cuentos donde trata de interpre-

tar personajes del mundo oscilante de la post-guerra mundial Nº 1.

Otro sector fundamental en la vida artística de María Wiese fue el musical. Ejecutante y crítica, su fervor estuvo en Mozart —“música adorable” que le llegaba con “la noche misteriosa y profunda”—; en Grieg —creador de paisajes nórdicos, con “arquitectura” en sus composiciones— en Beethoven —“el creador formidable”, el “artista que más se acerca a los hombres”—; en Debussy —“un arte para los artistas”—; en Prokoffief... Pero sobre todo estaba Beethoven por su “acento humano”, por su obra “vasta como el universo”. Y así la vimos actuando con verdadera pasión en la Universidad del Aire, de Radio Nacional donde la llevamos para que hiciera difusión de la música a todos los ámbitos del país; y hablara con la palabra y con el piano sobre los grandes maestros y sobre los más pequeños y más tiernos, con la ingenua y espontánea sencillez de su temperamento: grave y simple, que hiciera de ella un expresión extraordinaria de personalidad compacta y homogénea.

Así también actuó como dirigente de Insula. Con esa misma seriedad y con esa misma verdad a flor de piel. Trabajó, junto con María Rosa Macedo, en editar Correo de Insula y en tratar de hacer de ese centro cultural, no un lugar de frívolo escarceo sino una estimulante organización puesta al servicio de dos de sus ideales: la compenetración profunda —en la investigación y la creación de Perú—; y a la visión generalizadora y humana del arte.

No; no fue sólo la mujer devota y la iluminada difusora del arte de José Sabogal. María Wiese tuvo en ello un hermoso gesto de compañera que admiraba la obra del artista amado. Pero fue, esencialmente, una creadora literaria y una animadora cultural que estaremos siempre recordando.

En su infancia recordaba haber corrido entre flores silvestres y tener una hamaca bajo unos pinos que destilaban lágrimas. Allí leyó en las tardes los libros que le produjeron las primeras grandes impresiones. Allí nació muy dentro de ella, bajo una severa figura, ese sentimiento progresivo de amor, que trató de expresar en diversas formas. Y la noche —que ella recibía alegremente—, la llevaba, luego, “con su varita mágica que animaba todas las cosas”, a “la región misteriosa de los sueños” y de los encuentros. “¡Ah, en verdad, que la noche era mi amiga!”. . . Ahora está frente a su amiga para siempre; bajo los pinos.

(De “El Comercio”, Lima, 4/8/64).

Augusto Tamayo Vargas

El Instituto de Literatura Chilena *

Hace apenas tres años se fundó en Chile el **Instituto de Literatura Chilena**, como una dependencia de la Facultad de Filosofía y Educación de la Universidad de Chile. El Instituto cuenta con un personal de investigadores "full-time", con un local propio y con un presupuesto autónomo. Sus fines fueron enumerados en el Acta de su Fundación:

"(a) La Organización del repertorio bibliográfico de la literatura chilena, con preferente atención hacia los géneros literarios en sentido estricto; (b) Elaboración de un plan para una Biblioteca de Autores Chilenos y preparación de los textos pertinentes a ella, que el Instituto deberá editar; (c) Formación de un archivo literario (recortes de periódicos y revistas; manuscritos, referencias, iconografías, etc.); (d) Planificación de investigaciones monográficas y estudios mayores y (e) Elaboración de textos para la enseñanza media y superior de la especialidad. . ."

El cumplimiento de tan ambicioso plan se ha comenzado a realizar:

El Instituto publicó, a fines del año pasado, una magnífica **Antología del Cuento Chileno** (de la cual hablaremos en otra oportunidad) resultado de arduas investigaciones durante más de un año por parte de cuatro de los miembros del Instituto; un documentado **Repertorio del Teatro Chileno** hecho por Julio Durán Cerda; y tiene a su cargo la edición de un **Boletín** informativo y bibliográfico de una utilidad enorme para todo estudioso de la literatura chilena.

En sus inicios el Instituto estaba integrado por un numeroso grupo de profesores de Literatura de la Universidad de Chile, especialmente de las Cátedras de Literatura Chilena e Hispanoamericana, pero pronto se vió la necesidad de que sus miembros dedicasen todo su tiempo al Instituto, y su personal quedó reducido a cuatro investigadores. Poco después se incorporó al Instituto Ricardo Latcham, profesor titular de Literatura Chilena e Hispanoamericana, y prestigioso estudioso de la Literatura de Latinoamérica.

El Instituto se inició en una forma que bien podría calificarse de romántica. Sus componentes aceptaron muebles que la Unlver-

* Nota aparecida en "Correo", el 1/8/64.

sidad de Chile tenía en sus almacenes como inservibles, los pintaron o arreglaron ellos mismos, llevaron sus propias máquinas de escribir o recibieron máquinas viejas antes de contar con un equipo adecuado. Igualmente organizaron un Fondo Bibliográfico y Documental que rápidamente contó con numerosas y valiosas donaciones. Recién hoy día disponen de dinero para comprar libros y ya cuentan con una magnífica biblioteca de literatura chilena e hispanoamericana.

He podido constatar en Santiago la unánime aprobación que los círculos literarios y universitarios confieren a la obra del Instituto y a la de sus actuales miembros: César Bunster, Julio Durán Cerda, Pedro Lastra Salazar, Ricardo A. Latcham y Benjamín Rojas Piña. La labor que estos investigadores desarrollan es simplemente notable. Trabajan muchas horas más que las que están obligados, mantienen estrecho contacto con gran número de escritores chilenos, cooperan con toda persona que esté realizando estudios sobre literatura chilena, prestan la más amplia ayuda y orientación a visitantes y estudiosos extranjeros, etc.

Y bien ¿qué es lo que tenemos en el Perú comparable con el Instituto de Literatura Chilena? Prácticamente nada. Nuestros investigadores —que los hay, y de grandes dotes— realizan una labor aislada, sin ningún plan, y, sobre todo, robándole horas a otras actividades —la cátedra universitaria, el periódico, el ejercicio de alguna profesión “liberal”, el puesto público, etc.—, sin el menor apoyo o estímulo oficial, y por lo tanto sus logros tienen que ser muy inferiores a sus posibilidades. La mayor parte de los investigadores de la literatura peruana han salido de las aulas universitarias, pero es muy poco el crédito que la Universidad misma merece por ello, pues como repito, para realizar esas investigaciones han tenido casi invariablemente que emplear sus limitados momentos de descanso.

No existe la menor duda en Santiago sobre los fecundos frutos que dará el **Instituto de Literatura Chilena**, que en realidad está aún en una etapa de crecimiento, y que cuenta con rentas todavía insuficientes. Por ejemplo, tienen un presupuesto que apenas alcanza la tercera parte del presupuesto de su gemelo, el **Instituto de Literatura Comparada**, también dependencia de la Facultad de Filosofía y Educación de la Universidad de Chile, que cuenta con una docena de profesores de literatura, al mando del prestigioso catedrático Roque Esteban Scarpa, dedicados a realizar estudios literarios que luego serán publicados por el mismo Instituto.

Es indudable que un Instituto como el de Literatura Chilena sería utilísimo en el Perú, en donde la falta de bibliotecas especializadas podría dar como resultado la desaparición de documentos, revistas y libros indispensables para un estudio integral de nuestra li-

teratura, y en donde tenemos investigadores de excelente formación que podrían integrar de inmediato un equipo de trabajo. Es necesario saber y reconocer el hecho indiscutible de que nuestros países vecinos prestan mucho más importancia a este aspecto tan importante de la cultura nacional.

Quisiera terminar estas impresiones sobre el mencionado Instituto con unas líneas acerca de uno de sus integrantes, Pedro Lastra. Lastra es un joven profesor de Literatura Chilena e Hispanoamericana. O mejor dicho, era, pues abandonó su Cátedra en el Instituto Pedagógico de la Universidad de Chile para dedicarse por completo a la investigación. Trabaja incansablemente —hasta mucho después de la "hora de salida", según he podido comprobar— investigando y leyendo en el Instituto. Y en su casa continúa trabajando. Un día sábado —lo recuerdo muy bien— hemos pasado más de doce horas hablando de literatura americana. Me llevó a su casa y allí retomamos la conversación iniciada algunas horas antes en el Instituto donde estuvimos consultando textos de narrativa chilena del siglo XX. Lastra tiene una biblioteca de literatura chilena e hispanoamericana verdaderamente notable. Durante horas y horas me estuvo enseñando libros, juicios críticos sobre autores, leyendo poemas, cuentos y párrafos de novelas de autores chilenos, argentinos, cubanos, venezolanos, uruguayos, colombianos, etc. Su sección de literatura peruana es bastante surtida, y la conoce muy bien. En los días que lo conocí se preparaba a intervenir en una mesa redonda sobre literatura peruana y tenía casi listo un artículo muy agudo sobre "La Ciudad y los Perros" de Vargas Llosa.

Recientemente ha publicado un estudio del **Cuento Hispanoamericano del Siglo XX**, en donde hace referencias elogiosas a trabajos de Alberto Tauro, Augusto Tamayo Vargas y Alberto Escobar —a cuyo libro "La Narración en el Perú" califica de "logradísimo" y "ejemplar"— y en donde demuestra su profundo conocimiento de la literatura de nuestros pueblos.

Lastra me dio —primero como miembro del Instituto y luego como amigo— una lección inolvidable y utilísima, no sólo de literatura chilena sino también de literatura americana.

Es indudable que hombres como Pedro Lastra pueden alcanzar la plenitud de sus posibilidades como investigadores debido a una más racional e inteligente ordenación de la vida cultural de su país.

Y nuestros investigadores ¿están haciendo todo lo que pueden hacer? ¿Está el país sacando todo el provecho que podía de sus aptitudes y capacidad de trabajo? ¿O acaso se considera que no son necesarias ni deseables investigaciones sistemáticas sobre nuestra literatura?

Tomás G. Escajadillo

Pedro Lastra en Lima *

Invitado por la Casa de la Cultura se encuentra en Lima Pedro Lastra Salazar, profesor de la Universidad de Chile que trabaja como investigador al servicio del **Instituto de Literatura Chilena** de dicho centro de estudios. En alguna oportunidad anterior hablamos sobre esta institución, sobre los grandes frutos que está logrando y sobre la necesidad que existe en nuestro medio de un organismo similar. Lastra ha venido ahora a informarnos acerca de la literatura de su país, a difundir la obra que el Instituto realiza en Chile, a conversar sobre literatura de hispanoamérica y también a documentarse y aprender más aún de literatura peruana.

Pedro Lastra pertenece a un núcleo de hombres de letras chilenos cuya dedicación y conocimientos de las literaturas nacionales de hispanoamérica es asombroso. Bien puede considerarse como propulsor de dicho grupo a don Ricardo Latcham, sin duda alguna una de las personas que más conoce de literatura hispanoamericana en el mundo quien infatigablemente por más de treinta años —desde la cátedra, la redacción de los diarios y revistas, el cargo diplomático, la charla de café— ha inculcado, ya en su país, o en sus numerosas estancias en el extranjero, el amor hacia las letras de hispanoamérica. Lastra es uno de los más jóvenes de estos valiosos hispanoamericanistas chilenos, y es, además, un hombre informado hasta un grado sorprendente de nuestra literatura. En la biblioteca de su casa, en Santiago, tiene una gran cantidad de libros peruanos, conseguidos mediante una difícil y paciente correspondencia con amigos del Perú. En estos días anda recorriendo las librerías de Lima buscando, por ejemplo el único libro de Ribeyro que no ha leído o las novelas de Mercedes Cabello de Carbonera.

* Nota aparecida en "Correo", el 8/12/64.

Lastra ofreció dos conferencias —los días 23 y 25 de Noviembre— en la Casa de la Cultura. Luego viajó al Cuzco donde tuvo asimismo dos actuaciones. En estos días está dictando un cursillo sobre narrativa chilena e hispanoamericana en la Facultad de Letras de la Universidad de San Marcos, con cuyos profesores del Departamento de Literatura tuvo una interesante sesión en la cual explicó el funcionamiento y las metas de su Instituto, reunión que suscitó enorme interés por parte de los docentes sanmarquinos. Tiene además pendiente una invitación de la Universidad y la Casa de la Cultura de Trujillo. Pero al mismo tiempo que estas actividades oficiales Lastra ha estado reuniéndose con numerosos escritores, profesores universitarios, librerías; ha asistido a alguna clase en la Facultad de Letras, ha conversado extensamente sobre nuestras literaturas y se ha encerrado a estudiar y a revisar los libros que ha comprado en Lima.

Pedro Lastra está cumpliendo pues, una admirable labor de divulgación de la literatura chilena e hispanoamericana. En la Casa de la Cultura ofreció un interesantísimo panorama de "La Poesía Post-nerudiana", enfocada a través de dos generaciones, la del 38 y la del 50, denominadas así por los años en que sus integrantes comienzan a hacerse conocidos. Escuchamos en esta forma un análisis de la poesía de los principales integrantes de esa primera generación "post-nerudiana": Nicanor Parra, Gonzalo Rojas y Braulio Arenas, en el cual tuvo felices interpretaciones de las notas distintivas, logros artísticos y "claves" en el arte de estos tres grandes poetas. En la segunda disertación Lastra hizo una exposición panorámica de los poetas últimos dedicando especial atención a quienes él considera los más representativos: Miguel Arteche, David Rosenmann, Enrique Lihn, Alberto Rubio, Efraín Barquero y Jorge Teillier. Un panorama utilísimo y casi desconocido para nosotros de la poesía en el vecino país después de la gigantesca figura del autor de **Residencia en la Tierra**. Y esta divulgación de las letras chilenas se complementa con el cursillo que actualmente dicta en la Facultad de Letras de San Marcos sobre la narrativa chilena de los siglos XIX y XX. En este cursillo —en el cual las referencias al proceso narrativo general hispanoamericano son tan frecuentes como acertadas— Lastra aplica al ámbito chileno el método generacional de Ortega y Gasset, método con el cual vienen trabajando

desde hace algún tiempo muchos profesores de la Literatura Chilena y Literatura Hispanoamericana en la Universidad de Chile.

La visita que nos hace Pedro Lastra representa, a nuestra manera de ver, el tipo de contacto directo que disminuye la tremenda y absurda incomunicabilidad cultural que existe entre los vecinos pueblos de Latinoamérica. Por regla general ni nosotros sabemos de lo que se está haciendo actualmente en Chile, ni conocen en Chile la obra de peruanos como Ribeyro, Vargas Llosa, Romualdo, Sologuren, Delgado, Belli, etc. Este enorme desconocimiento sólo es atemperado por la labor de difusión de las letras nacionales que realizan profesores universitarios y escritores en sus viajes al extranjero. En este sentido debemos felicitar a las personas e instituciones que han hecho posible la presencia de Pedro Lastra en Lima, y quisiéramos tener la esperanza de que su precisa difusión de la labor y los fines que desempeña el **Instituto de Literatura Chilena** nos haya convencido de la enorme utilidad que existe entre nosotros de contar con una institución de este tipo. La principal dificultad que se presenta para ello es —como con casi todas las empresas de cultura en el Perú— de índole económica. Pero esta valla, si bien muy grande, no es infranqueable.

Biblioteca de Letras

«Jorge Puccinelli Converso» Tomás G. Escajadillo

La desaparición de "Cultura Peruana" *

"La revista **"CULTURA PERUANA"** cesa de aparecer con este número y agradece a sus lectores, colaboradores y avisadores su valiosa cooperación durante su veinticuatro años de vida ininterrumpida al servicio de la difusión cultural en el país", reza un escueto anuncio con el cual deja de aparecer la única revista cultural que circulaba regularmente en nuestro país. Triste y quijotesca la tarea de hacer cultura en nuestra patria. **CULTURA PERUANA**, con sus limitaciones o las discrepancias que podamos tener con su estructura —conservadorismo estético y político, el haber mezclado secciones como "Reuniones Sociales" o "Novias" con los menesteres de la cultura— creemos que cumplía una valiosa y solitaria labor en nuestro panorama cultural. Salvo la siempre restringida "élite" de ciudadanos que compran o se suscriben a revistas extranjeras, **CULTURA PERUANA** ofrecía al público la única posibilidad de seguir el paso de las manifestaciones culturales en el mundo y ha sido durante muchos de sus 24 años —ciertamente durante 1964—, la única revista que brindaba una visión general de la vida cultural en nuestro país. «Jorge Puccinelli Converso»

Ignoramos totalmente las razones de la clausura de esta revista. Que sepamos, estas razones no se han hecho públicas, pero podemos aventurar un buen motivo: entre nosotros resulta pésimo negocio el publicar una revista que tenga mucho que ver con la cultura. Era evidente en los últimos tiempos que **CULTURA PERUANA** perdía dinero y que su existencia sólo se explicaba por el entusiasmo de unas cuantas personas. En el Perú pues —tal parece la deprimente conclusión— no hay lugar para revistas de cultura. Por lo menos no para una revista grande, estable, regular, que pague por los artículos que publica y que lógicamente tenga que cubrir sus gastos con el avisaje y la venta.

Hay, desde luego, otras revistas del tipo de **CULTURA PERUA-**

* Nota aparecida en "Correc" el 13/2/65

NA. En 1964 aparecieron 2 nuevas. **Proceso**, Año 1, Número 0 (?), Lima, Enero-Febrero 1964 y **Visión del Perú**, Revista Trimestral, Número 1, Lima, Agosto de 1964. Ninguna de las dos ha vuelto a aparecer. Una anécdota: Se encontraron hace unos días Washington Delgado, co-director de **Visión del Perú** y José Miguel Oviedo, del Consejo de Redacción de **Proceso** y se produjo el siguiente diálogo: Oviedo "Así que ustedes nos igualaron, ¿no?". Delgado: "No, les ganamos 1 a 0".

Proceso definitivamente no volverá a salir. **Visión del Perú** quizás vuelva a salir, aunque posiblemente con distinto nombre. Otras revistas languidecen. **Tareas**, que edita Alejandro Romualdo hace varios años que no sale. **Idea** representa el encomiable esfuerzo individual de Manuel Suárez Miraval, pero su campo de interés es algo restringido y su aparición irregular. Otra revista, muy valiosa y seria, **Letras Peruanas**, publicó su último número en setiembre de 1963 y aparentemente no volverá a salir, **Destino**, una revista de modestísimo formato, publicó tres números en 1963 y desapareció. Igualmente sólo alcanzó tres números —entre febrero de 1958 y agosto de 1959— la revista **Literatura**, cuyos componentes —todos ellos escritores de valor y experimentados periodistas— volvieron a fracasar en **Proceso**. **La Gaceta de Lima**, que llegó a publicar más de una docena de números en cuatro años, dejó de aparecer en 1961. En otro tipo de revista, (más "académica", con presentación de "libro"), hay que lamentar la ausencia de dos publicaciones que, en tiempos algo lejanos, hicieron "época": **Mar del Sur** y **Las Moradas**. Y si seguimos remontándonos al pasado encontraríamos decenas de revistas que fenecieron "de muerte prematura". Un panorama verdaderamente desalentador. Y el motivo de este alarmante "índice de mortalidad" de nuestras revistas es siempre el mismo: insuperables dificultades económicas. (En algunos casos, claro está nuestra proverbial molicie "criolla" tuvo algo que ver).

Sobre este telón de fondo, los 24 años de actividad de **CULTURA PERUANA** constituyen un acontecimiento casi milagroso y digno de todo elogio. Aunque en los últimos tiempos la calidad y, sobre todo, la receptividad del público lector, habían disminuído un tanto, no cabe duda alguna de que **CULTURA PERUANA** representa una fuente indispensable para el estudioso de nuestras artes

y nuestras letras. En sus páginas hay artículos de inapreciable valor y, además, tuvo siempre un trato muy digno con los escritores (aparte del hecho de que ha sido durante muchísimos años, la única revista de su tipo que pagaba por las colaboraciones).

Con la ausencia de **CULTURA PERUANA** sólo quedan en nuestro magro panorama cultural dos revistas de tipo distinto (ambas son "académicas"), la **Revista Peruana de Cultura** (Órgano de la Comisión Nacional de Cultura) y **Letras** (Órgano de la Facultad de Letras de la Universidad de San Marcos). No es una coincidencia de que estas revistas existan en base a que pueden perder plata (y la pierden); es decir respaldadas por instituciones estables.

El "cierre" de **CULTURA PERUANA** significa, pues, un hecho triste para la cultura del país. Como siempre sucede, es ahora cuando la gente valora su meritoria función entre nosotros. Y sirvan estas líneas también para agradecer a su entusiasta incansable y quijotesco director José Flores Araoz —a quien no tenemos el agrado de conocer—, por la labor que personalmente ha desarrollado, dirigiendo **CULTURA PERUANA** durante 24 años, en bien de la cultura del país.

Biblioteca de Letras Tomás G. Escajadillo
«Jorge Puccinelli Converso»

Stratford-Upon-Avon: Lugar de nacimiento y muerte de Shakespeare

Invierno en los condados del sur de Inglaterra: árboles de ramas lisas, ausencia de hojas, vientecillo helado, lluvia, frío que desciende bajo cero grados. Primavera: árboles coposos que lucen hojas nuevas, flores multicolores, campos inmensos de verdísimo césped, lentos riachuelos en que navegan cisnes y patos blanquísimos. Son dos caras de una misma medalla. Es el radical cambio que se puede observar en dos estaciones distintas en Stratford-Upon-Avon, pequeña población del condado de Warwick, a tres horas de viaje de Londres, el lugar de nacimiento y muerte de William Shakespeare.

Según la historia, Stratford-Upon-Avon, se originó como un pequeño mercado en 1196, en plena Edad Media, a un corto trecho después de cruzar el río Avon, el que se desarrolló rápidamente debido a la actividad de la Hermandad de la Santa Cruz. En la época del nacimiento de William Shakespeare —en 1564— ya era una activa y pintoresca villa. En realidad muy poco ha cambiado desde entonces. Es una población típica de los condados del sur de Inglaterra. Con su iglesia pequeña construída en piedra en la peculiar arquitectura gótico-inglesa de torre con punta de aguja, ventanas ojivales y largas nervaduras. Con sus casas de cuentos de hadas, hechas de madera, piedra gris y techos de paja. Con sus bares pequeños y añejos donde es posible beber un espumante vaso de cerveza. Con sus comparsas de bailes típicos que, todavía, en ciertas oportunidades es posible admirar.

En la actualidad Stratford-Upon-Avon tiene quince mil habitantes. Anualmente la visitan miles de turistas deseosos de conocer los lugares y reliquias del inmortal poeta y dramaturgo. Sobre todo

durante la temporada de los Festivales en que se representan las obras del autor en el moderno teatro, a la vera del río Avon, erigido en su memoria; el cual es, indudablemente, uno de los más completos y mejor equipados del mundo. Su plano es irregular pero armonioso, la mayoría de sus casas son de construcción de los siglos XV y XVI, de madera, piedra y ladrillo, en el estilo de Isabel I. Entre los monumentos y lugares históricos más visitados está la casa donde nació William Shakespeare. Es una casa en Henley Street y se ha probado fehacientemente que perteneció a John Shakespeare, padre del dramaturgo, quien era un próspero comerciante, y, después de su muerte, pasó a ser propiedad del poeta. Levantada a fines del siglo XV o principios del XVI, su estilo es isabelino y su construcción está hecha con armazón de madera, paredes de ladrillo y piedra de la región. Fue adquirida a mitad del siglo pasado, por un comité encargado de la memoria del gran dramaturgo. La casa tiene dos pisos, ha sido arreglada con utensilios y muebles de la época tratando de presentarla tal como debió ser. La sala principal, con su chimenea, sus objetos domésticos y muebles, tiene todo el sabor de los siglos pasados. En el piso superior se halla una amplia habitación, en donde es posible admirar algunas reliquias del poeta, y también el dormitorio que conserva sus sólidos muebles de madera donde, según se asegura, nació William Shakespeare. Hay escritos de puño y letra del poeta, documentos diversos y recuerdos personales. Hay absoluta certeza, pues, de la existencia del gran literato aunque, todavía, se susciten vacilaciones sobre si escribió todas las obras que aparecieron con su nombre.

No lejos de Stratford-Upon-Avon, en Shottery, se encuentra la cabaña de la esposa del gran bardo: Anne Hathaway. Esta hermosa y típica construcción perteneció a sus padres, ella nació y la habitó en su niñez. Su estilo es del siglo XV y está hecha de ladrillo, piedra, estructura de madera y techo de paja, similar al techo usado en la época de los incas. En ella se guardan todavía muchos objetos que pertenecieron a la familia Hathaway.

Similares construcciones a las descritas son las casas de Mary Arden, madre de William Shakespeare, y la de Susanna, hija del poeta, casada con el Dr. John Hall, que todavía se conservan.

Igualmente, un lugar histórico e importantísimo en la memoria de Shakespeare es la Iglesia Parroquial de la Santísima Trinidad, en donde fue bautizado y en donde se encuentran los restos del poeta. Es una construcción de piedra, de arcaico estilo gótico-inglés con su torre en punta de aguja, cerca del río Avon. La rodean añejos árboles de sauce y, en derredor, cubierto de hierba y musgo, se levantan algunas lápidas cuadrangulares de personas que han sido enterradas allí hace muchos siglos. Tiene un aire de recogimiento, de misterio y quietud de edades pasadas. Existe en esta iglesia una notación del bautismo de Shakespeare que dice:

“April 26: Gulielmus filius Johannes Shakespeare”

El poeta está enterrado en el interior de la iglesia, en el piso, al lado izquierdo, cercano al altar. Su tumba sellada con piedra, lleva una rimada inscripción en un antiguo inglés, cuya traducción aproximada reza:

“Buen amigo, por el perdón de Jesús,
Al remover los restos encerrados aquí
Bendito aquél que respete estas losas
Y maldito aquél que quite mis huesos”.

Una pequeña hornacina, con un busto del poeta, en el muro frontal y un pequeño altar lateral, completan este santuario de descanso y memoria del poeta y dramaturgo más grande de la lengua inglesa y uno de los valores universales de las letras.

William Shakespeare nació el 23 de abril de 1564. No se conoce mucho sobre su niñez y se supone que estudió las primeras letras en la escuela y capilla construída en Stratford por la Hermandad de la Santa Cruz en el siglo XV. Posiblemente allí mismo contempló las primeras representaciones teatrales que diversos grupos de actores viajeros, eventualmente, ofrecían. En 1582, a la edad de 18 años, se casó con Anne Hathaway que tenía 26 años. Tuvieron tres hijos: Susanna y los mellizos Hamnet y Judith. Vivió en su ciudad natal hasta 1585 en que salió con dirección a Londres. No se conocen sus actividades iniciales en esta ciudad. Su rastro se pierde hasta 1592, en que se le ve como actor y revisador de obras dramáticas en una compañía teatral. De esta época data

su primera obra dramática: Enrique VI. Empieza su período más fecundo y conocido. En 1597 compra algunas propiedades en Stratford, según las evidencias, permanecía siempre ligado a su lar nativo. En el año 1610 dejará Londres y se retirará definitivamente a su tierra natal, en donde, aunque todavía conservará relaciones con personas de Londres, permanecerá rodeado de amigos y familiares y morirá, a la edad de 52 años, también un 23 de abril de 1616. El registro de sus funerales dice:

“Aprill 25 Will. Shakspeare† gent”.

Marco Gutiérrez



Biblioteca de Letras
«Jorge Puccinelli Converso»

Homenajes a Shakespeare

No fueron, en verdad, muy numerosos los homenajes tributados en el Perú a William Shakespeare, al celebrarse el cuatricentenario de su nacimiento el 26 de Abril de 1964.

Destacan entre estas celebraciones la puesta en escena de "Romeo y Julieta" por el conjunto teatral de la A.A.A. y los diversos homenajes tributados por la Universidad de San Marcos.

La A.A.A. realizó un notable esfuerzo al escenificar, en el Teatro Municipal y bajo la dirección de Ricardo Roca Rey, "Romeo y Julieta". La prensa especializada criticó muy favorablemente la labor de conjunto de la A.A.A. y, en especial, las actuaciones de Ricardo Blume y Saby Kamalich en los roles estelares.

Los homenajes de la Universidad de San Marcos fueron el producto de la colaboración entre el Departamento de Extensión Universitaria y la Facultad de Letras. Muchos de los trabajos presentados dentro del marco de estas celebraciones han sido incorporados al presente número de "LETRAS" e igualmente se publicaron en volumen especial por el Instituto de Literatura de la Facultad de Letras bajo el título de "Homenaje a Shakespeare".

Merece destacarse, asimismo, la pulcra y cuidada edición popular que hiciese el Teatro de la Universidad de San Marcos de un Festival de las obras de Shakespeare, que contenía "Hamlet" "Romeo y Julieta", "El sueño de una noche de verano", "El mercader de Venecia" y "Macbeth".

El programa general de los homenajes tributados al Cisne de Avon fue el siguiente:

1) **3 de mayo**

Hora: **11.00 a. m.**

Documentales sobre Shakespeare y el film "Ricardo III". Presentación y comentarios por el poeta Wáshington Delgado.
Local: Colegio Guadalupe (Av. Alfonso Ugarte).

2) Actuaciones en el Antiguo Salón de Grados de la Facultad de Letras (Local Central, Parque Univeristario).

1) **4 de mayo**

Hora: **6.30 p.m.**

- a) Palabras de presentación por el Director del Departamento de Extensión Universitaria, Dr. Augusto Tamayo Vargas.
- b) "El argumento de Hamlet" por el Dr. Carlos Zavaleta, Catedrático de Literatura de la Facultad de Letras.
- c) "Tradición e Invención de Shakespeare" por el Prof. Richard Watkins, Sub-Director del Consejo Británico.

II) **5 de mayo**

Hora: **6.30 p.m.**

- a) "Shakespeare en el Perú" por el Dr. Estuardo Núñez Catedrático de Literatura de la Facultad de Letras.
 - b) "Mis traducciones de Shakespeare", por el Dr. Manuel Beltroy, Profesor Emérito de la Facultad de Letras.
 - c) Clausura de los actos de homenaje por el Dr. Jorge Puccinelli, Decano de la Facultad de Letras.
- 3) Exposición de Motivos Shakespearianos en el Salón de Exhibiciones del Departamento de Extensión Universitaria (contiguo al Antiguo Salón de Grados de la Facultad de Letras) Local Central de la Universidad. Parque Universitario.

La Facultad de Letras se unió, pues, a las instituciones que en todo el mundo celebraron el Cuarto Centenario del nacimiento de William Shakespeare, continuando así su larga tradición de rendir tributo a las grandes glorias literarias de la humanidad.

Homenajes a Peralta

San Marcos y otras Instituciones culturales rindieron homenaje a don Pedro Peralta Barnuevo Rocha y Benavides en el III centenario de su nacimiento. El homenaje duró una quincena (18 de noviembre al 2 de diciembre de 1964); intervinieron en él: las Universidades de San Marcos y Católica; la Casa de la Cultura y la Academia Nacional de Historia.

En el homenaje volvió a surgir la personalidad polifacética del insigne sanmarquino. Concurrieron intelectuales extranjeros a este homenaje. Rindiéndose así, tributo americano al limeño, al peruano, al americano en todos sus aspectos.

Todos sabemos que en el siglo XVII y en medio de los tipos representativos que tuvo América (periodistas, poetas, profesores, matemáticos, médicos, conspiradores, revolucionarios, militares, legisladores, gobernantes, políticos, diplomáticos, escritores, ensayistas, gramáticos, filólogos, astrónomos, físicos, químicos, ideólogos, políglotas, teólogos, comerciantes, etc. etc.) don Pedro Peralta supo sintetizar conocimientos como la poesía, la teología, la literatura, la cosmografía, las matemáticas; ser académico y políglota (sabía: griego, latín, quechua, francés, italiano, inglés, castellano y portugués). Queda una tarea entre los estudiosos de su biografía: precisar las áreas de sus conocimientos entre la vastedad de su obra.

● Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

Relación de **estudios** sobre **Pedro Peralta** que fueron presentados con motivo de su homenaje:

1. "Estudios sobre Peralta", por el Dr. Luis Alberto Sánchez.
2. "Peralta y la Historia", por el Dr. Guillermo Lohmann Villena.
3. "Peralta y la Medicina", por el Dr. Hugo Pesce.
4. "Peralta y la Geografía", por la Dra. Ella Dunbar Temple.

5. "Metereología y Física en Peralta", por el Dr. Enrique Silgado.
6. "Peralta y la primera interpretación económica de la conquista".
"La economía colonial ante la dialéctica", ensayos por el Sr. Emilio Choy.

Actuaciones:

25 de nov. — 7 p. m. — HOMENAJE DE LA FACULTAD DE LETRAS (S.M.) y LA ACADEMIA NACIONAL DE HISTORIA.

(Antiguo Salón de Grados, Pq. Universitario) — Conferencia: "El Teatro de Peralta", por el señor Decano, Dr. Augusto Tamayo Vargas.

ACTUACION CENTRAL.

26 de nov. — 12 m. — Palabras del Rector de la Universidad Nacional de San Marcos, Dr. Mauricio San Martín.

— Discurso de Orden por el Dr. Luis Alberto Sánchez.

— Lectura de fragmentos del discurso de Peralta, dedicada a la Universidad de San Marcos ("Oración..."), por el Decano de la Facultad de Letras, Dr. Augusto Tamayo Vargas.

28 de nov. — 12 m. — Presentación del libro "Obras menores en el Teatro de Peralta", de la Colección Biblioteca Universitaria en el Salón de Profesores de Letras de la Ciudad Universitaria. *

7 p. m. — "Peralta y Slgüenza", Conferencia por el Dr. Francisco Monterde.
(Antiguo Salón de Grados, Parque Universitario).

* En la sección "Bibliografía" de esta revista se publica un comentario a este libro, escrito por el profesor Luis Hernán Ramírez.

MESA REDONDA: PERALTA Y LA CIENCIA.

- 1º de dic. — 7 p. m. — "Peralta y la medicina", por el Dr. Hugo Pesce.
"Metereología y Física en Peralta", por el Dr. Enrique Silgado.

ACTUACION DEL TEATRO UNIVERSITARIO.

- 2 de dic. — 7 p. m. — Colocación del retrato de Pedro Peralta en el Salón del Teatro Universitario y palabras del doctor Augusto Tamayo Vargas.
— Lectura de fragmentos dramáticos de Peralta, por miembros del Teatro Universitario.

● Programa del coloquio sobre Peralta.

- miércoles 18 — 7 p. m. — Ceremonia de inauguración. — Discurso de orden del Presidente de la **Academia Nacional de la Historia**, Doctor Aurelio Miró-Quesada sobre: "Lo peruano en Peralta". — Discurso del representante de la Academia Peruana de la Lengua, Doctor José Jiménez Borja, sobre: "La vertiente barroca de Peralta Barnuevo". — (Local: Casa de la Cultura del Perú).
- jueves 19 — 7 p. m. — "Peralta y la Historia", por el Dr. Guillermo Lohmann Villena. — "Notas sobre una correspondencia inédita de Peralta", por don Guillermo Feliú Cruz, Director de la Biblioteca Nacional de Santiago de Chile. — (Casa de la Cultura).
- viernes 20 — 7 p. m. — "Poética y poesía en Peralta Barnuevo", por don Gerardo Diego, representante de la Real Academia Española. — (Casa de la Cultura).

- lunes 23 — 7 p. m. — Actuación en el Instituto Riva-Agüero. — Discurso de saludo del Dr. Luis Jaime Cisneros. — "Peralta, el personaje y la nobleza", por don Dalmiro de la Válgoma, representante de la Real Academia Española de la Historia. — (Local: Instituto Riva-Agüero).
- martes 24 — 12 m. — "Bartolomé de Arzanz y Vela, cronista de Potosí, y admirador y amigo de Peralta", por el Dr. Lewis Hanke, de la Universidad de Columbia.
- miércoles 25 — 7 p. m. — "El teatro de Peralta", por el Dr. Augusto Tamayo Vargas, Decano de la Facultad de Letras de la Universidad Mayor de San Marcos. — (Local: Salón de Grados. — Universidad de San Marcos — Parque Universitario).
- jueves 26 — 7 p. m. — Sesión de clausura del Coloquio. — "La evolución del barroco en la época de Peralta" por don Juan de Contreras y López de Ayala, Marqués de Lozada. (Casa de la Cultura).

Biblioteca de Letras
 «Jorge Puccinelli Converso» Teófilo Sotomayor

La 1ª Exposición Internacional de Revistas

La Facultad de Letras de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos ha organizado la Primera Exposición Internacional de Revistas con el propósito de ofrecer a sus profesores y estudiantes y, en general a los intelectuales e investigadores y al público interesado en los problemas de la cultura, un panorama de las publicaciones periódicas que se editan en los principales países del mundo, en el campo de las Letras y de las Ciencias Humanas. Coincide su inauguración con la apertura de nuestra Hemeroteca, en un local especialmente acondicionado en el Pabellón de Institutos y Departamentos, como un nuevo servicio para los catedráticos y alumnos universitarios, que ha de poner al alcance de todos las publicaciones periódicas y seriadas correspondientes a las áreas de trabajo de la Facultad y a las disciplinas conexas, ofreciendo así la visión al día de los conocimientos humanos, el progreso de las investigaciones e hipótesis en la ruta de los estudios, así como la información general indispensable al hombre culto y al especialista de una materia.

Los trabajos que reúnen las revistas constituyen un material insustituible para el estudioso pues sus resultados y conclusiones muchas veces tardan años en incorporarse al libro. "La revista —ha dicho Georges Duhamel— participa a la vez de los caracteres del libro y del diario y es, al mismo tiempo, un vehículo de información, un órgano de cultura y un instrumento de conocimiento. Como su nombre lo indica, ella tiene el deber o, por lo menos, la pretensión de examinar nuevamente, de revisar y, por lo tanto, de juzgar, un pequeño período de la vida local o mundial, y, según los casos, de la vida literaria, científica, filosófica, etc. Una verdadera revista debe llevar la huella de todo lo que ocurre de notable en el mundo: comentar las obras, mencionar los acontecimientos, juzgar los actos de los hombres, iluminar su carácter. Una revista digna de este nombre debe, además presentar nuevas obras y ofrecer un reflejo del espíritu en su aventura cotidiana. Las revistas corresponden a una forma de actividad intelectual cada vez más necesaria en el desorden contemporáneo. Cierta esfuerzo de pensamiento continuo, de meditación creadora, de estudio activo, no encuentra mejor forma de expresión que las revistas literarias. El libro es voluminoso y lento. El diario, demasiado breve y fugaz. El li-

bro es, en general, la obra de un solo hombre y el reflejo de un solo espíritu. La revista es un trabajo de equipo, la imagen de un grupo de espíritus. Cierta manera de examinar, de criticar los acontecimientos, los hombres, las obras, exige la revista, vehículo natural de un pensamiento vigilante, de un pensamiento que no renuncia a su misión".

La Exposición se ha organizado sobre la base de los fondos hemerográficos de la Facultad a los que se han sumado la valiosa contribución ofrecida por los Agregados Culturales de las Embajadas acreditadas en nuestro país, así como los envíos solicitados a los Ministerios de Educación, editores y directores de revistas del mundo. Alentamos la esperanza que esta Primera Exposición Internacional de Revistas, expresión de nuestro interés por entablar contacto e intercambio con las más importantes publicaciones doctas, ha de servir decisivamente para que nuestra Facultad inicie o fortalezca sus relaciones con las principales instituciones académicas, docentes y culturales del mundo.

El Catálogo completa los objetivos propuestos por la Exposición y quiere ser un testimonio de nuestro agradecimiento a todas las instituciones y personas que han cooperado al éxito del certamen, a la vez que un derrotero útil a quienes se interesan en el cultivo de las disciplinas humanísticas. El Catálogo comprende tres secciones destinadas a facilitar la búsqueda de una publicación periódica cualquiera, ya sea por países, por materias o por títulos. La primera sección presenta las fichas de cada revista, ordenada por el lugar de impresión, incluyendo su dirección postal. En la segunda sección se han agrupado las publicaciones periódicas atendiendo a un esquema de materias, inspirado en un criterio que trata de conciliar la concisión con la exactitud. Se ha procurado no multiplicar las especialidades reduciéndolas para facilitar el manejo, a los siguientes grupos: Bibliografía, Bibliotecas; Literatura, Filología, Lingüística; Arte, Cine, Teatro; Filosofía, Psicología, Religión; Historia, Arqueología; Sociología, Antropología, Etnología; Folklore; Geografía, Política; Educación; Revistas Universitarias, Académicas y de Humanidades; Revistas Informativas y de Divulgación Cultural; Revistas Varias. La Tercera Sección es el Índice Alfabético u Onomástico en el cual, junto al nombre de la revista aparece el número de envío a la página respectiva de la Primera Sección que registra la ficha completa. Nuestro agradecimiento al Dr. Washington Delgado y al personal de la Biblioteca y Hemeroteca que han organizado el Catálogo y la muestra misma.

Aunque la Exposición se ha limitado a las publicaciones periódicas y seriadas en curso de aparición, hemos querido añadir una pequeña muestra retrospectiva de publicaciones peruanas, pre-

sentando los especímenes originales o la copia fotostática de las portadas de las principales revistas nacionales, con un criterio didáctico destinado a familiarizar a nuestros estudiantes con las revistas nacionales más importantes del pasado. Las fichas correspondientes a esta muestra retrospectiva y a las revistas actuales que llegaron cuando el Catálogo se encontraba impreso, figuran en Addenda mimeografiada.

Queremos testimoniar nuestra gratitud a todos los que han cooperado a materializar el proyecto de la presente Exposición y de modo especial a la Embajada de Francia que ha ofrecido la contribución más nutrida de todas, merced a las gestiones del Agregado Cultural doctor Olivier Dollfuss ante el Ministerio de Asuntos Extranjeros de su patria y ante la Federation Francaise des Syndicats de la Librairie. Igualmente nuestra gratitud al Banco de Crédito del Perú y al doctor Jorge Jelcic cuyas donaciones han permitido adquirir la estantería de accro y el mobiliario de la Hemeroteca; a la Casa Ferreyco S. A. que ha ofrecido graciosamente el material de ángulos ranurados Dexion empleado en los Stands de la Exposición y a los Talleres Gráficos Santiago Valverde S. A., que han donado las láminas que exornan el presente catálogo. Toda esta ayuda, que representa para nosotros el estímulo y el aliento de la comunidad a la tarea universitaria, ha permitido llevar a buen término la Primera Exposición de Revistas que ha de ser un valioso instrumento de comprensión y acercamiento internacionales.

Formulamos desde aquí un llamado a todas las revistas doctas del Perú y del mundo para iniciar o extender el provechoso intercambio de nuestras publicaciones y preservarnos de este modo de la deficiente respiración internacional y de la deficiente circulación interna que, al decir del maestro Alfonso Reyes, son los dos mayores peligros que amenazan la vida de nuestras naciones.

Jorge Puccinelli

Actividades del Claustro

ELECCION DE DECANO

Se transcribe el texto del Acta de la sesión en que el Dr. Puccinelli hizo entrega del decanato de la Facultad, al Dr. Tamayo Vargas:

Sesión del Consejo de la Facultad de Letras del día 12 de mayo de 1964.

Bajo la presidencia del Sr. Decano, Dr. Jorge Puccinelli, y con la asistencia de los Drs. Alvarez, Aranibar, Barboza, Cabada, Castro Pineda, Cisneros, Festini, Herrera, Jiménez Borja, Kauffmann, Macera, Mejía Valera, Pulgar Vidal, Russo, Saco, Tamayo, Tauro del Pino, Temple, Carlos Daniel Valcárcel, Velit y Zavaleta y los delegados alumnos: Colunga, Chávez de Paz, Huarachi, Quimper, Quiroz, Revilla, Salas y Zavaleta, se abrió la sesión a las 7 p. m.

Se dio lectura al acta de la sesión anterior la que fue aprobada sin observaciones.

El Dr. Puccinelli manifestó que el Consejo había sido convocado para hacer entrega del Decanato de la Facultad de Letras al Dr. Augusto Tamayo Vargas, lo cual era para él muy honroso, ya que se trataba de un distinguido colega a quien todos apreciaban por sus calidades académicas y personales que aseguraban una provechosa y fecunda gestión. Pidió a todos los miembros del claustro la unidad en torno del Decano electo, Dr. Tamayo, para lograr el permanente progreso de la Facultad de Letras.

Seguidamente el Dr. Puccinelli colocó la insignia al Dr. Tamayo, ante los aplausos de los profesores y alumnos presentes.

A continuación hizo uso de la palabra el Dr. Augusto Tamayo Vargas expresando su agradecimiento personal más sincero y afectuoso al Dr. Puccinelli por sus anteriores palabras y el de la Facultad, por la gestión que acababa de culminar existosamente ese mismo día. Ratificó su indeclinable posición como profesor universitario, de actuar por encima de toda bandería y prejuicio; elogió la labor de los señores Decanos que le habían antecedido, por su labor en beneficio de la Facultad de Letras; manifestó que propondría la elección de una Comisión Ejecutiva de quince miembros, respetando el tercio estudiantil, para aligerar el trámite de asuntos que puedan resolverse dentro de un grupo menor de personas, dejando al Consejo la aprobación y discusión de asuntos fundamentales; así como también la vuelta al sistema de créditos indispensable en los estudios; la creación de una Oficina de

Catedráticos Guías, la formación de investigadores en todas las especialidades; la edificación del tercer piso del edificio de la Facultad de Letras en la Ciudad Universitaria, para incluir allí un local apropiado para la Biblioteca; destacó la terea benéfica del Rector de la Universidad, Dr. Mauricio San Martín, para llevar a cabo esos planes, así como la labor del Ex-Rector, Dr. Luis Alberto Sánchez, en el mismo sentido; expresó que se interesaría por mejorar la condición de los catedráticos y estudiantes, para lo cual gestionaría, entre otras cosas, el funcionamiento de una dependencia de Asistencia Social en esta Facultad, así como conseguir mayores facilidades en lo que se refiere a transporte, teléfono, posta médica, etc.; expresó que comprendía la necesidad de contar con un mayor número de profesores de Tiempo Completo y de Dedicación Exclusiva bien remunerados; y que su gestión en general se regiría respetando las reglamentaciones vigentes. Finalizó el Dr. Tamayo reiterando su pedido al Consejo de esta Facultad para que se le ayude en su gestión como Decano, dentro de una comprensión libre y sanmarquina.

DIRECTORES DE DEPARTAMENTOS

Durante el año académico de 1964 han ejercido la dirección de los distintos Departamentos, los siguientes catedráticos, que fueron elegidos a fines de 1963.

Departamento de Antropología: **Dr. José Matos.**

Departamento de Arte: **Dr. César Arróspide.**

Departamento de Filología y Lingüística: **Dr. Miguel Angel Ugarte Chamorro.**

Departamento de Filosofía: **Dr. Enrique Barboza,** (interino hasta Mayo; luego elegido titular).

Departamento de Geografía: **Dra. Ella Dunbar Temple.**

Departamento de Historia: **Dr. Alberto Tauro.**

Departamento de Literatura: **Dr. Augusto Tamayo Vargas,** hasta Mayo, luego fue elegido el **Dr. Estuardo Núñez.**

Departamento de Psicología: **Dr. Gustavo Saco.**

Departamento de Sociología: **Dr. José Mejía Valera.**

Escuela de Periodismo: **Dr. Andrés García de la Barga.**

De conformidad con el acuerdo del Consejo de la Facultad del 12/XI/64 los Directores de Departamento fueron renovados entre el 1º y el 7º de Diciembre, haciéndose efectivo el cambio el 1º de Enero de 1965, a excepción de aquellos Directores elegidos después del 1º de Junio de 1964, los Drs. Núñez y Barboza.

La nómina de los Directores de Departamento para 1965 es:

Departamento de Antropología: **Dr. Jorge Muelle.**
Departamento de Arte: **Dra. Nelly Festini.**
Departamento de Filología y Lingüística: **Dr. Luis Jaime Cisneros.**
Departamento de Filosofía: **Dr. Enrique Barboza.**
Departamento de Geografía: **Dr. Javiel Pulgar Vidal.**
Departamento de Historia: **Dr. Teodosio Cabada.**
Departamento de Literatura: **Dr. Estuardo Núñez.**
Departamento de Psicología: **Dr. José Russo Delgado.**
Departamento de Sociología: **Dr. Aníbal Ismodes.**
Escuela de Periodismo: **Dr. Andrés García de la Barga.**

DELEGADOS A LA ASAMBLEA UNIVERSITARIA

A mediados de 1964 fueron elegidos Delegados Profesores de la Facultad ante la Asamblea Universitaria, los Drs. Augusto Tamayo Vargas, Jorge Puccinelli, Luis Alberto Sánchez, Jorge Muelle, José Russo Delgado, Estuardo Núñez, Javier Pulgar, Teodosio Cabada, Miguel Angel Ugarte Chamorro, Aníbal Ismodes, José Mejía Valera y Enrique Barboza. para el período 1964-67.

CATEDRATICOS HONORARIOS DE LA UNIVERSIDAD DE SAN MARCOS

A propuesta de la Facultad de Letras, durante 1964, fueron nominados Catedráticos Honorarios de nuestra Universidad, los siguientes profesores:

Giacomo Devoto, de la Universidad de Florencia (Italia); **Guillermo Feliú Cruz**, Director de la Biblioteca Nacional de Chile y destacado peruanista; **Antonio Pagés Larraya**, Secretario de Estado de Comunicaciones de Argentina y Catedrático de Literatura de la Universidad de Buenos Aires; **José Fariás Goes Sobrinho**, Director de la Facultad Nacional de Filosofía y Letras de la Universidad de Brasil; **Francisco Perroux**, distinguido economista francés, profesor del College de France.

PROFESORES VISITANTES EN LA FACULTAD DE LETRAS

En el transcurso del año académico de 1964, la Facultad de Letras ha contado con la valiosa colaboración de los siguientes Profesores Visitantes: **Francois Chevalier**, que dictó el curso Etno-



Biblioteca de Letras
«Jorge Puccinelli Converso»



Biblioteca de Letras
«Jorge Puccinelli Converso»

historia, (Siglos XVI y XVII); **Henri Favre**, para el curso de Etnología (Parentesco); **Hernán Godoy Urzúa**, para el curso de Sociología, Métodos y Técnicas de Investigación; **Henri Reichlen**, para el curso de Arqueología (Seminario: Sierra Norte); **Gaetano Foresta**, para el curso de Literatura Italiana; **Silvio Julio de Albuquerque**, para el curso de Literatura Comparada Española-Portuguesa, y Lengua Portuguesa del Brasil; **Louis Panabiere**, para el curso de Literatura Francesa; **Carmen Viqueira**, para un cursillo de Etnopsicología; **Claude Collin-Delevaud**, que dirigió Trabajos del Campo a los alumnos de Etnología; **Jacqueline Weller**, para un seminario de Francés; **Andrée Billet**, para un Seminario de Francés; **Francois Bourricaud**, para un cursillo sobre Sistemas Sociológicos Contemporáneos y **Roland Duncan**, para Historia y Cultura de los Estados Unidos de Norte América.

CATEDRATICOS EMERITOS DE LA FACULTAD

Por acuerdo del Consejo de Facultad, tomado el 12 de Noviembre de 1964, se nombró al Dr. Mariano Iberico Rodríguez, distinguidísimo ex-Catedrático de la Facultad, Catedrático Emérito de la misma.

NOMBRAMIENTO DE PROFESORES PRINCIPALES A DEDICACION EXCLUSIVA Y TIEMPO COMPLETO

Durante el año académico de 1964 se reactualizó un acuerdo de 1958, por el que fueron nombrados Catedráticos de Dedicación Exclusiva, los Drs. **Ella Dunbar Temple** y **José Russo Delgado**. Fue elevado también a la categoría de Dedicación Exclusiva, con cargo a investigaciones sociológicas, el Dr. **José Mejía Valera**. Asimismo se aprobó la designación de los Drs. **Estuardo Núñez** y **Aníbal Ismodes**, como Catedráticos a Tiempo Completo. Finalmente, se han aprobado las designaciones del Dr. **Carlos Daniel Valcárcel** a la categoría de Dedicación exclusiva y de los Drs. **Jorge C. Muelle** y **Enrique Barboza**, a la de Tiempo Completo, lo cual se hará efectivo apenas cuente la Facultad con los medios económicos adecuados para ese fin.

CONCURSO DE CATEDRAS

En el año Académico de 1964, han obtenido Cátedras Auxiliares por Concurso los siguientes profesores:
Pedro Herencia, para Geografía Humana General;

Antonio Peña Cabrera, para Filosofía Medieval;
Teodoro Casana, para Geografía Humana del Perú;
Javier Mariátegui, para Psicofisiología;
Francisco Alarco Larrabure, para Técnica de Entrevista y Observación y Psicología Dinámica.

REGLAMENTO DE LA FACULTAD

El Consejo de Facultad acordó la constitución de una Comisión que se encargue de elaborar un Proyecto de Reglamento de la Facultad de Letras. En la misma sesión dicha Comisión fue integrada por los Drs. Estuardo Núñez, Enrique Barboza, José Mejía Valera y Juan Bautista Ferro y por los alumnos Manuel del Pomar y Luis Mori, y ha estado sesionando durante el presente año académico, considerando, asimismo, las iniciativas y sugerencias que le han presentado los distintos Departamentos de la Facultad. El mencionado proyecto será presentado en breve a la consideración del Consejo de la Facultad.

1966: AÑO DE LA FACULTAD DE LETRAS

Se ha nombrado una Comisión Especial para celebrar 1966 como el Año de la Facultad de Letras, presidida por el Decano e integrada por los Drs. Luis Alberto Sánchez, José Jiménez Borja, Teodosio Cabada, Carlos Daniel Valcárcel y Pablo Macera.

OFICINA DE ORIENTACION ESTUDIANTIL

Fue aprobada por el Consejo de Facultad la creación de una Oficina de Orientación Estudiantil, presidida por el Dr. Estuardo Núñez, la cual sería asesorada por una Comisión de Catedráticos de las distintas especialidades, destinada a reestructurar el plan de estudios de la Facultad. Asimismo se ha aprobado la publicación de un Folleto de Orientación Vocacional, confeccionado por

una Comisión integrada por un miembro de cada Departamento. Con posterioridad los distintos Departamentos han nominado Comisiones para modificar sus propios planes de estudios y para preparar folletos informativos de los mismos, con miras a la reestructuración total de los planes de estudio de la Facultad de Letras, para que éstos alcancen la flexibilidad necesaria. Dentro de estos planes, en breve saldrá publicado dicho folleto, como un Catálogo General de la Facultad de Letras que sea el instrumento

para informar sobre las vastas posibilidades profesionales de la Facultad, sobre los alcances académicos de los diversos Departamentos, y que sirva para la tarea de la Oficina de Orientación Estudiantil: encaminar a los alumnos en sus carreras profesionales dentro de las distintas especialidades de Letras y Ciencias Humanas.

ACTIVIDADES CULTURALES

Conferencias

Durante 1964 se han realizado, entre otras, las siguientes conferencias y reuniones de Mesa Redonda:

Abril. El Dr. J. H. Parry, Vice Canciller de la Universidad de Gales y Presidente de la Comisión sobre Estudios Latinoamericanos en las Universidades Británicas dictó una conferencia sobre "La Teoría Española del Imperio". (Día 10, Salón de Grados, 7 p.m.).

Junio. Recital grabado de poesía, traducido al castellano, del poeta hindú Randhari Sinhan Dinkar, organizado por el Instituto de Lenguas y Culturas Orientales.

Junio. El Dr. Luis Mendivil, director de la G.U.E. "Mariano Melgar" disertó sobre "La Evolución Histórica del Método" (Día 18, 6 p.m.)

Julio. Mesa Redonda sobre el tema "La Universidad Europea y la Universidad Peruana" bajo la dirección del Dr. Luis Felipe Alarco, organizada por el Departamento de Filosofía. (Día 10, 11 a.m.).

Agosto. Conferencia del Prof. Francois Bourricaud, sobre "El análisis sociológico y la relación médico-paciente", organizada por el Departamento de Psicología.

Agosto. Mesa Redonda en el Departamento de Geografía sobre "Los progresos de la Geografía en las Universidades de los Estados Unidos", con la participación del invitado especial Dr. Donald Dyer.

Setiembre. Conferencia a cargo del Dr. Jean Lacroix: "Le Dialogue" I, organizada por el Departamento de Filosofía. (Día 15).

Setiembre. Conferencia a cargo del Dr. Jean Lacroix: "Le Dialogue" II, organizada por el Departamento de Filosofía (Día 17).

Setiembre. Recepción Académica al geógrafo austriaco Dr. Hanz Kinzl, en el Departamento de Geografía, con la asistencia del Sr. Rector. El Dr. Kinzl habló sobre "La Glaciología de la Cordillera Blanca". (Día 18).

Octubre. Conferencia del Dr. Gustavo Saco sobre "El Espacio y el Tiempo en la Filosofía y Física Contemporáneas", organizada por el Departamento de Filosofía. (Día 23).

Noviembre. Conferencia del Dr. Luis F. Guerra sobre "El Hombre en la Filosofía de Teilhard de Chardin", organizada por el Departamento de Filosofía (Día 7).

Noviembre. El Prof. danés Arno Sorensen dictó una conferencia sobre "La Filosofía de Soren Kierkegaard". El Dr. Sorensen fue presentado por el Director del Departamento de Filosofía, Dr. Enrique Barboza (Día 12).

Noviembre. Actuación en homenaje del poeta brasileño Antonio Gonzalves Días, en el Centenario de su muerte. (Día 13, Salón de Grados, 7 p.m.).

Noviembre. El poeta y miembro de la Academia de la Lengua Española don Gerardo Diego dictó una conferencia sobre "César Vallejo: Recuerdo, Cartas y Poesías". (Día 16, Salón de Grados, 7 p.m.).

Noviembre. Presentación del libro **Obras dramáticas cortas** de Pedro Peralta, editado por alumnos de la cátedra de Literatura Peruana y Americana, grupo nocturno, bajo la dirección del Dr. Francisco Carrillo. (Día 28, Sala de Profesores, 12 m.).

Noviembre. El Dr. Jesús Rodríguez de la Universidad de México, habló sobre "La Realidad Mexicana Actual" en acto organizado por el Centro de Estudiantes de Sociología.

Noviembre. El Dr. Armando Córdova, de la Universidad de Caracas, dictó una conferencia sobre "Análisis Estructural de América Latina", organizada por el Centro de Estudiantes de Sociología.

Diciembre. El Prof. egipcio Ahmed Fakhry. Director del Museo del Cairo y catedrático de Egiptología de la Universidad de El Cairo, dictó una conferencia sobre "Arqueología Egipcia", organizada por el Instituto de Lenguas y Culturas Orientales. El distinguido visitante fue presentado por el Dr. Alberto Tauro, Director del Instituto. (Día 4).

Diciembre. Mesa Redonda del Prof. Pedro Lastra con los profesores del Departamento de Literatura, sobre el funcionamiento del Instituto de Literatura Chilena, en el que presta servicios el Prof Lastra. (Día 3, Departamento de Literatura, 11.30 a.m.).

Diciembre. Cursillo sobre "Narrativa Chilena e Hispanoamericana", dictado por el Prof. Pedro Lastra, del Instituto de Literatura Chilena de la Universidad de Chile, organizada por el Departamento de Literatura. (Días 5, 6 y 8, Departamento de Literatura, 10 a.m. -- 1 p.m.).

Mesa Redonda sobre "La Ciudad y los perros"

Como homenaje de la Facultad de Letras a su antiguo alumno, Mario Vargas Llosa, se realizó en el mes de mayo, una interesante Mesa Redonda sobre su novela "La ciudad y los perros".

La actuación se realizó en el tradicional Salón de Grados de la Facultad, y estuvo presidida por el decano, Doctor Augusto Tamayo Vargas. Un numeroso y atento público siguió el curso del interesante debate, en el cual hizo uso de la palabra en primer lugar el propio novelista y luego participaron en la discusión profesores de la Facultad y los críticos literarios invitados, Sebastián Salazar Bondy, Mario Castro Arenas y José Miguel Oviedo.

Mesa Redonda sobre César Vallejo.

Organizada por el club de literatura "Inca Garcilaso de la Vega" se realizó una Mesa Redonda en el mes de noviembre, a la cual se invitó a diversos profesores y críticos literarios. Actuó como ponente el Dr. WASHINGTON Delgado, y el debate se centró en dos largas e interesantes intervenciones del Dr. Alberto Escobar y el crítico Mario Castro Arenas. El debate suscitó enorme interés en el numeroso público, compuesto en su mayoría por estudiantes de las Facultades de Educación y Letras.

Homenajes a Shakespeare y Peralta.

En 1964, se realizaron los diversos homenajes a William Shakespeare y Pedro Peralta de los cuales se da noticia pormenorizada en la Sección "Notas y Comentarios".

La Facultad de Letras participó activamente en ambas celebraciones, siguiendo su tradición de estar presente en todas las citas culturales de importancia.

El profesor Pedro Lastra en la Facultad de Letras.

En el mes de Noviembre la Facultad recibió la visita del prof. Pedro Lastra, investigador al servicio del Instituto de Literatura Chi-

lena, de la Universidad de Chile, quien fue invitado a dictar un curso sobre "Narrativa chilena e hispanoamericana", que se llevó a cabo los días 5, y 8 de Diciembre, con la asistencia de profesores de literatura y alumnos de la Doctoral de Literatura. Asimismo el prof. Lastra se reunió en una sesión especialmente convocada para dicho fin, con los profesores del Departamento de Literatura, a quienes explicó el funcionamiento del Instituto de Literatura Chilena, del cual es investigador.

Homenaje a Bartolomé Herrera.

El 21 de Agosto de 1964 se celebró una actuación en homenaje a Bartolomé Herrera, en el centenario de su muerte.

Al acto asistieron representantes del Ministerio de Educación, el Dr. Jorge Castro Harrison, director de la Unidad Escolar que lleva el nombre del maestro carolino, profesores y alumnos.

Hizo uso de la palabra el Dr. Augusto Tamayo Vargas, en su condición de Rector Interino, y se concluyó la ceremonia con el descubrimiento de una placa recordatoria en la puerta del Salón de Grados de la Facultad de Letras.

Grupo Cultural "Piélagos".

Esta asociación cultural de estudiantes del Departamento de Literatura realizó una activa labor durante 1964. Editó dos números (Nos. 4 y 5) de la revista literaria "Piélagos", con el apoyo económico de la Facultad, publicaciones que recibieran amplios y favorables comentarios de la prensa local. Asimismo realizó un Ciclo de Poesía, en el marco del cual dieron recitales los poetas Sebastián Salazar Bondy, Gustavo Valcárcel, Carlos Germán Belli, Arturo Corcuera, Antonio Cisneros, César Calvo, W. Delgado, Javier Sologuren, Alejandro Romualdo, Pablo Guevara, Juan Ojeda, Nicolás Nelson, Juan Cristóbal.

Exposición Internacional de Revistas

El 11 de mayo se inauguró la Primera Exposición Internacional de Revistas en el local del Pabellón de Institutos y Departamentos de la Facultad. Asistieron al acto el Rector de la Universidad, doctor Mauricio San Martín, el Decano de la Facultad doctor Jorge Puccinelli, el Decano electo, doctor Augusto Tamayo Vargas, miembros del cuerpo diplomático, catedráticos y estudiantes universitarios. El acto se inició con las palabras del doctor Jorge Puccinelli quien puso de relieve el sentido de la Exposición que se inauguraba y la importancia de la revista en las tareas de investigación. Agradeció la

contribución de los países y representaciones diplomáticas que habían remitido publicaciones con destino a la Exposición así como a las personas e instituciones que habían facilitado la presentación material de la exposición. A continuación se inauguró el local de la Hemeroteca y el nuevo equipo y mobiliario de los depósitos y sala de lectura. Se distribuyó entre los asistentes el Catálogo de la Exposición preparado bajo el cuidado del Dr. Washington Delgado, Director de la Hemeroteca, y que comprende un índice analítico por países, un índice por materias y un índice alfabético de títulos presentados en la Exposición, con un total de 82 páginas.

DONACIONES A LA BIBLIOTECA Y HEMEROTECA DE LA FACULTAD

En el curso del año 1964 la Biblioteca y Hemeroteca de la Facultad de Letras ha obtenido diversas donaciones de libros entre las que cabe mencionar las de las embajadas de Francia, Italia y Estados Unidos; de la Universidad de Chile, de los estudiantes de la Universidad de Indiana y del Dr. Luis Paredes. Los Talleres Santiago Valverde, S. A., imprimieron gratuitamente las ilustraciones para el Catálogo de la Exposición de Revistas, con un total de 14 modelos de 5200 hojas cada uno, tamaño 172 x 247 mm., litografiados a dos colores sobre papel Bond de 115 grs., cuyo importe ascendía a S/. 36,400.00. En la cuenta especial de donaciones a la Biblioteca de la Facultad se han depositado los cheques de los doctores Jorge Jelicic, por S/. 25,000.00 y Luis Paredes S., por S/. 3,503.49 destinados a adquisiciones de libros y equipo de la Biblioteca y Hemeroteca. La Facultad reitera su agradecimiento por esta valiosa cooperación de la comunidad en la tarea universitaria.

VIAJES AL EXTRANJERO DE PROFESORES DE LA FACULTAD EN MISIONES CULTURALES

En el transcurso de 1964 han viajado al extranjero, en cumplimiento de diversas misiones culturales, los siguientes profesores de la Facultad:

Luis Alberto Sánchez, quien asistió a diversos Congresos y actuaciones académicas internacionales;

José Jiménez Borja, viajó a Buenos Aires a un Congreso de la Academia de la Lengua Española;

Miguel Angel Ugarte Chamorro, quien concurrió al Primer Congreso de Lingüística y Filología, en Viña del Mar;

Luis E. Valcárcel, Carlos Daniel Valcárcel, José Matos Mar y Federico Kauffmann, quienes representaron a la Facultad ante el 36º Congreso Internacional de Americanistas realizado en Barcelona, España.

Jorge C. Muelle y José María Arguedas, quienes asistieron a la inauguración del Museo de Sitio de Teotihuacán, en México, y el Museo Antropológico de Ciudad de México.

Estuardo Núñez, quien viajó invitado por el gobierno de Alemania Occidental, en los meses de Octubre y Noviembre, para visitar diversas Universidades y Centros de Investigación Literaria.

Rafael Dávila Cuevas, quien participó en un Simposio sobre Enseñanza de la Oceanografía a Nivel Universitario, realizado en la ciudad de Buenos Aires, bajo los auspicios de la UNESCO.

ACTIVIDADES ACADEMICAS DEL DECANO EN INSTITUCIONES DEL PAIS Y DEL EXTRANJERO

El Decano de la Facultad fue invitado especial de las Universidades de Lambayeque, San Agustín de Arequipa y San Luis Gonzaga de Ica, donde dictó diversas conferencias sobre Literatura.

Asimismo, representó a San Marcos en diversas actuaciones culturales en el extranjero, entre ellas, las realizadas en las Universidades de Chile, Buenos Aires y Brasil. Asimismo, visitó la ciudad de Viña del Mar, Chile, donde preparó la organización del Ciclo de Cultura Peruana, que luego presidiera en Enero de 1965.

Durante estas ausencias han ejercido el Decanato, conforme a Ley, los Drs. Luis Alberto Sánchez, José Jiménez Borja, Miguel Angel Ugarte y Enrique Barboza.

EL DECANO DE LA FACULTAD RECTOR INTERINO EN DOS OPORTUNIDADES

El Decano de la Facultad de Letras ejerció el Rectorado, en su condición de Decano Catedrático más antiguo, en dos oportunidades; en los meses de Junio y Agosto.

LICENCIAS CONCEDIDAS A PROFESORES DE LA FACULTAD

Durante el año de 1964 se han concedido las siguientes licencias a catedráticos de la Facultad:

Fernando Tola Mendoza, por un año, para seguir estudios de Filología en la India;

Carlos Eduardo Zavaleta, por el año académico 1964, en Comisión de la Facultad, conjuntamente con su cargo de Agregado Cultural de la Embajada del Perú en Bolivia;

Félix Alvarez Brun, por un año, aprovechando su presencia en París como Representante del Perú en la UNESCO;

Víctor M. Dávila, por un año, sin goce de haber, por estar dedicado a la enseñanza en la Universidad del Oriente.

Antonio Peña Cabrera, por siete meses, en su calidad de docente, por haber viajado con una invitación especial a Alemania.

Los Drs. **Walter Peñaloza** y **Francisco Miró Quesada**, han estado con licencia, sin goce de haber, durante 1964, el primero por estar desempeñando el cargo de Embajador ante el Gobierno de Alemania Occidental y el segundo, por haber estado desempeñando el cargo de Ministro de Educación y luego haber viajado al extranjero como Delegado del Perú a la Asamblea de las Naciones Unidas.

CREACION DE INSTITUTOS

Durante 1964 se han creado los siguientes Institutos:

Investigaciones Psicológicas;

Investigaciones Sociológicas;

Investigaciones Lingüísticas.

Estos tres Institutos han sido dotados con cuentas especiales en el Presupuesto de la República, de S/. 100,000.00, S/. 300,000.00 y S/. 200,000.00, respectivamente. Además de estos Institutos se ha creado el **Instituto de Estudios Literarios.**

INCORPORACION A LA FACULTAD DE LA ESCUELA DE SERVICIO SOCIAL

Se acordó declarar incorporada a la Facultad de Letras la Escuela de Servicio Social, en tanto que el Consejo Universitario otorgue el régimen definitivo a que debe sujetarse. Profesores y alumnos de esta Escuela han solicitado pertenecer a la Facultad de Letras, por el tipo de estudios sociales y humanísticos de dicha Escuela de Servicio Social.

SE INICIAN LOS TRABAJOS DE LIMPIEZA Y CONSERVACION DE LA HUACA "SAN MARCOS"

Atendiendo un pedido del Departamento de Antropología, el Decanato procedió a disponer el inicio de los trabajos de limpieza y conservación de la huaca "Maranga", perteneciente al conjunto arqueológico "Aramburu", que está situada dentro de los terrenos la Ciudad Universitaria. Para ello se contrató los servicios de la Dra. Rosa Fung de Lanning, investigadora-arqueóloga del Departamento de Antropología, quien contará con el asesoramiento de los Drs. Jorge C. Muelle y Manuel Chávez Ballón y se gestionó con éxito ante el Rectorado una partida mensual de S/. 15,000.00 para iniciar los trabajos.

La huaca "Maranga" se denominará en lo sucesivo "San Marcos"; es considerada por los especialistas el edificio ceremonial más importante del conjunto "Aramburu", conceptuado a su vez como la zona arqueológica más rica del valle del Rímac. La restauración y conservación de esta huaca proporcionará, además, un excelente campo de trabajo para los alumnos de la especialidad y se estima que en el futuro podrá albergar favorablemente al nuevo local del Museo de Arqueología de San Marcos.

GRADOS OTORGADOS POR LA FACULTAD

La Facultad de Letras concedió en 1964, los siguientes Grados de Bachiller en Letras:

Enrique Grajeda Chalco y Heraclio Bonilla Mayta, en la especialidad de Antropología;

Vicente Gerbi León y Gustavo Bacacorzo, en la especialidad de Historia;

Alfredo Bryce Echenique, en la especialidad de Literatura;

Roberto Ato del Avellanal, en la especialidad de Filosofía;

Herlinda Chávez González, en la especialidad de Psicología; y luego recibió el título profesional de Psicólogo;

Francisco Carrillo Espejo, obtuvo el grado de Doctor en la especialidad de Literatura.

ESTUDIANTES BECADOS

La beca "Javier Prado" de 1964 la obtuvo el ex-alumno señor **Arturo Corcuera**, ganador del Premio Nacional de Poesía "José

Santos Chocano" para 1963. El anterior ganador de la beca "Javier Prado", fue la ex-alumna Dra. **Dora Bazán**.

La Universidad de Indiana concedió una beca, por 6 meses a la alumna de la especialidad de Historia, Sra. **Paula Botteri de Dañino**.

El señor **Rolando Andrade**, obtuvo una beca concedida por el gobierno Suizo; el señor **Heraclio Bonilla**, por el Gobierno de Francia.

El señor **Oscar A. Marañón Ventura**, obtuvo una beca en el Colegio de México, en la Sección de Estudios Orientales.

La señorita **Antonieta Inga del Cuadro**, obtuvo una beca para el Instituto Caro y Cuervo, de Bogotá.

El señor **Hermilio Rosas La Noire**, viajó becado para seguir estudios en las Universidades de Madrid y Barcelona.

La beca "Julio C. Telle", la obtuvo el señor **Jorge Trigoso**.

Por intermedio de la Comisión Fulbright, el señor **Alvaro González Riesle**, viajó a los Estados Unidos, a seguir estudios de Psicología Social en la Universidad de Kansas.

BOLSAS DE VIAJE

La Facultad concedió bolsas de viaje a los siguientes Profesores: Carlos Daniel Valcárcel, Ella Dunbar Temple, Luis Alberto Sánchez, Estuardo Núñez, Federico Kauffmann y a los alumnos Antonieta Inga del Cuadro, Hermilio Rosas La Noire, Oscar Marañón Ventura, Rolando Andrade Talledo, Lorenzo Huerta Vallejos, Heraclio Bonilla y Carlos Milla.

Biblioteca de Letras
«Jorge Puccinelli Converso»

ADQUISICION DE EQUIPO Y MOBILIARIO

Entre las numerosas realizaciones de carácter material, debe señalarse las siguientes:

Alumbrado de la playa de estacionamiento; instalación de una central telefónica con 20 anexos, que será inaugurada en 1965; teléfono gratuito para los alumnos; instalación del Centro Federado en unas oficinas del Pabellón de Institutos y Departamentos, dotándoseles del mobiliario adecuado mediante una subvención del Rectorado; aumento, por acuerdo del Consejo de Facultad, de la subvención al Centro Federado en S/. 1,000.00 mensuales para el pago de un empleado; se ha amoblado convenientemente los Departamentos de Literatura, Sociología, Arte, Psicología; se ha alquilado una máquina computadora de tipo científico IBM, para la tabulación de los datos de las investigaciones sociológicas; se ha hecho numerosas

reparaciones en el mobiliario de las aulas; se ha instalado provisionalmente en la Residencia Universitaria la Posta Médica; se han realizado instalaciones adicionales en la Biblioteca y en la Hemeroteca de la Facultad, ésta última podrá atender a los estudiantes en 1965 y se espera, asimismo, poder poner pronto a disposición del público, en la Biblioteca de la Facultad, la Biblioteca Silvio Julio.



Biblioteca de Letras
«Jorge Puccinelli Converso»

Documentos

DISCURSO DEL DR. AUGUSTO TAMAYO VARGAS AL ASUMIR EL DECANATO

Al asumir el cargo de Decano de la Facultad de Letras por la honrosa elección de ustedes, quiero hacer ante todo ratificación de mi indeclinable posición de profesor universitario preocupado solamente por el desarrollo de la cultura en nuestro país y por la afirmación de los valores hecho a la medida de su sociedad y de su tiempo. Al sostener que no debe inmiscuirse en la vida de la Facultad la bandería política podría repetir la frase de Montesquieu: "no me interesan las luchas de bandos, sino para compadecerme de ellos". Debemos estar y estaremos así sólo preocupados en el progreso de nuestras actividades académicas sin descuidar la situación material y espiritual de maestros y alumnos, sin atenernos a nada que no sea su condición de tales: de docentes y de dicentes de la más antigua Casa de Estudios Superiores de América.

Si la actitud primera debe estar adecuada a la indeclinable idea de actuar como autoridad universitaria, por encima de toda bandera y prejuicio; la segunda debe ser activa y decidida muestra de dirección. Nuestra Facultad de Letras, cargada de tradiciones y de rescoldos de un feudalismo educacional, debe estar dispuesta a integrar una Universidad nueva y dinámica, sin muros, en una acción progresista y de acuerdo con la realidad. Dinamizar la vida de nuestra Facultad requiere que, dentro de los términos de la ley, pongamos término a largas e infructuosas discusiones y vayamos al campo de las realizaciones inmediatas dando siempre cuenta detallada y minuciosa de nuestros planes y nuestros gastos. No puede negarse el reconocimiento que debemos a anteriores Decanos y muy particularmente a los antecesores Drs. José Jiménez Borja, Aurelio Miró Quesada Sosa, Luis E. Valcárcel, Luis Alberto Sánchez y Jorge Puccinelli, en la construcción y organización de locales, instituciones y organismos académicos que vienen prestando útiles servicios a esa transformación. Capítulo especial de ello sería la reestructuración de Departamentos, Bibliotecas y Museos, el traslado a este local y las edificaciones subsecuentes, así como la formación de la Hemeroteca, que hemos inaugurado ayer.

Pero creo que la vida de la Universidad arrastra todavía el peso de los años en lo que se refiere a la gravedad encastillada de sus Facultades y el sentido de fuero de sus Catedráticos. Hay que aligerar ese peso. Pienso que debemos entrar más en la dinámica de una Universidad para todos, con elasticidad en las funciones y en los currículos académicos. Con seriedad y res-

ponsabilidad, pero sin posiciones encastilladas y propias de su señorío trasnochado.

La elección de una Comisión Administrativa de unos 15 miembros, respetando el tercio estudiantil, sería una provechosa medida, ya que aligeraría el trámite de numerosos asuntos que pueden ser resueltos dentro de un grupo menor de personas, dejando al Consejo la discusión y aprobación de las fundamentales disposiciones en la marcha académica de la Facultad y la ratificación o rectificación de concursos y planes. El proyecto respectivo será presentado para su discusión en la próxima sesión del Consejo de la Facultad.

La vuelta a un régimen flexible en los estudios con el sistema de créditos, la considero asimismo indispensable. Solamente así podemos activar la vida de nuestra Facultad, sin recargar absurdamente el número de cursos que debe seguir anualmente cada alumno. La creación de una Oficina de Catedráticos Guías que permanentemente ejerzan una tutoría sobre los alumnos servirá para encauzar las inquietudes y aspiraciones del estudiante, disolviendo por completo la idea de que la Facultad de Letras es principalmente un paso a otras Facultades y está acondicionada a las denominadas pre, que no son sino un modo de destruir la esencia misma de nuestra Facultad. Esto lleva consecuentemente a pensar en la intensificación de nuestros Departamentos e Institutos. A dedicarnos a la tarea de formar investigadores en la literatura, la historia, la filosofía y las ciencias sociales, que vuelvan a ser, por ley, profesores no sólo en las Universidades, sino también en los Colegios de Instrucción Secundaria; y a formar y diplomar geógrafos, cartógrafos, etnólogos, sociólogos, psicólogos, periodistas, etc., dotados de una base y de una actitud humanistas que permitan desarrollar afirmativamente la cultura en un país que tanto la requiere. El proyecto y estudio de la modificación de la actual estructura de la Facultad si el Consejo lo resuelve así, requerirá también el nombramiento de una Comisión ad-hoc.

En un plano de realizaciones materiales juzgo que debemos llevar a cabo, sobre la marcha, la edificación del tercer piso de ambas alas de esta sección de la Ciudad Universitaria, dentro de un plan urgente de ampliación del local de la Facultad. Merece destacarse aquí la tarea que cumple el Rector de la Universidad, doctor Mauricio San Martín, en llevar adelante esos planes, siguiendo la acción tan justamente aplaudida al respecto de su antecesor, nuestro colega de Facultad, doctor Luis Alberto Sánchez, quien mereció un voto jubiloso en sesión reciente por su labor en pro de conseguir fondos para la Universidad de San Marcos. Estimo que esos fondos se podrá obtener lo que la Facultad requiere, de acuerdo con lo anteriormente expuesto, así como lo necesario para contribuir a la edificación de una Aula Magna entre Letras y Ciencias y la construcción del pabellón de Estudiantes de la Ciudad Universitaria. Por otra parte, todos los Departamentos de la Facultad, empeñados como está éstos en una eficiente tarea, necesitan recursos, que debemos tratar de conseguir por todos los medios.

Esta obtención de recursos comprende el poder ofrecer a nuestros profesores un sueldo digno a su categoría de maestros universitarios y el de poder conseguir para San Marcos, así, Catedráticos que se dediquen completamente a la Universidad, sin los sacrificios que tuvimos que soportar en el pasado los que nos entregamos a esta labor. Debe irse a la más alta escala de haberes en el magisterio, como corresponde a la más antigua, la más prestigiosa y la más numerosa de las universidades del Perú.

Interesa a la Universidad la condición del estudiante. Creo, por ello, que debe funcionar una particular Oficina de Asistencia Social en cada Facultad. Ella se encargaría de establecer una constante relación con el estudiante, saber sus problemas, conocer el por qué de fallas insistentes en su aplicación a los estudios, formar un cuadro que permita más tarde discernir las becas y ofrecer los auxilios que sean pertinentes, dentro de las posibilidades de la Facultad. Buscaremos los medios necesarios para esta creación que considero impostergable dentro de una nueva forma de enfocar los problemas educacionales de la sociedad en que vivimos. Trataremos, a este respecto, de conseguir becas completas, utilizando la vivienda universitaria. Y apoyaremos decididamente la construcción inmediata del aludido pabellón con restaurante en la Ciudad Universitaria, que permita al alumnado tener la facilidad de alimentarse a precios adecuados y con la posibilidad, además, de obtener trabajo al lado mismo de la Universidad, que permita la continuación de estudios a gente que requiere un empleo.

Si es necesario ofrecer todas esas facilidades —que incluyen posta médica, servicio de transporte adecuado, luz exterior, teléfono, etc.— y ponerse a tono con la realidad nacional en un esfuerzo por superar las efectivas desigualdades sociales, también debemos insistir hoy en que la Universidad requiere estudiantes serios y contráídos a sus estudios, con preocupación que, no debemos descartar, por la vida misma y por la condición social; y con ideales que no podemos atropellar, ni mucho menos; pero que nos sirvan de pretexto para tratar de obtener un diploma a manera de una patente de corso, ni para servirse de la Universidad como trampolín para fines no estrictamente académicos. La Universidad, y por ende cada Facultad, tiene que cuidar de que sus esfuerzos sean compensados con la formación de hombres capaces y sensibles; y que deben formar parte de sus filas aquellos que por circunstancias a ó b, está llamados a ocupar un lugar en el campo de la actividad intelectual o profesional. La obra de democratización de la universidad está en poder dar a todos los capaces, la educación necesaria; y extender la cultura, por otros medios de difusión, al resto del país, sin apartarse, por supuesto, de los hondos problemas que éste vive.

Hay que tratar de contar con el máximo de profesores de dedicación exclusiva, bien rentados, a fin de que puedan dedicarse intensamente a la enseñanza y la investigación, pero también hay que señalarles a ellos

que deben dedicar el máximo de sus esfuerzos a la Universidad y creo que conviene, por encima de los señalados fueros, designarles tareas específicas, indicar la obligatoriedad que han asumido de preparar su programa anual y de publicar textos relacionados con su especialidad, así como convendría convertir en norma general, el que dirijan la publicación de antologías indispensables en su curso, a base de unas cuantas lecturas fundamentales que el alumno tendrá que cumplir. La Guía, que incluye los programas de la Facultad, debe estar gratuitamente y a tiempo oportuno al alcance de los estudiantes.

En lo referente a obligaciones es propósito de la Facultad, creo yo, atenerse a las reglamentaciones vigentes a fin de sacar a concurso Cátedras y Empleos, incluyendo —en lo posible— las que actualmente están por contrato, y respetando la carrera universitaria en la docencia y en la administración. Y acordándose para ello que la Ley señala que la Universidad es una sola y que profesores, funcionarios y empleados nos pertenecemos a San Marcos y no limitadamente a nuestra Facultad.

Como sanmarquino viejo, como alumno y maestro de estos claustros desde los agitados tiempos del año 31, les prometo toda mi dedicación y todo mi interés para el mejor logro de nuestras aspiraciones. Colega y amigo de todos ustedes no seré sino un servidor de nuestra Universidad, en lo que alcancen mis fuerzas y hasta donde lleguen mis posibilidades, amparado especialmente en la eficaz ayuda de Uds., Catedráticos y alumnos, ya que un Decano no es sino un miembro del claustro puesto a ejercer las responsabilidades temporalmente, de la dirección de un grupo que trabaja en conjunto. Y al término de este período de grave carga directriz les ofrezco rendir estricta cuenta de mis actividades. De antemano les reitero mi pedido de su generosa ayuda y de su comprensión libre y sanmarquina.

Notas Bibliográficas

LIBROS EN 1964

El año 1964 será recordado en el campo de las publicaciones históricas peruanas por la aparición de la obra de Luis E. Valcárcel: **Historia del Perú Antiguo** (Historiadores de los siglos XVI, XVII y XVIII), editada por Juan Mejía Baca. Y por la presentación de los cuatro últimos tomos —de los diez de la colección— de la monumental obra: **Historia de la República del Perú** (hasta 1930) de Jorge Basadre, que ha impreso P. L. Villanueva. En esta misma casa impresora Aurelio Miró Quesada reeditó su **Costa, Sierra y Montaña**, con la integración de capítulos de singular valía como "Callao", "Lima", y "El Mar Personaje Peruano". Así el aspecto literario-geográfico completó el análisis de interpretación de nuestra realidad, que ya el año pasado tuvo valiosas expresiones como **La Historia Índice** de Pitschmann —en traducción de Alberto Tauro— que publicara la Universidad de San Marcos; y **La Cronología de la Historia Incaica**, publicada en Madrid por Aguirre Torre.

En el campo de la prosa de ficción el fervor y la crítica encontrada rodearon, en los primeros meses de 1964, la circulación de la novela editada ya en el año anterior: **La Ciudad de los Perros**, de Mario Vargas Llosa de la que **Populibros** hizo

un tiraje especial para el país. La estada en Lima de Vargas Llosa sirvió para que la Facultad de Letras de la Universidad de San Marcos organizara una Mesa Redonda de discusión de la novela, con la presencia del autor y de conocidos críticos locales. Y el año concluye con la llegada de una nueva novela de José María Arguedas: **Todas las sangres**, que ha impreso la Editora Losada, en Buenos Aires. Arguedas está en el cenit de su producción literaria. Una edición conteniendo "Orovilca", así como "Diamantes y Pedernales" y "La Agonía de Rasu Ñiti" ha lanzado este año **Populibros**.

Julio Ramón Ribeyro publicó nuevas colecciones de cuentos: **Los hombres y las Botellas y Tres Historias Sublevantes**, con las que continúa la rica expresión de su novelar. La publicación de **Taita Cristo** de Eleodor Vargas Vicuña significa, asimismo, la reaparición de uno de los más auténticos y profundos creadores de prosa de ficción peruana. Luis Loayza editó la novela **Una piel de serpiente**. Horacio Alva Herrera trabaja en Trujillo en la novela: **Cuando el agua venga**, y en la poesía: **Crepúsculos**.

Enrique Congrains, con la eficaz ayuda de Tomás Gustavo Escajadillo, —el autor de **Helen**— editó una nueva colección de literatura narrativa de los Estados Unidos bajo el

título de **Cuentos Norteamericanos Clásicos**; y continuando la serie de Antologías publicó volúmenes de **Cuentos Rusos, Cuentos Hispanoamericanos**; una segunda edición de los **Cuentos Brasileños**; y al finalizar el año, una antología de **Cuentos Franceses**. De un conocidísimo cultor de la expresión satírica del relato, muy peruano y muy universal, sin embargo, en su risa crítica, Héctor Velarde, publicó la Casa de la Cultura del Perú: **Humorismo y Propulsión a Chorro**.

Dos ejemplos de nueva presentación de poesía con la voz grabada del autor, acompañando el texto, se ofrecieron este año. Uno: el angustiado diálogo con Machu-Picchu de Martín Adán, que lleva por título: **La Mano Desasida**, en un esfuerzo editorial digno de todo elogio de Juan Mejía Baca. El otro, la iniciación del Archivo de la Palabra del Instituto de Literatura de San Marcos, con la **Cantata Augural a Simón Bolívar** del autor de estas líneas. Continuará este esfuerzo con la voz de poetas vinculados a San Marcos desde el Modernismo hasta el presente. Carlos Germán Belli dio una nueva versión de su poesía cerrada, de un pesimismo que se sumerge en nuevo surrealismo, con **Un Pie sobre el Cuello**. La lírica sentimental de unos de los consagrados poetas peruanos, Gonzalo Rose, produjo **Las Comarcas**, que merecieron enfrentados juicios críticos. Antenor Sarniego volvió a vetas regionales de la poesía con **Cantos Jubilares**. Julio Ortega, triunfador de concursos poéticos y prosaicos vio su nombre en letras mayores. Gladys Basagoitia, Carlos Sánchez, José Hidalgo, son

nuevos nombres en la poesía, que ofrendaron poemarios. Juan Cristóbal, el poeta de **Sinfonía Minúscula**, continúa abriéndose paso. Antonio Cisneros, voz ya reconocida de la poesía última, cerró el año con sus **Comentarios Reales**. Y Reynaldo Naranjo nos dio un hermoso poemario, **Los Encuentros**. La voz silenciosa de Javier Heraud reapareció en la publicación de sus poesías y en los homenajes tributados a su personalidad poética truncada, en centros universitarios y en círculos literarios. Del anciano patriarca de la prosa peruana, Enrique López Albújar, apareció un libro de versos: **Lámpara Votiva**, compuestos en Tacna hace muchos años.

Hay que señalar aparte, dos publicaciones que señalan un nuevo tipo de inquietudes editoriales: la edición del **Ollantay**, por los alumnos del Quinto Año de Instrucción Secundaria del Colegio Markham, en versión inglesa de éste —Sir Clement Markham— y castellana de Sebastián Barranca, con nutrida bibliografía y notas de sus editores colegiales, bajo la dirección del doctor José Paz Garay. Y la aparición de la primera publicación de Biblioteca Universitaria: **Obras Cortas** de Pedro Peralta, bajo la dirección del poeta y Catedrático de San Marcos, Francisco Carrillo, por los alumnos del curso de Literatura Peruana y de América de la Facultad de Letras de ese nuestro primer centro universitario. Aquí hay que volver a resaltar la labor de Francisco Carrillo al difundir la poesía en su revista **Haravi**, de quien ya salió **En Busca del Tema Poético**.

La crítica y el ensayo estuvieron representados en 1964, por muchas

obras. Vale la pena citar algunas. **Valdelomar: Vida y Obra** significa una paciente y bien dirigida tarea de César Angeles Caballero. La sagaz crítica moderna de Mario Castro Arenas se ve reflejada en la conjunción de piezas críticas que ha titulado **De Palma a Vallejo**. De Estuardo Núñez se publicó en Venezuela su estudio biográfico - crítico de Juan Vicente Camacho y la recopilación que hiciera de **Tradiciones y Relatos** de aquel escritor tan vinculado al romanticismo peruano. Ernesto Gastelumendi ha dado con **Arquitectura paisajista**, un buen texto técnico ilustrado. Aníbal Ismodes lo ha hecho con **Sociología**.

En la **Revista Peruana de Cultura**, de moderno y atractivo formato, órgano de la Comisión Nacional de Cultura, se han venido registrando a través de ensayos y notas, trabajos últimos de la literatura nacional. Y ya que se habla de revistas merece consignarse la importancia y el alto

nivel de la revista **Letras y Educación** de la Universidad de Ica; y el ágil ambiente que tiene la **Gaceta Sanmarquina**, que apareciera solamente este año. El **Boletín de la Sociedad Geográfica de Lima**, en su número de enero a julio ofreció tributo a "El Comercio", por sus 125 años de existencia, con artículos seleccionados del ejemplar del 4 de mayo del mencionado diario capitalino. A propósito de homenajes, dos especialísimos se rindieron en 1964. El primero de ellos al más grande dramaturgo inglés y uno de los espíritus esclarecidos de la humanidad: William Shakespeare, en otro centenario de su nacimiento. El segundo a la más representativa de las figuras del Perú colonial, a Pedro Peralta y Barnuevo, nacido en Lima el 26 de noviembre de 1664.

Y así, sin cejar en la tarea cultural, se venció otro año.

Augusto Tamayo Vargas (De "El Comercio", 1-1-65).

Biblioteca de Letras

PEDRO PERALTA, Obras dramáticas cortas, Lima, Ediciones de la Biblioteca Universitaria, 1964. pp. 140.

Un homenaje más entre los tributados al polígrafo peruano Don Pedro Peralta Barnuevo en el tercer centenario de su nacimiento constituye la edición de sus **Obras dramáticas cortas**, plausible tarea de una nueva editorial, "Ediciones de la Biblioteca universitaria", recién formada, precisamente, con el laudable propósito de sacar a luz obras no difundidas de nuestros clásicos y de los que se inician en el duro menester de las letras. El tomo de

las **Obras dramáticas cortas** de Peralta, con piezas seleccionadas de las que en 1937 descubrió y dió a conocer el norteamericano Irving A. Leonard, está publicado con el auspicio de la Facultad de Letras y del Departamento de Publicaciones de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos y en la edición han intervenido Elvira Ampuero, Efraín del Carpio, Rafael Muñoz, Nelly Rodríguez-Brown y Yolanda Salazar bajo la dirección del catedrático de literatura Dr. Francisco Carrillo, a cuyo entusiasmo debemos el nacimiento de la novísima editorial que ya anuncia **Tres sermones de la novena ma-**

ravilla de El Lunarejo y un nuevo tiraje del drama quechua **Ollantay**. El grupo que preparó y cuidó la impresión, como una asignación del curso de literatura peruana y americana, tuvo el asesoramiento y la colaboración especial del catedrático titular Dr. Augusto Tamayo Vargas.

El libro, que rinde homenaje a su autor, trae como material informativo e introductorio una dosificada biografía de Peralta (Ver pp. 9-22) por José Efraín del Carpio, cuidadosamente confrontada con los datos y testimonios que, a su turno, aportaron diligentes investigadores de nuestro pasado histórico: Juan María Gutiérrez, Manuel de Mendiburo, Marcelino Menéndez Pelayo, José de la Riva Agüero, Luis Alberto Sánchez, Irving A. Leonard, Guillermo Lohmann Villena y Augusto Tamayo Vargas. Mas que las cifras y confrontaciones, la reproducción de valiosos documentos (Ver pp. 11, 14-15, 19-21 y fotocopia inserta, pp. 8-9) permite, mejor que cualquier versión de sus biógrafos, oficiales y oficiosos, una exacta información de las penurias, angustias y sinsabores que pasó el ilustre limeño para acomodar a los suyos y a sí mismo a una vida austera y decorosa como convenía a su posición de académico y profesor sanmarquino, de contador de la Real Audiencia y autor de "historias vindicadas".

A Del Carpio pertenecen también unas **observaciones** a la obra literaria, particularmente dramática, del "Fénix Americano" (Ver pp. 35-38) que nada novedoso agregan a lo secularmente señalado por los críticos del pasado; antes bien, con el

mismo apresuramiento de éstos, Del Carpio repite los calificativos de "pedante" y "afectado" para el estilo de este buen gongorino colonial citando un párrafo —no precisamente el más acertado— de la tesis doctoral de Don José de la Riva Agüero (Ver p. 37).

La contribución de Efraín del Carpio a la introducción del libro y al conocimiento del trabajo creador del egregio limeño concluye con dos glosas más, una, sobre los **Certámenes poéticos en el siglo XVIII** (Ver pp. 39-45) redactada a la vista del **Theatro heroico** escrito por Peralta en homenaje al Virrey Fray Diego Morcillo Rubio de Auñón, con motivo de su recibimiento en la Universidad de San Marcos, y otra, sobre **Datos bibliográficos** (Ver pp. 47-52) que incluye el conocido acróstico bibliográfico (Ver. pp. 51 y s.) preparado por Don Carlos Sedamos Saldías y Spinola, discípulo del ingenioso erudito limeño.

En otra parte de la introducción (Ver. pp. 29-33) Elvira Ampuero analiza y comenta las **Obras cortas** en una compendiosa síntesis que sirve de guía necesaria para el lector de estos entremeses coloniales.

Aparte de estas bien ajustadas notas elaboradas por los estudiantes, el volumen recién editado de Peralta consigna un meditado ensayo de valoración estética del teatro peraltiano, su autor, el Dr. Augusto Tamayo Vargas, examina y registra los aciertos estilísticos de esta dramática dieciochesca destacando lo que hay de genial y de innovador en el tan duramente criticado culteranismo de Peralta. Con la maestría y el acierto

que Tamayo sabe poner en el tratamiento de autores coloniales y contemporáneos, resume así el talento y el valor de este clásico peruano.

En él se resumieron el enciclopedismo erudito y la poesía artificiosa; y por otra parte tuvieron cabida en su obra el barroquismo del diecisiete y el academismo afrancesado del dieciocho. Las corrientes culteranas sustentadas en el escenario de América y su conquista, en la imitación de la literatura española y en la falta de libertad por leyes restrictivas a la creación artística, pesaron grandemente en él; pero a la vez influirían las voces del neoclasicismo naciente bajo signos de moralidad, de ordenamiento lógico y de cierta frescura natural. Especialmente le serviría esta escuela para su producción dramática, aunque supervivió en ella parte del amaneramiento y de la difícil expresión. Dentro de su castiza obra fue, es verdad, poeta cortesano y retórico, pero alcanzó en algunas de sus producciones una belleza no obtenida aún en la literatura peruana y reflejó sensibilidad artística muy apreciable. Su papel de poeta oficial y de funcionario respetuoso se mostró en muchas oportunidades, pero alguna vez dejó escapar gestos de rebeldía como cuando anticipa la igualdad de criollos y peninsulares, (p. 23).

Tamayo Vargas preparó para el libro una bibliografía actual y básica del autor.

Sabido es que Peralta inició su vida literaria como autor oficial com-

poniendo obras de encargo: poesía, teatro, informes, etc.; así, su comedia mitológica de típico corte calderoniano **Triunfos de Amor y poder** fue escrita por orden del Virrey Diego Ladrón de Guevara para celebrar la victoria de las armas de Felipe V en Villaviciosa y representada en los jardines del palacio virreinal en 1711, costeadá por el cabildo limeño. Para esta comedia nuestro autor compuso un baile y un fin de fiesta que figuran ahora en primer término entre las **Obras dramáticas cortas**.

EL BAILE (Ver. pp. 59-68) de tono alegre y motivo erótico es un divertido juego en el que participan personajes alegóricos. A la barca de Cupido acuden el Amante, el Mercader, el Poeta, el Valiente, la Dama, la Casada y la Viuda para ir, "pasajeros en la hermosa venera" de Venus por los "golfos del amor". Cada uno de ellos proclama las razones que le asisten para merecer tal distinción; así, el Amante que arde en el fuego de amor "de una beldad divina" busca y adora la perfección. (p. 60), el Mercader, sin embelesos, sin fuerzas ni requiebros, pero "con buenos doblones" (p. 60), el Poeta que sólo cuenta "con el caudal del ingenio" (p. 61), el Valiente que "a título de su brazo quiere acomodar su pecho" (p. 62), la Dama por que se sabe "linda" (p. 63), la Casada que viene a embarcarse "huyendo de los regaños del marido majadero" (p. 65) y la Viuda:

que ostenta nieve de tocas
y esconde llama de afectos (p.
66).

Con la habilidad de un dramatur-

go experimentado, Peralta maneja una serie de recursos escénicos graciosos y vitales como aquél de la insistencia de los rechazados por Cupido, quienes empiezan a enumerar sus cualidades acumulando pruebas y argumentos con la técnica de un agente vendedor que ofrece su mercancía a un cliente. Veamos, por ejemplo este coloquio del Amor y la Dama:

DAMA.—Yo, Cupido,
soy una linda que vengo
a embarcarme, porque
(sé
que lo soy.

AMOR.—Lo peor es eso

DAMA.—Soy un dije de preciosa;
¡Oye! y traigo en cada
(crespo
mil almas.

AMOR.—Esa es belleza
de purgatorio o in-
(fierno
y así se quiere pasar
Usted a Aqueronte con
(eso.

DAMA.—¿A una linda se resiste
el amor?

AMOR.—Sí, mi dueño,
en que las feas con
(donaire
es lo lindo el conocerlo;
y en las lindas con
(simpleza
el presumirle es lo feo
y si usted se alza en
(el mar
con la barca y el bar-
(quero,
¿qué peje pillo? No, no;
a ninguno llevar pienso.

DAMA.—pues ¿qué culpa se
(tienen
mis perfecciones

de rendir con su en-
(canto
todos los hombres?

AMOR.—¡Busque; busque otra
(barca!
porque le advierto,
no soy el amor propio,
sino el ajeno.

DAMA.—Siempre bien me han
(estado
mis vanidades
pues por eso me
rinden más vasallaje.

AMOR.—Esos serán los bobos;
que los discretos
nunca de fantasía
hacen empleos.
Y, en fin, no he de em-
barcarla,
que sus bellezas
¡son linduras de vidrio
que se me quiebran!
(p. 63-65).

Humorismo fino y sutil destila también el diálogo del Amor y la Viuda y el gracejo se desprende aquí del oportuno uso de la fuerza co-
loquial:

AMOR.—Señora mía, pregunto,
¿quiere casarse?

VIUDA.—No quiero
porque en mi gusto los
(vivos
los tengo a cuenta del
(muerto,
y mi estado es el mejor
del mundo, porque en
(él tengo
exenciones de soltera
y de matrona los fueros

AMOR.—Pues, ama mía, no hay
(barca,
que es engaño su co-
(mercio,
pues usted da a todo

(el mundo
gato por liebre en lo
honesto (p. 66).

El sainete se resuelve con la aceptación de Cupido de llevarlos en su barca pero asignando a cada personaje un puesto en la tripulación de acuerdo con sus propias características individuales. Se trata, si se quiere, de un sutil estudio de rasgos psicológicos donde el moralista neoclásico aflora con buena dosis de agudeza e ingenio en una lección que quiere morigerar costumbres y modos de proceder incorrectos. En esta solución didáctica y moralizadora sólo el Amante va de "pasajero" porque es el único que "va corriendo el riesgo", el Mercader se embarca de "marinero" y ha de ser el "práctico" en los puertos; con un criterio platoniano, el Poeta y el Valiente por "ociosos" deben tomar los remos

pues buscan la vida
con perder el tiempo (p. 68)

la dama que es "linda y vana"

vaya a las velas
pues no puede faltarle,
viento para ella (truécanse las
(las caras) (p. 68)

al timón la Viuda va de piloto

porque de todo el mundo
corre la aguja, (p. 68)

y la señora Casada

vaya a las cuerdas,
que lo entiende, pues tiene,
siempre faena (p. 68).

Un humor mesurado asoma cons-

tantemente en cada escena y fluye, natural, en cada verso y con el humor, una nota de cruel pesimismo, patente, por ejemplo en el practicismo que anima las decisiones del travieso hijo de Venus:

Si te embarcas bien aviado
entre en el golfo de amor,
que un amante acomodado,
no fracasa desdichado,
al escollo del rigor (p. 61).

El FIN DE FIESTA de la misma comedia (Ver. pp. 69-81), con más chispa y agudeza entraña una sátira mordaz contra los médicos que nos recuerda la implacable vena sarcástica de Juan del Valle y Caviedes. Más ágil aunque con menos recursos teatrales que el baile anterior sus escenas son de costumbres, sus personajes más criollos y, por lo mismo, sus intenciones más festivas. Representa una graduación en San Marcos, un amensísimo cuadro de exámenes que le da oportunidad para burlarse de los médicos y su ciencia poniendo en boca del Protomédico parlamentos como éste.

Ya sabéis, sapientísimos doctores
del naípe de las ciencias ma-
(tadores,
que sois ceñidos de borraja y
(de apio
triunfantes asesinos de Escula-
(pio, (p. 69).

Una terrible sátira a la medicina, cruel, casi maligna, entraña esta invocación del Bachiller a los doctores del cónclave examinador:

Mi crédito y mi práctica asentada

na y un madrileño "ágil y garboso". Mercurio luego de confesar a cada galán, va compensando las características psicológicas de cada enamorado con los rasgos de la dama que más le conviene, así, una "tracista" para el vanidoso quiteño, una "codiciosa" se lleva al buscador de oro, una "presumida" al linajudo de Pisco, la mano de una "boba" reserva para el cortesano de Lima, y casa a una "discreta" con el taimado madrileño. He aquí la acertada observación con que Juan José Arrom concluye un agudo análisis de la trama de este gracioso entremés colonial de nuestro compatriota. Dice al respecto el profesor cubano:

La solución es tan lógica, tan razonable que queda la impresión de que el imponente profesor de San Marcos —Mercurio matemático él mismo— se hubiera propuesto la situación en forma algebraica, y halladas las incógnitas fuera agrupando damas y galanes en binomios irreductibles y definitivos". (1)

La crítica, breve y deficiente todavía entre nosotros, no ha reparado aún en el significado de esta obra cuyos asomos de regionalismo y costumbrismo hacen del gongorino autor de **Lima fundada** el intérprete de una literatura francamente peruana y el iniciador de una tradición literaria que se patentiza como nacional en Segura, Palma, Arona, Gamarra y Yerovi.

EL FIN DE FIESTA (Ver pp. 97-121)

- (1) JUAN JOSE ARROM. **Estudios de Literatura Hispanoamericana**. La Habana, 1950, p. 82.

pone de manifiesto una vez más las dotes cómicas y la vena festiva de su autor. La genialidad satírica limeña le llevó a zaherir sin reparos la pomposidad doctoral y culterana siendo él, consciente o inadvertidamente, personificación de la tiesura universitaria y barroca. Con una buena dosis de humor criollo el académico Peralta ridiculiza, en este entremés escrito bajo la influencia directa de **Les femmes savants** de Moliere, la hinchazón retórica en moda mofándose de la composición culterana. Riva Agüero sostiene la evidente imitación a la obra de Moliere y lo prueba de modo fehaciente con dos hechos: primero, que el dramaturgo colonial conserva aún los propios nombres del original francés, y segundo, que inserta la traducción del famoso soneto a la sangría de Urania (Ver. pp. 99-101); al parecer, tan sólo el escenario se ha limeñizado. El tema gira en torno a una academia de letras donde un poeta, un médico y un jurisperito debaten sobre el amor. El debate, por demás jocoso —y a veces cáustico— se interrumpe y concluye con la presencia de un gentil-hombre, aviso del Virrey-arzobispo. Todos los participantes proclaman su alabanza al gobernante. El conjunto resulta ameno con los aspavientos de las damas, las simplezas del poeta, la indigesta erudición del Doctor y el habla llana y populachera de Don Terencio.

La LOA a la adaptación de la **Rodoguna** de Corneille, es un hermoso y emocionante cuadro alegórico. Peralta hace descender el Olimpo hasta los protagonistas: una Autora y un

Actor para que éstos soliciten directamente a Júpiter inmortal la gloria que el teatro de la ciudad se merece. Talíz, Mercurio, Apolo, Marte, y Momo ofrecen diversas cualidades a la escena limense, así, de Calderón la invención, de Monteser la jocosidad, de Solís la agudeza, de Moreto la gracia, etc. El autor comprometido con el neoclasicismo en boga aprovecha este juego escénico para asentar una especie de preceptiva y descargar, al mismo tiempo, una crítica sutil a la dramaturgia de su época.

Mucho más interesante es el EN-
REMES que sigue, escrito también para el estreno de la adaptación corneliana, con motivo del cumpleaños de Felipe V en 1713. Este entremés tiene un indiscutible sabor peruano y criollísimo y en él hallamos, como en los FIN DE FIESTA ya comentados, el remoto antecedente de Manuel A. Segura y un adelanto de lo que cien años después habrá de sentar las bases de la escena nacional con **Na Catita, El santo de Panchita, El Sargento Canuto**, etc. En un ambiente divertido y ocurrente, un Sacristán y un Mercachifle junto con los Maestros de Danza y de Lectura, con el pretexto de sus enseñanzas hacen el amor a las hijas del chapetón Lorenzo. Chanita, Chápita, Mariquita, y Panchita, que así se llamaban las aprovechadas discípulas, saben corresponder con gracia y coquetería los galanteos de sus sabios y donosos maestros. El padre que sorprende ciertas escenas de sus hijas deja —comentándolas con picardía— que se proponen un poco con tal de conseguir mari-

ridos. El acuerdo final se obtiene en una "meriendita" con "buen jamón" y "rico vino" y bailando todos una ronda.

Como muy bien lo anota Augusto Tamayo Vargas:

Es esencialmente en el teatro donde pueden encontrarse más que en ningún otro género los merecimientos literarios de Peralta que superó a sus contemporáneos de América y España en la elaboración de sus piezas escénicas y que precedió a todos ellos en el conocimiento y adaptación del teatro francés; produciendo, además, entre nosotros, un tipo de entremeses costumbristas que fueron el anticipo de lo que, con el tiempo, habría de llamarse teatro nacional. (2)

Si a los desvelos que le consagró Irving A. Leonard y al descubrimiento de este acucioso investigador debemos, hoy, el exacto conocimiento de la obra dramática de Peralta, olvidada por siglos en los archivos de Madrid y Londres, es el esfuerzo editorial de los estudiantes sanmarquinos de literatura que hace posible la divulgación actual de sus **Obras dramáticas cortas** que muestra una faceta poco conocida de vasta erudición y el filón literario menos estudiado de "El Fénix Americano" y, lo que es más significativo y trascendente aún, en esta hora de esclarecimiento y reivindicación del discutido y vapuleado autor de la colo-

(2) AUGUSTO TAMAYO VARGAS.
Literatura Peruana. I. Lima,
1953. p. 325.

nia, el hallazgo de que el asiduo y circunspecto tertuliano de academias palaciegas tenía, —limeño al fin — un notable carácter festivo y chan-

zero y sabía manejar con gran sentido del humor el salero popular y criollo.

Luis Hernán Ramírez.

GUIRAUD, Pierre, La sémantique. México, Breviarios del Fondo de Cultura Económica N° (153). 1960, pp. 113.

Ampliamente conocida es la labor realizada por Pierre Guiraud en el campo de la lingüística general. A sus valiosos trabajos *Les caractères statistiques du vocabulaire* (1954), *La Stylistique* (1954,) *L'argot* (1956) se añade *La sémantique*, cuya impresión original fue registrada en 1955 por Presses Universitaires de France, París, y que Fondo de Cultura Económica ha publicado en su primera edición de lengua española en una bien lograda traducción de Juan A. Hasler.

El libro de Guiraud agrega a su consabido interés una gran utilidad: la de servir, al mismo tiempo, de manual para el estudiante y de guía introductora para la persona que quiera, sin tener conocimientos especializados, penetrar y adentrarse en la jurisdicción de la semántica; todo esto, aparte de haber sido escrito con el encomiable propósito de divulgar una materia tan compleja y tan extraña que, con Bréal y Darms-teter, primero, con Stern y Ullmann, después ha estado reservada sólo a los iniciados en el conocimiento semasiológico de las palabras y cuyo dominio aún concierne a la órbita de los especialistas y de las aulas universitarias.

Dentro de los límites previstos por su autor *La semántica* resulta una verdadera introducción a dos obras más sistemáticas y completas, encuadradas en lo más reciente y actual del desenvolvimiento de la semántica: *Meaning and changes of meaning* de G. Stern y *Principles of semantics* de S. Ullmann cuyas huellas Guiraud sigue constantemente reduciendo los complejos lineamientos generales, trazados por dichos autores, a esquemas simplificados y esenciales, no por eso, menos valiosos.

Pocas son las obras de semántica escritas con las características del libro de Guiraud, donde no hay una sola línea superflua y donde la aplicación metódica del enfoque panorámico y del criterio sinóptico está aparejado con el preciso encuadre pedagógico del texto y con la modalidad expresiva elegida, amena y concisa, segura y sentenciosa tal como conviene al carácter de la obra y en armonía con el deseo de poner al alcance del mayor número posible de estudiosos y aficionados los antecedentes y problemas que competen a esta disciplina.

La obrita cumple su cometido de modo perfecto. No hay un solo punto de la semántica y de sus relaciones con la lingüística que no esté suficientemente aclarado y, a menudo, ilustrado con ejemplos que pertenecen a la lengua y cultura de Francia,

o escogidos, con acierto, de entre las lenguas más universalmente conocidas donde el fenómeno tratado se presenta de modo más claro y comprensible. Fiel a sus propósitos, el autor sacrifica algunas cuestiones de orden general y teórico para ofrecerlos, con provecho, aspectos menos conocidos y más novedosos del avance y desarrollo de esta ciencia, a la vez, muy joven y muy vieja.

El libro comprende seis capítulos precedidos por una breve y enjundiosa introducción, que nos permite deslindar los variados enfoques y matices (lógico psicológico y lingüístico) del vocablo "semántica", y seguidos de unas bien ajustadas conclusiones sobre la extrema complejidad de sus problemas y de su interdependencia respecto al conjunto de las otras ciencias humanas afines y conexas (lexicología, etimología y estilística).

Los dos capítulos iniciales —parte analítica del libro— abordan los problemas de la **significación** y del **sentido** (términos que en el lenguaje corriente suelen confundirse) considerando la **significación** en su valor activo como "proceso psicológico" y tomando el **sentido** en su valor estático, como "imagen mental" resultante del proceso; previamente, el autor sintetiza:

La significación toca a la psicología, y el objeto de la semántica lingüística es esencialmente el estudio del sentido de las palabras. Pero el sentido está en estrecha relación con el mecanismo del proceso significante; de esta manera, antes de abordar el análisis o siquiera la simple defini-

ción del sentido y de la semántica, es indispensable presentar y considerar en su conjunto el problema de la significación, del cual el lenguaje no es más que un caso particular. (p. 13).

En el primero de estos capítulos nos explica con notable claridad de exposición y no pocos detalles, el proceso semántico de la significación, proceso que "asocia un objeto, un ser, una noción, un acontecimiento, a un signo susceptible de evocarlos" (p. 15). De este modo, por un camino análogo al de Saussure, el semantista francés concluye que "todo signo es un estímulo asociado a otro estímulo del cual evoca la **imagen mental**" (p. 16). Del estudio del signo, así concebido, pasa al examen de los símbolos y emplea para ello un excelente esquema estructural que resumimos así:

1. **Los signos** (estímulos asociados) revisten dos formas:
 - a. **Naturales** (que comprenden a las ciencias).
 - b. **Artificiales** (de factura humana)
2. **Los signos artificiales** pueden ser:
 - a. **Iconos** (naturales y representativos que pertenecen a las artes)
 - b. **Símbolos** (convencionales y comunicativos).
3. **Los símbolos**, a su vez, se subdividen en:
 - a. **Motivados** (sirven a los códigos)
 - b. **Arbitrarios** (propios del lenguaje).

"Los lenguajes —concluye con esto Guiraud— son símbolos puramente convencionales, en los cuales la

asociación natural no ha existido jamás o ya no es sentida" (p. 19). El mismo capítulo plantea, en apretada síntesis, la estructura de la significación sobre la base de dos conocidos esquemas de la comunicación lingüística: el circuito de la palabra de F. Saussure (corregido en algunos puntos pero adoptado por todas las teorías y tratados de semántica modernos) y el triángulo de Ogden Richards (*The meaning of meaning*) que incluye al referente o "cosa nombrada" en el esquema de la comunicación y por ende en el proceso semántico de la significación.

El siguiente capítulo, sobre la función semántica de la significación, deja establecido dos cosas: primero, qué son el **sentido de base** y el **sentido contextual** de los nombres, en el campo semántico, y, en qué consisten el **valor expresivo** y el **valor socio-contextual** de los mismos, en el campo estilístico. Continúa el citado capítulo con el análisis de la creación semántica de la lengua, unas veces consciente, otras veces espontánea, mediante recursos que para el caso, la propia lengua dispone: cromatopeyas, préstamos, derivaciones, composiciones, transferencias, etc.; y concluye tratando el tema de la evolución de la palabra creada, ilustrando magistralmente, este punto, con el desplazamiento del sentido de **Chef** (cabeza) a **tete** lat. **testa** (tiesto), en el plano de las asociaciones significantes, y con esto, Guiraud nos pone sobre el aviso de una manera nueva y original de tratar los problemas de la semántica lingüística.

Los dos capítulos centrales — meollo y fundamento de libro — se ocupan de los cambios de sentido; el uno, de las formas y el otro de sus causas. El tratamiento de las formas comienza con una alusión a los tropos tradicionales (sinécdoque, metonimia y metáfora) y termina con una referencia a las formas semiológicas, marcadas ya por el Maestro de Ginebra, cuando planteó, en su **Curso**, la mutabilidad del signo, pero estudiadas de modo más coherente y orgánico por G. Stern, para quien los cambios de sentido afectan directamente a la lengua y constituyen un desplazamiento, ya del nombre, ya del sentido, en el interior del sistema (Cf. p. 42) y por S. Ullmann que sigue un esquema estrictamente semiológico y agrupa los cambios de sentido en cambios debidos al **conservadorismo** lingüístico y a la **innovación** lingüística (Cf. p. 45). En el tratamiento de las causas, el libro se refiere a la **nominación** o atribución deliberada de un nombre a un concepto, mediante la cual la lengua asegura su doble función, **cognitiva** y **expresiva**, particularmente esta última que permite crear un nombre "con la finalidad de designar la cosa bajo cierto aspecto" (p. 53); después se ocupa de la **evolución** o deslizamiento del valor expresivo (o cualquier otro valor) al sentido de base, reemplazándolo. Al respecto apunta Guiraud:

La nominación es un acto creador y consciente de origen individual, y al mismo tiempo discontinuo; un individuo crea una palabra que asume al instante su función en virtud de una conven-

ción explícita de la colectividad. (p. 38).

El desplazamiento, en cambio, es inconsciente y progresivo; hay ciertamente acuerdo colectivo, pero no es explícito, por un "derecho de hecho" el nuevo sentido termina por imponerse poco a poco hasta el punto de ser aceptado por el diccionario.

La cantidad y complejidad de las causas que dan lugar a los cambios de sentido imponen la necesidad de una clasificación. Guiraud adopta la más simple y coherente: la preparada en 1905 por A. Meillet y ampliada por K. Nyrop en 1913:

- a. **Históricas** ("cambios en las ciencias, las técnicas, las instituciones, las costumbres, que acarrear cambios de cosas sin cambios del nombre").
- b. **Lingüísticas** (cambios fonéticos, morfológicos, sintácticos).
- c. **Sociales** (préstamos sociales y desplazamientos del área social de la palabra).
- d. **Psicológicas** (tabúes, eufemismos, fuerza emotiva) (Cf. p. 67).

El capítulo V, —parte expositiva de la obra —se concreta a una presentación de los puntos de vista estructurales de la semántica. En forma compendiosa da a conocer la tesis de los "campos lingüísticos" de J. Trier (1913). Según esta concepción estructuralista, las palabras "constituyen un conjunto estructurado en el interior del cual cada una está bajo la dependencia de las otras" de donde resulta, "Que todo cambio en los límites de un concepto acarrea

una modificación de los conceptos vecinos", y el natural rechazo, de las palabras que los expresan. (Cf. p. 72).

Frente a esta posición "filosófica", Guiraud presenta la tesis "sociológica" de G. Matoré (1950) que intenta explicar una sociedad partiendo del estudio del vocabulario, para ello "Matoré se interesa principalmente por el sustrato material, económico, técnico, político del léxico" (p. 76) que le permite "establecer, deslindar y estudiar los campos nocionales que caracterizan una sociedad" (p. 78). Nuestro autor expone también la teoría de las "esferas de pensamiento" de H. Sperber, que destaca el aspecto psicológico del problema semántico cuando pretende ver en la **fuerza emotiva** una fuente de la creación lingüística y de los cambios de sentido; y concluye, la presentación de estas posiciones modernas de la semántica con la idea de las "Encrucijadas lingüísticas" de Belin-Milleron (1942) que evidencia el aspecto lingüístico —estrictu sensu— de este problema y pone de relieve la existencia de una lógica concreto-compleja que tiene su origen en el lenguaje mismo y en asociaciones verbales creadas en virtud de correlaciones lingüísticas especiales llamadas "encrucijadas lingüísticas del pensamiento" (Cf. p. 82).

El último capítulo está destinado a una demarcación de contenidos. Fuera de la semántica estrictamente lingüística el lenguaje articulado da lugar a estudios de carácter general: la **semántica general** que es una psicopsicología del lenguaje, tomado

éste como instrumento de comunicación, disciplinas que el lingüista no puede ignorar ni soslayar, tanto menos, cuanto que aclaran el problema de la significación y lo surten de observaciones, hipótesis, terminología y clasificaciones que han venido a renovar las perspectivas un tanto estrechas de la semántica tradicional. En esta tarea de discernir contenidos y deslindar concepciones, Guiraud destina algunas páginas a la **teoría de la información**, novísima ciencia que se ocupa no ya de significantes portadores de sentido, sino de señales, es decir, de signos vacíos; ciencia que en nuestros días está aportando a la semántica, nuevas interpretaciones y nuevos instrumentos de análisis, abriéndole otras perspectivas.

El libro de Pierre Guiraud traba-

jado con claridad didáctica constituye una decisiva contribución a los estudios lingüísticos de estos últimos años, y servirá de modelo y estímulo a los investigadores de esta ciencia de auxiliar insuperable para la comprensión de puntos esenciales que atañen a su dominio. Dada la amenidad con que Guiraud plantea y comenta los problemas semánticos y gracias al interés que en el lector consigue despertar, en virtud de la visión global que de ellos tiene y por el acierto en el uso de los ejemplos, la obra sirve, más que a nadie, a los estudiantes de filología románica de nuestras universidades, para quienes, muchas veces, los casos particulares de esta disciplina lingüística resultan un tanto áridos y carentes de sentido.

Luis Hernán Ramírez.

MEJIA VALERA, Manuel: Fuentes para la Historia de la Filosofía en el Perú. Lima, Universidad Mayor de San Marcos, 1963, pp. 204.

He aquí una magnífica investigación sobre un tema difícil y en cierta forma intocado en el Perú. Manuel Mejía Valera, residente hoy en México, inició este trabajo en Lima en 1948 y sólo pudo revisarlo y complementarlo a últimas fechas, merced a una beca que obtuvo en El Colegio de México.

En seis grandes capítulos y un Apéndice, ha hecho un estudio general y minuciosísimo, dentro del plano bibliográfico, sobre cómo se ha desenvuelto el pensamiento filosófico en el Perú, desde el siglo XVI hasta nuestros días.

En nota preliminar, Mejía Valera explica que su casa fue asaltada en Lima en 1950 y se perdieron los originales de este libro. Y que, luego, ya exilado en México, en 1952 pudo reunir y ordenar nuevamente los datos que conservaba "y así —dice— redacté un segundo texto, por razones obvias no tan minucioso como el anterior". A pesar de este incidente, resulta su libro de gran utilidad, pues se trata de la elaboración de un panorama general que nunca antes se había hecho en esta forma en el Perú. Y hay que señalar también el orden y la claridad con que está redactado.

El autor consultó para los siglos que abarca la Colonia, un archivo precioso y muy poco explorado:

el archivo de San Marcos, y pudo recoger en él datos acerca de las tesis que los estudiantes del pasado presentaron para obtener sus grados académicos.

Los seis capítulos llevan los títulos siguientes: I. De la Colonia a la República.— II. La Escolástica y otras manifestaciones del pensamiento medieval y renacentista.— III. La Ilustración en el Perú.— IV. Predominio de la Filosofía Política: el romanticismo y el eclecticismo.— V. El Positivismo.— VI. La reacción espiritualista y la obra de Alejandro Deustua. Al final, el apéndice se titula "El Positivismo en el Perú" y es el plan de trabajo de un libro que planea para el futuro y que llevará ese título.

En las explicaciones que da en sus palabras previas, dice Mejía Valera: "El examen del material recopilado en este libro pone al investigador frente a una impresionante bibliografía filosófica, cuyo ordenamiento provisional vale la pena intentar. Rica fue la meditación en la Colonia, por mucho que en esta época predominara de modo exclusivo la filosofía escolástica y las disputas sólo significaran predilección por ciertos autores como Santo Tomás, Duns Scoto, Suárez, etc. También importa destacar que en el siglo XVI los estudiosos peruanos comentaron algunas expresiones filosóficas renacentistas, como el erasmismo, desconocidas en otros países de América y prohibidas en España misma. La Ilustración, que vinculó la filosofía con la política, dio impulso a la ideología

de la independencia en América, y en el Perú originó el movimiento cultural que tuvo su órgano en "El Mercurio Peruano" y a su más genuino representante en Hipólito Unánue".

Destaca en este siglo XVI la importancia que tuvo la Universidad de San Marcos —creada por cédula real del 12 de mayo de 1551— para estos menesteres filosóficos, pues en ella dominicos, franciscanos, jesuitas, mercedarios y agustinos, exponían y explicaban las teorías filosóficas entonces en auge, "regidas por el espíritu escolástico". Señala los principales nombres de los maestros de entonces y la importancia que —más adelante— tuvo en la difusión de las ideas el establecimiento de la Imprenta en Lima, en 1581, introducida por Antonio Ricardo, que la llevó desde México.

Con motivo de la fundación de San Marcos, recalca la meritoria labor que ha llevado a cabo Luis Antonio Eguiguren, quien hace muchos años se interesó por su Alma Mater y ha publicado gruesos volúmenes en los que recoge nombres de maestros y alumnos, y consigna datos rigurosos de todas las actividades universitarias desde la fundación de esa benemérita casa de estudios.

Cada día puede notarse párrafos especiales a estos distinguidos representantes, al "Mercurio Peruano", a la expulsión de los jesuitas en 1767, a las importantes actividades del Convictorio Carolino, fundado por el Virrey Amat después del extrañamiento de los primeros. Merece especial mención el

nombre de Fray Melchor Talamantes, pues hasta ahora es un desconocido en el Perú a pesar de su relevante figura de precursor y protomártir de la Independencia de México y sus ideas avanzadas como enciclopedista y partidario de la independencia de las colonias españolas, muerto en la prisión de San Juan de Ulúa, el 9 de mayo de 1809. Mejía Valera lo considera como uno de los genuinos representantes de "La Ilustración" peruana.

Otro aspecto sumamente importante en este trabajo es la presentación que hace de los pensadores y eruditos peruanos que, a partir de la emancipación se han ocupado en escribir sobre cuestiones filosóficas. Si el Perú no ha dado un filósofo como los creadores de las doctrinas filosóficas europeas, hay muchos peruanos que se han preocupado por estudiar estas corrientes y presentarlas a sus alumnos universitarios en la forma más clara y adecuada. "En cuanto a la República —dice Mejía Valera— hemos de reconocer el esfuerzo tenaz que desplegaron los ideólogos de la primera mitad del siglo XIX por adecuar la filosofía de la época a las condiciones concretas del país. Y aunque en esta etapa no hay un pensador de gran relieve, quedan los debates y las controversias ideológicas acerca de la más eficaz forma de gobierno para la nueva república".

En el capítulo sobre el Positivismo, señala que las figuras más importantes han sido las de Manuel González Prada y Mariano H. Cornejo; aunque ya desde 1877 un

sanmarquino, Manuel Llanos, había presentado una tesis titulada "Origen, caracteres y tendencia de la civilización contemporánea" que —dice— aunque alejada de la escuela positivista, permite conocer la importancia que se concedía al "dogma del progreso", que, según el autor "es el corolario de todas las revoluciones históricas y principio que Descartes, Pascal y Leibnitz enunciaron brevemente, que Voltaire y Herder reconocieron en los hechos y Turgot, Condorcet y Guizot trataron de expresar en fórmulas generales y que, por último, origina la gran doctrina del siglo XIX".

Dice Mejía Valera que la filosofía actual "arranca de la reacción espiritualista auspiciada por Alejandro Deustua". También señala un dato muy importante acerca de la época actual: "Otro rasgo característico de la filosofía contemporánea del Perú es el predominio de la influencia alemana en nuestros pensadores, situación impar en la historia de las ideas en el Perú, que sufrió primero la influencia absoluta de España y de Francia después".

Y hay que insistir en que esta parte del trabajo que comento, es quizá la más novedosa por ser la primera vez que está tratada en forma sistemática.

Es, pues, un libro altamente recomendable para todo aquel que se interese por las disciplinas filosóficas ya que puede, mediante su lectura, tener un atisbo del cuadro general de la evolución de los estudios filosóficos en el Perú.

El autor señala asimismo este

hecho importante, dentro del cuadro de estos estudios en el Continente: "...me complace destacar el hecho relevante de la primacía del Perú, junto con México y la Argentina, en el concierto filosófico de América Latina, hecho que

se impone a todo investigador de la filosofía americana, como lo comprueban el testimonio de los historiadores y el acervo aquí recopilado".

México, D.F., 1964.

Emilia Romero de Valle.

DE LA FUENTE BENAVIDES, Rafael. (Martín Adán). La mano desasida. Canto a Machu Pichu. Lima, Librería Editorial Juan Mejía Baca, 1964, p.p. 43 (y un disco grabado por el autor).

PRESENCIA DE LA MANO DESASIDA

"La mano desasida" de Martín Adán tiene dos partes: la sorpresa y la presencia. Son los mismos pasos que se siente al leer la obra. Sorpresa de que el poeta conserva aún su verbo fresco y remozado a través del tiempo, o a pesar del tiempo, y presencia del hábito de hondura, que caracteriza a la poesía peruana, junto al latido existencial, animista, que también es singularidad nuestra. La palpitante existencia que hace que aun las piedras de nuestros Andes tengan latido humano ante nuestra sensibilidad, que hizo que nuestros antepasados veneraran la tierra y que Machu Pichu sea una divisa permanente de lo peruano.

El poema se abre ante nuestros ojos como cuando, después de un largo viaje, inusualmente contemplamos a la cumbre de Machu Pichu que hiere las nubes: majestad de la naturaleza, majestad de colores y majestad humana sobre sus cumbres. El poeta, sorprendido, se revela en interrogantes:

¿Qué es la presencia Machu
(Pichu?)

¿Eres la roca o el aluvión?...
¿Eres mi cuerpo o mi amor?
Cuando yo baje por tu madre
(sabida,

¿Quién seré yo?)

La sorpresa se acrecienta al escalar Machu Pichu. El latido del poema se acelera también. De su presencia, de la evidencia de su existencia, se empieza a indagar por su ausencia. ¿Qué es Machu Pichu? El poeta responde:

¡Ser, sólo ser, y siempre ser,
Uno solo ante el universo!...

¡Lejos del otro!...

Ser como yo nací
Ser como yo lo siento

Serme sin risa alguna
Serme eterno...

"Serme eterno", el poeta por simbiosis esencial se confunde con la ciudadela. Machu Pichu es inmutable, permanente eterno como el ser. El sentimiento animista lo invade todo. En el Perú el hombre y la tierra son una unidad indivisible. La poesía se modela en la arcilla. Y el poeta soporta la confusión en su ser:

¡Ay, no sé qué eres, Machu
(Pichu,

Si yo mismo, o tu piedra o la
(nube!

La vivencia se presenta en unos bloques labrados sobre otros. No hay límite preciso. No se sabe dónde termina o empieza lo humano: "Piedra humana —exclama el poeta—, tremendamente humana". "Este haberte hecho en humano como yo". "Este tu ser a mi medida humana". Se ha llegado a las alturas de Machu Pichu. A la verticalidad del ser. A la horizontalidad de la existencia. La poesía de Martín Adán vibra en la cima y en el ámbito.

Sorpresa, presencia, existencia, esencia o permanencia son, pues, los escalones de ascenso en este magnífico poema de Martín Adán. No es un poema de grandes imágenes. El poeta no construye su verso con juegos de figuras y colores. El canto a Machu Pichu es arquitectura de interrogaciones, de inferencias, de silogismos. Como hemos visto, por su objeto y método, se acerca al proceso filosófico. Creemos que éste es uno de sus mayores logros. Sería sencillo, ajeno a nuestra sensibilidad, elaborar un poema a Machu Pichu de imágenes pictóricas que, cierta-

mente, no llegaría a sus cumbres ni a sus simas.

Como punto aparte, es necesario mencionar cierto lastre formal que deslustra el poema aunque, claro está, no lo cambia. Es el uso de vocablos prosaicos o innecesarios: kodak, fotograbado, maletín, gato, gorila, latín, etc. Participamos de la idea de la relatividad significativa de las palabras, de que éstas cobran vitalidad sólo en el contexto de la frase pero, a pesar de ello, hay todavía palabras que se resisten a ser poéticas para nuestra sensibilidad, como las mencionadas.

Lo anterior no desnaturaliza el poema. "La mano desasida" quedará invariable y asida a Machu Pichu a través del tiempo. Lo prevee el poeta cuando dice:

Cuando tu mueras, moriá el
(Hongo.

Y morirá el aire. Y morirá el
(día.

¡Pero será la noche, el otro
(tiempo

de vivir la vida!

Marco Gutiérrez.

ROUILLON, Guillermo: Bio-Bibliografía de José Carlos Mariátegui. Lima, Edición de la U.N.M.S.M., 1963, pp. 345.

MARIATEGUI EN FICHAS

La obra inédita, olvidada o desconocida de los escritores peruanos alcanza en el Perú proporciones inverosímiles. Lo que se desconoce de muchos escritores relativa-

mente recientes es sin duda muy considerable. En colecciones, ya difíciles de conseguir, de periódicos y revistas ha quedado dispersa gran parte de su obra. Ella debe ser rescatada del olvido y preparada para su postergado enjuiciamiento. El caso de Eguren, Valdelomar, Vallejo y de Mariátegui rivaliza en esta situación con el de otros autores menos recientes.

Pensemos sin pretender agotar

la materia, —dentro del siglo XIX —en el ingente legado desconocido de poesías y escritos en prosa de Ricardo Palma, en la caudalosa obra dispersa y olvidada en prosa y poesía de Juan de Arona y en un aspecto ignorado de la obra poética de José Arnaldo Márquez —sus canciones para los niños— y de Clemente Althaus su obra dramática.

Dentro del presente siglo, en el caso de Eguren, hemos logrado editar su obra completa —poesía y prosa— y aún estamos preparando un suplemento con nuevos hallazgos. En el caso de Valdelomar, lo disperso y lo inédito excede en mucho lo publicado en libros. Podremos ofrecer dentro de poco, en sucesivos volúmenes, los *Fuegos Fatuos*, las *Neuronas*, los *Diálogos máximos*, las *Notas de viaje*, las *Crónicas frágiles* y las *Disertaciones y conferencias*.

De Vallejo queda una buena porción de obras inéditas y algo disperso. Así como la hasta hace poco desconocida prosa de Eguren ha revelado una faceta ignorada de su mentalidad y de su espíritu y ha complementado la figura del gran poeta, también en el caso de Valdelomar, editada su obra complementaria, ha de permitir conocer un nuevo y tal vez sorprendente hombre de acción y pensamiento al lado del extraordinario narrador.

Sugiere estas reflexiones la aparición del libro de Guillermo Rouillón, sin duda imprescindible y fundamental sobre José Carlos Mariátegui, producto del paciente

esfuerzo, la devoción por el maestro y la inquietud intelectual.

Admira, ante todo, que un escritor fallecido a los 36 años, haya dejado una ingente producción que requiere sólo para el fichado de libros, folletos y artículos, un volumen de 345 páginas. Para el profano la sola presencia física del libro da la medida del volumen de la producción y del dramático esfuerzo de Mariátegui para compensar con la intensidad de una tarea la brevedad de su existencia.

Guillermo Rouillón ha ofrecido de esta suerte una de las más constructivas aportaciones para el estudio definitivo de la obra y acción de José Carlos Mariátegui.

En apariencia, se trata solamente de un fichero, de todo lo escrito por el mencionado autor y sobre el mismo hasta el día. Pero en el prólogo y las anotaciones a las papeletas está presentando un itinerario integral de la labor intelectual del escritor, desde sus años de iniciación.

Por primera vez tenemos una apreciación en conjunto de su tarea. Las *Obras completas*, editadas por la devoción filial en 1959, abarcan sólo sus trabajos a partir de su regreso de Europa (1923). Pero no incluyeron lo escrito en Europa ni lo producido desde su iniciación en las letras (1914) hasta la fecha del comienzo del viaje (1919).

Tenemos así, aunque en forma esquemática y referencial la primera impresión global de la obra de iniciación (1914-1919) por lo general muy poco conocida. Ofrece el libro de Rouillón datos serios,

nuevos y ordenados sobre fecha y lugar de nacimiento, (1894, y en Moquegua) y sobre otros incidentes de su vida, a propósito de determinadas publicaciones registradas más que en la "Cronología sumaria" que adolece de escasez y brevedad. Esta deficiencia se salva en parte en las anotaciones al fichado y se salvará definitivamente con la publicación que vendrá de inmediato de los dos tomos complementarios que Rouillón anuncia: la *Biografía* y el *Mariátegui documental*.

El libro de Rouillón, constituye la primera obra, rigurosa y básica, para toda exégesis biográfica o cualquier ensayo medular sobre su obra, pues las biografías conocidas (de María Wiese, de Armando Bazán, de Josefina Pipoli, etc.) sin mencionar los estudios interpretativos que son muchos dentro y fuera del Perú, no son integrales y pecan tal vez de excesivo lirismo. Por eso decía que la biografía esencial de Mariátegui, tanto como el estudio científico de

su obra está aun por hacerse. Para ello se requiere estos elementos previos: el recuento total de su obra y la edición definitiva y completa de la misma, que nada excluye ni omite, aun a riesgo de no respetar subjetivas apreciaciones del propio Mariátegui, hechas tal vez por modestia o con escrúpulo de señalar lo más valioso con desmedro de lo menos trascendental. En un hombre de sus altos valores, nada puede ser soslayado y aún lo más intrascendente o banal puede significar para el investigador del presente o del futuro un dato de insospechado valor. Los grandes hombres se forman y evolucionan positivamente y restar datos de esa evolución, significa poner trabas al mejor esclarecimiento crítico o a la recta interpretación de su legado, tanto más que se trata de una figura tan ligada al devenir social del país, en una etapa crucial de nuestro desarrollo nacional.

Estuardo Núñez.

AUGE DE LA BIOGRAFIA

La bibliografía peruana reciente acusa la reiterada presencia de numerosas biografías de personajes de nuestra historia y cultura. Debemos reparar en ellas como síntoma no sólo del incremento de la producción intelectual sino como preocupación por revalorar a los conductores o artífices de la acción y el pensamiento nacionales.

La *Biblioteca Hombres del Perú*, en diez volúmenes, (Lima, Editorial Universitaria, 1964) incluye 18 biografías de grandes figuras históricas, escritores notables, ideólogos, místicos y héroes peruanos desde el Incario hasta la época contemporánea, precedidos de dos estudios iniciales. Cabe destacar en ellas, el esfuerzo organizador de su editor Hernán Alva Orlandini.

Alternan escritores cuajados co-

mo Alberto Escobar, Hugo Neyra, Luis Alberto Ratto y José Miguel Oviedo al lado de profesores e investigadores con obra ya difundida como César Pacheco Vélez, José de la Puente C., Federico Kauffmann D. y José A. del Busto, con jóvenes representantes de generaciones recientes como Jorge Rosales, Pedro Rodríguez Crespo, Carlos Deustua, Alfonso Pérez Bonany, Percy Cayo Córdova y Oscar Noé. Naturalmente se advierten desníveles explicables dada la disímil edad y experiencia de los autores.

La *Biblioteca Hombres del Perú*, persigue alcanzar un vasto propósito didáctico que se integrará con la edición sucesiva de otras series de volúmenes de la misma índole. El plan se ha realizado manteniendo proporciones adecuadas en extensión y sencillez de exposición al fin educativo y ejemplar que la anima.

El acierto que constituye esta esforzada empresa editorial requiere no sólo el auspicio sino además el apoyo directo del Estado, pues estos volúmenes deben encontrarse en toda biblioteca escolar y pública, al alcance de jóvenes y adultos.

•
Hermosa biografía histórica — con vigor épico— es la que traza Juan José Vega al perfil de la figura de *Manco Inca el gran rebelde*. (Lima, Ed. Populibros Peruanos, 1964, 214 p.)

La buena prosa de esta obra y la elaboración de los datos históricos dirigidos a probar una tesis de sana y emotiva intención na-

cionalista, sitúan la semblanza de Manco Inca dentro del género de biografía novelada. La fantasía entra en la estructura del relato más no en la alteración o sustitución del dato cierto y rigurosamente histórico. Se detiene el autor en el justo límite en que se cometería la adulteración de la verdad o la arbitrariedad de su presentación. En este equilibrio logrado, el *Manco Inca* de Vega es ejemplar y abre nuevas perspectivas para la elaboración de otras biografías noveladas con temas de la rica historia peruana.

El libro de Juan José Vega sobre Manco II, que continúa una brillante serie de trabajos socio-históricos del pasado peruano, iniciada por el autor con propósito renovador en la investigación y didáctico en la finalidad peruanista, abre horizontes insospechados en la cultura peruana, enfrentada hoy a dilucidación de su sentido y su destino. Coincide el libro de J. J. Vega con otro esfuerzo menos ambicioso pero no menos laudable, ofrecido por Felipe Cossío del Pomar en su *Manco II el fugitivo*, (publicado en *Cuadernos Americanos*, N° 5, 1963).

•
José Pareja Paz Soldán ha escrito una biografía republicana dentro de la colección iniciada por la Academia Diplomática del Perú (*José Gregorio Paz Soldán*. Lima, Ediciones Peruanas, 1964, 125 p.).

El libro de José Pareja Paz Soldán llega en la oportunidad pro-

picia del primer centenario del Congreso Americano de Lima (octubre 1864 a marzo de 1865), en el que José Gregorio Paz Soldán ejerció la representación oficial del Perú como Plenipotenciario. Su ejecutoria de ex-ministro de Relaciones Exteriores, convocante del anterior Congreso Americano de 1847, de Fiscal de la Corte Suprema y de jurista, dieron a esta prestantísima figura del Perú del siglo XIX, el respaldo necesario para realizar el brillante cometido que le cupo desempeñar entonces.

La biografía trazada por Pareja cumple una misión meritoria al recordar a una de las grandes figuras de la diplomacia peruana y a uno de los más sólidos juristas del siglo XIX, y la ha realizado con cabal y exhaustivo celo de maestro e historiador.

José Gregorio Paz Soldán (1808-1875) inició una política acertada

desde su primera gestión en la Cancillería: la de utilizar en los cargos diplomáticos en el extranjero a personalidades notables de la intelectualidad del país, destacando para distintas misiones a figuras de prestigio cultural como Felipe Pardo, Félix Cipriano Coronel Zagarra, Benito Lazo. Esta tradición fue continuada por sus sucesores y en virtud de ella sirvieron en cargos de esa índole casi todos los integrantes de la generación romántica, incluyendo a Palma, Juan de Arona, Salaverry, Cisneros, Márquez y muchos más.

En tres oportunidades en que le cupo desempeñar el Ministerio de Relaciones Exteriores (1845-48, 1853-54 y 1862-63), sentó las bases de la carrera diplomática, contribuyó a afirmar el prestigio internacional del Perú y escribió páginas egregias en defensa de su derecho.

Estuardo Núñez.

Biblioteca de Letras

CARRILLO, Francisco: En busca del tema poético. (1959-1964). Lima, Ediciones de La Rama Florida & Ediciones de la Biblioteca Universitaria, 1965, pp. 83.

LA BUSQUEDA POETICA DE FRANCISCO CARRILLO

Bajo el título sugestivo de "En busca del tema poético" (que correspondiera, en realidad, a su segunda entrega en el campo de la lírica), Francisco Carrillo ha reunido su obra completa compuesta por breves pero enjundiosos volúmenes ("Provincia", 1959; "En busca del tema poético",

1960; "Cristo se ha llevado toda la humedad del mundo", 1961; "Cuzco", 1962) amén de dos nuevos poemarios: "Brevedad del amor" 1963, y "Yaravíes", 1964.

El caso de Carrillo nos parece singular en nuestra lírica. Nosotros tenemos noticias, oscuras, lejanas, de algunos versos suyos publicados allá en su juventud (de los que el mismo artista quisiera no tener memoria), y después calló por varios años. Catedrático en universidades norteamericanas por más o menos diez años, Carrillo vuelve al Perú ya hace más de un lustro y publica, en forma continuada, los volúmenes que hemos

anotado líneas arriba, con los que obtiene merecido reconocimiento de la crítica local. A la par, continúa sus actividades como profesor universitario (en San Marcos y en la Universidad Agraria), distinguiéndose, últimamente, por la publicación (promovida, dirigida y financiada por él mismo) de la excelente revista de poesía "Harauí", que ha servido para dar nuevo impulso a la poesía en nuestro medio y, actualmente, como si fuera poco lo ya anotado, nuestro poeta-catedrático se halla abocado en la tarea de llevar adelante las "Ediciones de la Biblioteca Universitaria" (ideada y dirigida por él) a fin de solucionar el angustioso problema de la falta de libros para los estudiantes universitarios del país. Como vemos, pues, una vida nada bucólica la del poeta Carrillo que hemos esbozado porque creemos que se halla en consonancia con su obra creativa.

En Francisco Carrillo, vida y poesía marchan al mismo compás. La poesía es, para él, producto de su experiencia cotidiana de sus diarios avatares. Esa "búsqueda del tema poético", que tan acertadamente define su actitud creativa, es un adentrarse, un ahondar en lo que podría llamarse —y él de hecho llama— la realidad sin ambages de la vida. Es en el desarrollo de estos "temas poéticos", donde Carrillo alcanza su cabal originalidad, su sitio indudable en nuestra lírica. Nos estamos refiriendo, principalmente, a las composiciones de "En busca del tema poético" en las que el autor hace gala de un humor sutil al referirse a lo grisáceo de la vida en Lima ("composición I": "Ilueve en Lima con fr-

vola finura"); a su propia existencia, con palabras de sencilla profundidad que, realmente, comunican una fresca emoción no exenta de una amargura tamizada por la desnuda sinceridad con que nos habla de sí ("composición II": "He vivido tan poco / que aún no estoy formado: / no soy un hombre culto que digamos, / mi amor está incompleto / y ya me obligo a pensar en la muerte / cada año").

Así es, pues, la poesía de Carrillo, directa, desnuda, sin artificios retóricos, fundamentalmente comunicativa. Original por su crítica dicha con un sabor de bondad transparente en sus términos ("Amo a mi patria, / sus mitos, sus leyendas, / sus símbolos de lata / y sus otras mentiras"), tierna por apego inveterado a la experiencia cotidiana de la que extrae frutos de cálida de belleza ("poesía humilde poesía / mi rincón más secreto y conmovido / sólo te doy las horas / robadas al trabajo... a veces pienso que escribo / para que todos vean / mis burdas impurezas... más al fin / soy un hombre común / y me reduzco / a mis diarios quehaceres").

El poemario se abre con una composición "Todo está dicho", en la que podemos hallar el tono general del volumen que responde a lo que es una exigencia en toda obra: la unidad: "Ya todo está dicho / más no hay temor / digámoslo de nuevo", enuncia el artista al empezar su obra completa con la que nos ha entregado una imagen suya que responde, a perfección, con la silueta humana que de él tenemos.

Winston Orrillo, (De "Correo", 3-11-65).

ANTOLOGÍA DEL CUENTO CHILENO. Selección, notas críticas e informaciones bibliográficas de César Bunster, Julio Durán Cerda, Pedro Lastra y Benjamín Rojas Piña. Santiago de Chile, Instituto de Literatura Chilena (de la Universidad de Chile), 1963, pp. 663.

El 24 de noviembre de 1963 salió de las prensas de la Editorial Universitaria de Santiago de Chile un libro que constituye un esfuerzo sin precedentes en Chile y, creemos, en América Latina: **Antología del Cuento Chileno.** La selección, notas críticas e informaciones bibliográficas se deben a cuatro profesores universitarios contratados por el **Instituto de Literatura Chilena** de la Universidad de Chile: César Bunster, Julio Durán Cerda, Pedro Lastra y Benjamín Rojas Piña.

Durante un año estos investigadores leyeron cientos de cuentos disseminados en libros, revistas y periódicos, que constituyen la producción del género de todos los cuentistas de alguna importancia que han existido en Chile desde la segunda mitad del siglo pasado hasta nuestros días. En innumerables sesiones de trabajo se discutieron los cuentos y autores escogidos por cada uno de los antologistas y se ordenó todo el amplio y valioso material bibliográfico que contiene el volumen.

El resultado de este trabajo es una antología muy equilibrada, que supera el habitual inconveniente de reflejar necesariamente los gustos y prejuicios del antologista individual, por más que éste intente desprenderse de ellos, pues representa el criterio frío y objetivo de un **equipo**

de trabajo que además de la garantía que representan sus mismos nombres, cuentan con el prestigio adicional de ser una publicación patrocinada por la Universidad de Chile.

La Antología en mención contiene, al través de sus 660 páginas, 42 cuentos de 26 autores. Cada autor es presentado junto con una breve biografía, una noticia sobre su producción y un comentario crítico sobre el o los cuentos antologados. Además el libro cuenta con utilísimos Apéndices: Un **Glosario** de chilenismos; una **Bibliografía**, para cada autor, de todos sus cuentos y libros de cuentos (en donde se consignan datos de relatos aparecidos por primera vez en revistas poco conocidas de 1880, por ejemplo, o se consignan en qué revistas o libros aparecieron los sesenta o setenta cuentos que algún prolífico autor pudo haber escrito) y de las principales referencias críticas sobre el autor antologado; una **Lista de Antologías y Compilaciones** del Cuento Chileno, detallada y completa; además de los habituales **Índices** de rigor. De la **Antología** se hicieron dos ediciones, una de precio popular, de 7 mil ejemplares, y otra en papel fino y con material iconográfico, de 3 mil ejemplares. Ambas ediciones se han agotado y está a punto de salir una tercera edición.

No nos corresponde opinar sobre los aciertos de esta antología, pero sí podemos hacerlo en una forma indirecta. Casi todas las otras antologías del cuento chileno que hemos podido revisar —y son muy numerosas— han sido muy criticadas por distintos sectores del público lector. Esta antología tiene el insólito efecto

de ser estimada por tirios y troyanos. Representa pues un libro indispensable para todos: el lector enterado y el estudiante que inicia su contacto con el mundo de la literatura, y muy especialmente, para el lector extranjero, que de otro modo quedaría francamente confundido por la excesiva variedad de criterio que denotan las numerosas antologías de cuentos chilenos que existen.

La Antología se inicia con Daniel Riquelme (1854-1912) e incluye a Luis Orrego Ludo, Baldómero Lillo, Federico Gana, Alberto Edwards, Joaquín Díaz Garcés, Guillermo Labarca Hubertson, Olegario Lazo, Augusto D'Halmar, Eduardo Barrios, Rafael Maluenda, Mariano Latorre, Martín Escobar, Luis Durand, Manuel Rojas, Marta Brunet, Hernán del Solar, Diego Muñoz, Oscar Castro, María Luisa Bombal, Francisco Coloane, Juan Donoso, Marta Jara, José Donoso, Guillermo Blanco y Claudio Giacóni (n. 1927). La mayor parte de estos escritores son totalmente desconocidos en el Perú por esa **Incomunicabilidad** entre los pueblos de América Latina de que se habló tanto en el reciente Primer Congreso de Escritores y Artistas Universitarios de América, llevado a cabo en Concepción (Chile). Pero constituye una muestra muy ajustada de la producción cuentística chilena, que es una de las más amplias y de mayor calidad de América Latina. Tan sólo nos sorprendió el hecho de que el cuentista más joven considerado fuese de 36 años. En el caso peruano tenemos cuentistas más jóvenes que no pueden faltar en ninguna antología: Julio Ramón Ribeyro, Mario Vargas Llosa, Carlos Eduardo Zavaleta, Enrique Congrains, Oswal-

do Reynoso, etc. Sin embargo Pedro Lastra, uno de los antologistas, me explicó, con los textos a la mano, que estimaban no había entre los últimos cuentistas chilenos ninguno con la suficiente madurez como para ser incorporados a la Antología. Calidad que sí reconoce en Ribeyro, Vargas Llosa y Zavaleta. (Lastra sabe lo que dice: es un gran conocedor de la literatura peruana). ¿Significaría esto que la producción última de nuestros cuentistas, muy inferior en cantidad, es quizás de mayor calidad que la de los chilenos?

La **Antología del Cuento Chileno** del referido Instituto es, pues, un esfuerzo ejemplar. Demuestra la conveniencia del trabajo en equipo para este tipo de estudios, no sólo para lograr un nivel de objetividad deseable, sino también para poder presentar material bibliográfico de lenta y penosa acumulación y de ningún valor comercial pero utilísimo para el estudioso de todos los niveles. Prueba asimismo los excelentes resultados que puede lograr un libro cuyo nacimiento no haya sido determinado por razones económicas, sino por una efectiva necesidad cultural. Por lo demás la Antología se ha convertido en uno de los "best-sellers" de 1964 en Chile.

El Perú está esperando un trabajo similar al que comentamos. Las Antologías y compilaciones individuales no pueden sustituir ni lograr los mismos alcances que las resultantes del sereno trabajo colectivo. Los meritorios trabajos de Armando Bazán ("Antología del Cuento Peruano". Santiago, 1942), y sobre todo los más recientes e importantes de Alberto Escobar ("La Narración en el

Perú" Lima, 1956, 2ª Ed. Lima, 1960) y Estuardo Núñez ("Cuentos", Selección y Prólogo de E.N. Tomos X y XI de la Biblioteca de Cultura Peruana Contemporánea. Lima, 1963), no eliminan la necesidad que tenemos de emprender un trabajo de las

características de la ejemplar **Antología del Cuento Chileno**.

¿Habrà algún organismo oficial o Universidad que patrocine dicho estudio?

Tomás G. Escajadillo.

CASTRO ARENAS, Mario: De Palma a Vallejo. Lima, **Populibros Peruanos, 1964, pp. 135.**

Mario Castro Arenas, escritor, periodista y alumno hace algún tiempo en la Universidad de San Marcos, estuvo en España y allí estudió al lado de Dámaso Alonso, pero muy particularmente con Carlos Bousoño. De ellos aprendió una técnica de investigar y de hacer crítica literaria. Y así surgió su trabajo "Algunos Rasgos Estilísticos de la Poesía de César Vallejo", que presentara a manera de charla en la Facultad de Letras de San Marcos. Pero Castro Arenas había trabajado —y sigue trabajando con ahínco— en muchos otros caminos de la Literatura Peruana y con distinto matiz crítico. De artículos y ensayos anteriores; tejiendo allá y acá; engarzando una cosa con otra, partió de aquel ensayo con pleno sabor estilístico, para voltear los ojos hasta Palma y venir desde allí zigzagueando por esos caminos de variada senda hasta llegar a la poesía de Martín Adán. Con la perspicacia que le caracteriza; con el buen lenguaje que posee; y con aprendizaje de una crítica basada en experiencias contemporáneas, Mario Castro Arenas tiene hoy una auténtica capacidad crítica y lo demuestra su reciente libro **De Palma**

a Vallejo, publicado por Populibros Peruanos, que bien podría ser también de Vallejo a Palma.

No puede dejar de notarse cierta falta de unidad en la obra. No sólo en el saltar del tema, sino también en la técnica y la perspectiva. "Algunos Rasgos Estilísticos de la Poesía de César Vallejo" tienen la manera ya señalada que se refleja hasta en el título. Un estudio de elementos constitutivos de la gramática Vallejana que son por lógica consecuencia elementos de su poesía, de su profunda y recóndita poesía. En cambio "La nueva Poesía Peruana" es una rápida ojeada por distintos valores de nuestra literatura, con carácter de índice, pero golpeando bien muchas veces donde se debe golpear. Lástima que sobren nombres y falten algunos. Algunos mucho más importante en el consenso continental — y no entre las cuatro paredes provincianas de nuestra crítica de círculo o campanario— que muchos de los que trata y no trata mal Castro Arenas. En otros casos el personaje no está bien considerado. Bastaría un botón como muestra: la inclusión equivocada de Enrique Peña, con mayores kilates líricos que la gran mayoría de los citados por Castro Arenas. Peña no es "introspectivo" ni "árido", ni "oscuro", sino por el contrario ingenuo, delicado y colorista.

Hay otros además, que bien podrían recibir sus palos pero que no tienen por qué ser excluidos de un ensayo tipo índice de poesía —"Survey", como él lo llama— dada su jerarquía generacional. Y en cambio algunos sobran por su escasa importancia o por su abandono del campo lírico.

De ese repasar por la poesía, que tiene en Castro un contrabalance en su ajustado estudio sobre "La nueva Novela Peruana" —que ostenta mejores resultados generales— es que resuelve el autor hacia el tema de Palma y las **Tradiciones** con erudición sin pedantería, con conocimiento sin insistencia en lo meramente bibliográfico. El estudio de las **Tradiciones** y su antecedente en la picaresca española, —que ya ha servido para estudio de César Miró y de Montello— alcanza un nuevo deslizarse por el motivo, con simplicidad y justeza. Así como el estudio de la tan renombrada tradición "El Alacrán de Fray Gómez", husmeando relaciones con literatura similar de otros países ibero-americanos, obtiene similares características de justeza y simplicidad, con intuición literaria indiscutible.

Mario Castro Arenas es un conoedor de Valdelomar consciente y con simpatía por el personaje. Su estudio de la poesía de Valdelomar y especialmente de los temas de la vida común y del familiar ausente, lo han llevado —como ya lo han observado otros críticos— a la poesía de Francis Jammes a quien Valde-

lomar leyerá con fruición y a quien dedicara no sólo poesías, sino el texto mismo de sus versos. Castro lo sabe bien y lo presenta en dos artículos, donde se recrea muy particularmente en la "Historia de una Imagen", como el torero en una "suerte" que le resulta favorable.

Los "Cimientos Estéticos de La Casa de Cartón" llevan a la personalidad de Martín Adán y sus posibles fuentes. Castro ha señalado ya las muy valiosas de Gómez de la Serna. Pero ¿por qué no Jean Cocteau? y ¿por qué no las criollas "Neuronas" de Valdelomar? Martín Adán mismo nos puede responder. Aun su virtuosismo literario está presente. Dígalo sino su poema **La Mano Desasida**, que acaba de ofrecernos, con la propia voz de Martín, acompañando el texto, Juan Mejía Baca. Martín Adán aun podría hablarnos del Martín Adán de **La Casa de Cartón**, en la iniciación barroca de su permanente barroquismo siglo XX. Con este estudio Mario Castro ha tocado un interesante tema que puede ser abordado nuevamente. Está —diríamos— sobre el tapete. Y con él y los otros ha dado un nuevo y valioso aporte a la crítica literaria peruana que necesita tanto de autores objetivos, técnicos y desprendidos de prejuicios, aunque dotados de una sensibilidad agudizada por la emoción humana y estética, como lo viene demostrando Castro Arenas.

Augusto Tamayo Vargas (De "Correo", 7-XII-64).

TAMAYO VARGAS, Augusto: Cantata Augural a Simón Bolívar. Lima, U. N. M. S. M., Facultad de Letras, Instituto de Literatura, Archivo de la Palabra Poética, 1964, (y un disco grabado por el autor).

POESIA PARA EL LIBERTADOR

Manantial transparente que no cesa, la poesía de Augusto Tamayo Vargas ha fluido, como quería Goethe, sin pausa y sin prisa. Su entrega fundamental a la crítica literaria, de la que estamos esperando una importante novedad, y a la docencia universitaria, no ha amenguado su fervor por el ejercicio de ésta su tersa, vertebrada obra lírica.

La prueba: la finísima edición de "Cantata Augural a Simón Bolívar" en español acompañada de la propia voz del poeta, en la primera serie del del Archivo de la Palabra Poética de la Universidad de San Marcos. Originalmente la Cantata apareció en forma bilingüe (español e inglés) en "The Emery Quarterly", Volumen XVI, Nº 1, Atlanta, con los títulos de "Cantata a Bolívar" y "Song to Bolívar". De suerte que a la primicia del fino poemario del doctor Tamayo Vargas incorpora otra, de la que es suscitador en su condición de Decano de la Facultad de Letras de San Marcos: la iniciación del Archivo de la Palabra Poética que progresivamente irá plasmando en acetato las voces de los poetas que han pasado, de alguna manera, como docentes o alumnos, por la vieja Universidad.

Se ha observado en una reseña a la Cantata Augural que Tamayo Var-

gas dedica gran parte del poema a la descripción lírica del cuerpo físico de América y que sólo hacia la mitad ingresa propiamente, con acento poético conmovido, la presencia de Simón Bolívar. Si se observa en perspectiva, o mejor retrospectivamente, la obra lírica de Tamayo se apreciará la congruencia de su devoción por el paisaje americano. Sus primeros títulos proporcionan la clave temática: "Ingreso Lírico a la Geografía", "Estación y Extasis", "Paisajes de Ternura".

La Cantata reposa, por lo demás, en la idea motriz de que Bolívar es la emanación más genuina de la tierra americana, el producto del acoplamiento de siglos de sus materias germinales. En el éxtasis mediúmnico de la poesía, Tamayo Vargas recrea el primer día de la creación americana:

En el mundo de abajo, entre el
lodo y las rocas
las semillas de robles, de quinares
y malvas
los huesos verdecidos de vicuñas y
alpacas
de pumas y caimanes;
entre fuegos cansados y violáceos
metales
—surcados como rostros por canales
de lágrimas—
por sobre las raíces de tubérculos
dulces;
junto a la sal y al maíz
envueltos en achiote y en cariñosa
arcilla
crecían lentamente,
las piedras.
Y un día florecieron los hombres.

Como Neruda en el "Canto General", como Hidalgo en "Carta al

Perú", Tamayo Vargas perfora la corteza de la materia americana, penetra en sus alvéolos, se incorpora al torrente de su savia, y desde el centro incandescente de su corazón, canta al hombre, al Hombre en mayúsculas, corporizado por Bolívar:

Allá en el mar, la sombra
—proyección de Bolívar, lluvia de
cielo alto,
espejo de un gigante creciendo con
el día—

está brotando espiga sobre hervor
de ponientes
entre yuyos, volcanes y tifones de
escualos,
golpeando blandamente el corazón
del agua.

Y un día
crecerá hacia nosotros:
infante de laurel sobre la oscura
América

con aletear y grito de pedernal
(herido

Saldrá —como la arena—
por la verde ventana del padre

(amanecer
brotadas en sus manos, yemas de
libertad.

Desde la Silva al cultivo del maíz
de Bello, los poetas americanos se

DOS OBRAS SOBRE MARIATEGUI

En los postreros días de la dictadura de Leguía murió en Lima José Carlos Mariátegui. Era el 17 de abril de 1930. La crisis política y social, cuyo impacto habría de estremecer a toda nuestra generación y definir nuestras horas de estudiantes universitarios y de escritores ini-

han desvelado por describir lírica. Tal empresa ha conocido variadas suertes. Los poetas exclusivamente enumerativos y retóricos reiteraron una lírica meramente descriptiva que ancló en lo superficial y geográfico, como ocurre, desdichadamente, con buena parte de la poesía de Chocano. Al promediar el siglo, el empleo de nuevas formas expresivas —la escritura automática surrealista preferentemente— abre una nueva dimensión en este viejo anhelo. Neruda, en poemas magistrales, tales como "Entrada a la madera", "Estatuto del Vino", "Apogeo del Apio" y el tan repetido "Alturas de Machu Picchu", liquidó la trillada tradición de descriptivismo geográfico.

A esta vena nerudiana, renovada con matices personales, pertenece Augusto Tamayo Vargas. Aunque en esta "Cantata Augural a Simón Bolívar" ya no escuchamos la voz del cíclope de Isla Negra sino la voz melódica, honda, culta, refinada, de un poeta en la plenitud de sus procedimientos y en la afirmación de su mensaje.

Mario Castro Arenas (De "Correo", 15/XII/64).

ciales, hizo poner en Mariátegui la atención primordial y fueron sus escritos los que impresionaron, con toda seguridad, más agudamente a la juventud del decenio del 30. Su pasión por el descubrimiento de la realidad peruana, en la que estaban empeñados hombres por supuesto de diversas tendencias, como el caso del maestro representativo de la genera-

ción arielista Víctor Andrés Belaúnde; su objetividad en sus afanes literarios mezclados a su preocupación social; su dignificación de la obra intelectual, su revista **Amauta** etc., hicieron de Mariátegui el blanco de nuestras lecturas y de nuestras simpatías generacionales. Pasados los años sigue siendo José Carlos Mariátegui una figura singular en las letras y en el pensamiento del Perú.

Guillermo Rouillón, experto bibliógrafo, que ha publicado ya otras tareas similares, como la acuciosa sobre Eguren, ha editado dentro del hoy activo Departamento de Publicaciones de la Universidad de San Marcos una **Bio-Bibliografía de José Carlos Mariátegui**. La edición corresponde a 1963 y en ella se presenta después de una biografía sucinta de Mariátegui, dentro de un sumario cronológico, una minuciosa bibliografía tanto de su obra, como de los estudios hechos en torno de él, acompañada de referencias conexas, de una iconografía y de un índice de autores. Técnicamente la obra es inmejorable. Por supuesto que, como lo dice el propio Rouillón, no se agota con esta obra la bibliografía de Mariátegui. Pero se da un paso definitivo, al que sólo faltarán algunos detalles que permitan completar la búsqueda de tanta publicación dispersa que hay sobre este tema. El autor adelanta los títulos, por ejemplo, de 10 tomos que preparan los familiares de Mariátegui, en una segunda etapa de lo que se propusieron en 1959 al sacar a luz los primeros ejemplares de las **Obras Completas** de José Carlos Mariátegui. El primer hallazgo importante de la obra de Rouillón es la Partida de

Bautizo de José Carlos en la Parroquia de Santa Catalina de Moquegua, que retrotrae la biografía de Mariátegui al 14 de junio de 1894, como fecha, y la fijación de Moquegua como lugar de su nacimiento. A este dato se suceden muchos otros de significación. No cabe duda que escapan variados aspectos de la crítica peruana que han comprendido a Mariátegui, en revistas y en artículos periodísticos, así como referencias a Mariátegui; en la interpretación de Palma, Chocano, etc., en distintos ensayos y textos. Es explicable que no todo esté comprendido a pesar de la acuciosidad del autor. Las 3,462 papeletas y las 345 páginas del libro son evidente muestra de un trabajo serio, madurado y de incalculable utilidad.

Genaro Carnero ha publicado en 1964 con aplauso crítico un ensayo titulado **La Acción Escrita**, sugestivo título sobre la obra periodística de Mariátegui, desde el primer artículo publicado, el 1º de enero de 1914, en el diario **La Prensa** de Lima. La obra de Carnero reviste caracteres de afirmación no sólo investigadora e ideológica, sino literaria. Y completa la tarea de tipo informativo que sobre este escritor han elaborado ya Alberto Tauro y Guillermo Rouillón. El valor de este trabajo es, junto a aquellos, el definir aspectos del periodismo, encontrar el valor de la noticia para el hombre de nuestro tiempo y el fundamentar el cumplimiento de esa actividad de periodista y de oferente de noticias en José Carlos Mariátegui. "Haciendo un magistral resumen de su vida apa-

sionante y el mejor elogio del periodismo — concluye Genaro Carnero— pudo decir Mariátegui: “Me he elevado del periodismo a la doctrina,

al pensamiento...”. Carnero ha hecho suyo este pensamiento.

Augusto Tamayo Vargas

MIRO QUESADA, Aurelio: Costa, Sierra y Montaña. Lima, Talleres Gráficos P. L. Villanueva, 1964, pp. 490.

Hace muy pocos días Aurelio Miró Quesada ofreció una conferencia sobre Riva Agüero, en la que resaltó la obra literaria y crítica de aquél. Y ahora que ha salido la Tercera Edición —revisada— de su obra **Costa, Sierra y Montaña**, encuentro una atractiva posibilidad de comparación entre ambos: Riva Agüero y Miró Quesada. A los estudios documentales sobre literatura colonial del primero, corresponden las valiosas investigaciones sobre **América en el Teatro de Lope, El Primer Virrey Poeta en América y Lope de Vega en el Perú**, del segundo. Al lado del concienzudo análisis de Garcilaso, que hiciera Riva Agüero en dos fastos conmemorativos del Inca, hay que poner al estudio, más cálido, ceñido de novedades literarias, de Miró Quesada, que va a buscar la entraña cultural del Inca Garcilaso con un sentido peruanísimo y por lo tanto efectivo, pero a la par con una rígida seriedad investigadora que le permite encontrar entre otros descubrimientos, el testamento de Isabel Chimpu Ocllo. A los **Paisajes Peruanos**, tan celebrados, en los que Riva Agüero puso una especial nota de sensibilidad no muy gastada en su obra, cabe poner al frente este estudio prolijo, vivaz y ecuménico en los aspectos regionales peruanos allí contenidos, que Miró Quesada publicara —como él

dice— hace cerca de treinta años, con el sugestivo nombre de **Costa, Sierra y Montaña**, que corresponde a las tres grandes franjas tradicionales del Perú, por las que pasea su afecto y su erudición. Convendría añadir, sin embargo, que mientras Riva Agüero con celosa estrictez crítica señalaba friamente las deficiencias de Melgar como poeta, Aurelio Miró Quesada ponía avizora atención en el espíritu popular, inicialmente romántico, teñido de mestizaje de Melgar, quien va a producir la primera poesía auténticamente peruana; y se dedica a estudiarla con empeñoso afán, que hemos tratado de continuar muchos. Y cuando se trata de César Vallejo, Miró Quesada sabe llegar hasta la hondura lírica de aquél y traer a las páginas de **El Comercio** finas apostillas a la amistad que lo ligara a nuestro más grande poeta contemporáneo y a las colaboraciones que éste ofreciera al decano de la prensa nacional desde Europa, en la que viviera en su larga y definitiva estada. Miró Quesada ha penetrado, pues, en el espíritu del Perú que viene desde Garcilaso hasta Vallejo, pasando por Melgar; ocupándose, así, preferentemente de los nombres hitos de peruanidad, ya que habría que referirse también a sus frecuentes incursiones en el mundo de Ricardo Palma, al que Riva Agüero prestara, por su parte, preferencia ostensible. También estaría en el campo de las comparaciones Luis Aalyza Paz Soldán, espe-

cialmente con su colección titulada: **Mi País.**

Hay tres capítulos que constituyen una novedad dentro de esta nueva edición de **Costa, Sierra y Montaña.** El referente al Callao, donde se amontonan cuatro siglos de historia al pie del mar, hasta culminar en una visión moderna del Puerto, con su desarrollo industrial y la presencia última del Aeropuerto, centralizándose en el Callao todas las grandes bases y metas de comunicación del Perú. Otro sobre Lima, donde se ha volcado todo el vasto conocimiento que Miró Quesada tiene sobre nuestra capital y que le sirviera para aquella hermosa y pequeña edición sobre Lima, que le publicaran en Buenos Aires, en 1946, con muy expresivos dibujos y fotografías. Y, luego, su estudio "El Mar, personaje peruano", donde se hace una presentación literaria e histórica de acontecimientos y de obras de investigación y poesía sobre el mar que baña las costas peruanas. Una de las páginas mejor logradas de Miró Quesada es este estudio sobre el mar que tiene especialísimo sabor, donde se unen viejos pobladores del Perú, conquistadores y piratas, viajeros navegantes, poetas marinos y hombres que hoy viven sobre el mar o del mar. "No hay momento de importancia en la historia peruana en que no se perciba, con desazón o con ventura, la presencia del mar", dirá exclamativamente; y señalará, después, que por los caminos marítimos llegará la independencia; pero también tendremos en él la gloria y el holocausto de Grau. Y terminando en bien compuesta síntesis este ensayo, veremos, junto

con él, como "gloria y martirio, ventura y desventura, alegría y tristeza, nos han venido por las rutas del mar", al que considera "con emoción y orgullo, personaje peruano".

Un viaje por el Perú, que comienza en el Departamento de La Libertad donde se amontonan tantos recuerdos precolombinos, coloniales y republicanos, es este libro **Costa, Sierra y Montaña**, que terminaba bajo el embrujo de la selva de Madre de Dios; y al que se ha añadido esas notas reflexivas de Lima y del Mar. Y estarán a través de la obra los Algarrobos del Norte costero, las palmeras y huarangos de Ica, los quinares de las serranías, los eucaliptos de Junín, y los gigantes árboles de la región de los ríos; pero también los caminos; las casas históricas; las iglesias construidas a lo largo del territorio—desde la Catedral de San Miguel de Piura, iniciada por Pizarro, hasta la Catedral de Puno, que construyera con su propio peculio el minero asturiano don Miguel de San Román—; los personajes importantes de cada ciudad: políticos y literatos, hombres de ciencia, de empresa, de poesía, vinculados al ambiente, a la salsa, de su propia región. Unas veces será la Alameda de San Pedro de Lloc, la Pampa de Quinua, la Plaza de Chincheros, Machu Picchu, la ciudad selvática, "la aurora en Copacabana". Otras, el dato minucioso sobre la "piedra labrada de Sayhuite"; los retablos del Cuzco; la ceremonia del ayahuasca en Loreto; los tesoros de Pantoja, en Cajamarca; los monolitos de Sechín, en Casma; la historia del sombrero que se convirtió en mina de azogue en Huancavelica; el "tambo del mar", en el Callao. Y tendre-

mos al Dean Valdivia, a Vallejo, a Melgar y sus yaravíes, al General Nieto, al General Salaverry, al Lunarejo, etc. Y en el ánimo —tintileante por la emoción— del viajero asomarán como grandes talones de fondo: El Huascarán, el Coropuna o el Misti. Y el olivo, la viña trasplantados; y el maíz, la quinua, el algodón autóctonos. Y el hombre peruano, desde la "calma espejeante" de los puertos, atravesando las cordilleras, hasta sus focos de actividad en la selva, poblada hasta el pasado siglo por bárbaros

indígenas y lentamente conquistada por misioneros, ingenieros y hombres de empresa. El libro de Aurelio Miró Quesada S. es un tratado sobre el Perú en la vasta urdimbre de sus ciudades, en el trabajo de sus campos, en la soledad de sus desiertos y en la maraña de su selva. Peruanísima travesía que hace por tercera vez ante nosotros, con entusiasta empeño y siempre con nuevas aventuras que añadir a esta inacabable relación de viajes.

Augusto Tamayo Vargas.

VARGAS LLOSA, Mario: La Ciudad y los Perros. Barcelona, Editorial Seix-Barral (Serie Premios Biblioteca Breve), 1º y 2º Ediciones, 1963, pp. 343. 3º Ed. Lima, Populibros Peruanos, 1964, pp. 339.

No sé si fue José Durand quien observaba alguna vez que en la literatura peruana no hay tradición ni continuidad; quienquiera lo haya dicho estuvo en lo cierto, sobre todo en el caso de la novela y el cuento, después del extraordinario florecimiento de estos géneros literarios en las obras de Ciro Alegría y José María Arguedas hemos asistido a un inexplicable y largo proceso de marchitamiento y consunción. Es cierto que después de los narradores citados, aparecieron muchos jóvenes escritores dotados a veces de variadas virtudes, pero no consiguieron nunca escribir una obra que pudiera parangonarse con *El Mundo es ancho y ajeno* o *Yawar Fiesta*. *LA CIUDAD Y LOS PERROS* es, si no la novela tan largamente esperada, por lo menos, un hito nuevo en el camino de la narración peruana.

Muchas son las virtudes que adornan a esta excelente novela. Yo quisiera señalar, primeramente, su carácter ciudadano, su temática realmente novedosa. Las obras de Ciro Alegría y José María Arguedas eran de ambiente provinciano y agrario; en todas ellas el paisaje tenía, como ya lo ha señalado la crítica, una importancia medular, casi de personaje viviente y actuante. En la novela de Vargas Llosa el paisaje se difumina y pierde, es una novela de personajes, una novela de conflictos psicológicos y morales. Ya veremos como este cambio de dirección tiene más miga de lo que pudiera creerse. Pero debemos señalar, antes, otras virtudes artísticas de la novela, sobre todo el acertado uso del monólogo interior, la elegancia del diálogo, la variedad de las descripciones, la precisa estructura estilística. En el caso del monólogo interior es verdaderamente admirable la fluidez que Mario Vargas Llosa consigue prestarle; tal vez no alcance la profundidad de Carlos Zavaleta —recordemos sobre todo un admirable relato: "Discordante", aparecido en el primer número de *Letras*

Peruanas— pero tiene indudable gracia y sobre todo una aparente y trabajada facilidad. Más notable todavía es el manejo del diálogo en LA CIUDAD Y LOS PERROS. Hacer hablar a los personajes es la más difícil de las técnicas narrativas, sirva de ejemplo toda la novela latinoamericana; ni *Ciro Alegría*, ni *Arguedas*, ni *Asturias*, ni *Gallégo*, ni *Güiraldes*, ni *Pareja* logran escribir diálogos que sean a la vez naturales y artísticos; o bien el diálogo en la novela latinoamericana es hermoso pero excesivamente, artificialmente literario, o bien es real y natural, pero chabacano. Vargas Llosa consigue, en cambio, al hacer hablar a sus personajes, una síntesis justa de arte y sencillez, de concisión y claridad. Al leer las páginas de su novela, nos parece, a veces, que no leemos, que escuchamos una conversación callejera; y sin embargo no hay nada excesivo ni farragoso, la prosa conserva un bello ritmo literario. En el más tradicional de los procedimientos narrativos, la descripción, Vargas Llosa no se muestra particularmente brillante, pero en cambio es variado y ameno; hay páginas donde la descripción es lenta y minuciosa y también párrafos en que circula con rapidez y gracia.

Al comentarse, con justificado pero excesivo entusiasmo, la novela de Vargas Llosa, se ha dicho que es una obra realista y también una crítica profunda de nuestra sociedad. Yo creo que es necesario situar esta obra, tan importante, en su verdadero lugar y examinar despaciosamente su realismo y la crítica que encierra. La primera de estas palabras, sobre todo, está ahora muy manoseada. Con mucha facilidad le achacamos el

epíteto realista a una película de Antonioni o Fellini, a una pieza de teatro de Camus o Dürrenmat, a una novela de Kasantzakis o de Cortázar. Para el gusto actual, realismo es todo lo que no se inscribe dentro de las técnicas automáticas de Breton o los calculados sueños de Salvador Dalí, y a veces, hasta de los sueños se dice que son también realistas.

En la novela que comentamos hay que ver claramente qué clase de realismo campea. El propio autor, Mario Vargas Llosa, no creo que se complazca calificando de realista su obra y en todo caso el significado que le dé a la palabra será muy distinto del tradicionalmente aceptado por la ciencia literaria. En una conferencia de mesa redonda, en la Universidad de San Marcos, Vargas Llosa dijo que una de sus lecturas favoritas era la de las novelas de caballería porque, y son sus palabras casi exactas, en ellas estaba toda la realidad de su tiempo. Ciertamente en las novelas de caballería suelen aparecer usos y costumbres medioevales (trajes, comidas, canciones, juegos, coloquios, amores) pero sobre todo hay una ideología y una religión, un pensamiento y una fantasía que pueden pertenecer a una realidad histórica determinada pero que no podemos llamar realistas sino **jugando del vocablo**, como dicen los castizos. Esta preferencia de Vargas Llosa por las novelas caballerescas ilumina el sentido de su novela; la desbordante fantasía de *Amadis* o de *Esplandián*, se compadece con algunas páginas épicas, graciosas, fantásticas de LA CIUDAD Y LOS PERROS. Debemos insistir en que las novelas

de caballería no son realistas aunque retraten su época porque el realismo literario, más que un resultado, es una intención; Kafka retrata la Europa de entre guerra con más precisión seguramente que Gladkov o Jean Giono pero de ninguna manera se nos puede ocurrir llamar realistas a sus novelas.

Mario Vargas Llosa pretendería en todo caso, abarcar la totalidad del Perú uniendo la realidad cotidiana y común con sueños y fantasías singulares; el colegio militar, ha dicho también, era el reflejo del Perú y en él estaban representados todas sus regiones, sectores y clases sociales. LA CIUDAD Y LOS PERROS, viene a ser por eso, el reflejo de un reflejo, una muy elaborada trasmutación literaria de la realidad del Perú. Yo creo que esa trasmutación debe ser analizada con cuidado; debo señalar en primer término la irre realidad de las anécdotas; Oviedo ha visto ya el absurdo de que varios muchachos pertenecientes a familias de muy diversa posición social se enamoren, por distintos caminos y en diversas épocas, de una misma mujer. Pero no es éste el único absurdo; el episodio en que los cadetes de tercero y cuarto años, delante del director y los profesores del plantel, de un embajador y de una embajadora, y de otros invitados más, un día de fiesta y durante una competencia deportiva, terminan enzarzándose en una feroz trompeadura criolla es, sino un episodio también absurdo, al menos descomunal y extravagante. Mas inverosímil todavía es el relato deslumbrador en que el Jaguar, recién ingresado al colegio, lucha

solo contra todos los cadetes del año inmediato superior y los vence; nos encontramos, de pronto, ante un caballero que en pleno siglo XX no pide ni da cuartel, jamás retrocede ante el peligro, se mantiene invicto y puro en todas las batallas y, como veremos al final de la novela, sólo se rinde a la fuerza del amor. Pero no sólo las anécdotas pecan de inverosímiles o absurdas; también los ambientes son irreales. Así, por ejemplo, no tenemos una idea clara de la configuración, del "paisaje" del colegio militar donde sucede la acción principal; tampoco los barrios donde viven algunos de los personajes se nos aparecen con claridad y más bien son lugares borrosos, como de sueño. La novela moderna, en la descripción de lugares, cosas y personas no se demora persiguiendo una totalidad utópica sino que se limita a pintar unos detalles o rasgos característicos, pero Vargas Llosa, aunque suele describir con brevedad y gracia, no tiene todavía el don de la observación aguda, la capacidad de señalar el detalle significativo que ilumine todo el cuadro y, aunque su prosa nos captive, nos quedamos sin la visión del colegio o de Miraflores o de Lince.

Lo que se dice del paisaje puede decirse también de la gente; en la novela muchos de los personajes secundarios, el coronel director, por ejemplo, están vistos de un modo superficial y caricaturesco. Los vemos actuar, ciertamente, pero las motivaciones profundas de sus actos se nos escapan totalmente. Todo el episodio de la banda de ladrones parece excesivamente literario, los personajes

han sido idealizados y la atmósfera es teatral. En general, las pobres gentes que circulan por la novela, no han sido retratadas del natural, tienen un carácter libresco; no solamente los ladrones, también Teresa y su tía son personajes falsos; hablan con naturalidad, es cierto, pero con la naturalidad elaborada de los actores de teatro. La vida es más racional y lógica de lo que imagina Vargas Llosa; al no haber podido penetrar en los cauces profundos de la vida, tengo la impresión de que se ha cogido de superficies resbaladizas y engañosas; la visión fragmentaria de sus personajes es más forzada que artificiosa. En el caso de los personajes principales, esa visión fragmentaria se apoya en una verdad científica: la psicología del adolescente no es sólida ni unitaria, sino por el contrario maleable y fluctuante; pero Mario Vargas Llosa acentúa demasiado la confusión del alma juvenil y no la retrata en su integridad; la vida misma del colegio nos muestra una sola de sus caras, uno solo de sus aspectos; vemos la disciplina oficial, impuesta a los alumnos; vemos la disciplina propia de los alumnos, interior y secreta; vemos cómo los alumnos marchan con el fusil al hombro o son castigados, cómo se escapan por las noches del colegio, cómo fuman o se emborrachan, cómo aman u odian; pero no sabemos nada de los cursos que se dictan, de las cosas que aprenden en las aulas, de las normas doctrinarias o intelectuales que los alumnos reciben, apenas si aparece un profesor civil en toda la novela; y continuamente nos hallamos ante la vida instintiva, animal, salvaje; por muy militar que

sea el colegio donde sucede la acción es casi inconcebible que no se dicten cursos de matemáticas por ejemplo, pesadilla de casi todos los estudiantes peruanos, o de historia del Perú, caballo de batalla del espíritu castrense. Es así como perdemos de vista el sentido y el objeto de la disciplina militar a la cual están sujetos los protagonistas principales del libro.

LA CIUDAD Y LOS PERROS, novela donde no se precisa ni los ambientes ni las psicologías y donde se muestra más bien el conflicto de dos disciplinas paralelas por momentos o enfrentadas casi siempre, es fundamentalmente una novela de problemas morales. Más que pasiones o sentimientos lo que se discute a lo largo de trescientas páginas son problemas de conducta y ahí tal vez está el punto más débil de la novela porque esos problemas han sido difusamente planteados. Al final no sabemos si está bien o está mal aplicar una férrea disciplina militar en la educación juvenil; la excesiva ambigüedad de los personajes nos impide ver hasta qué punto esa disciplina ha quebrado una genuina personalidad natural. De los tres personajes vistos con más detenimiento por Vargas Llosa uno fracasa, el otro se adapta con aparente facilidad a la vida civil y el tercero, el "Jaguar", supera sus conflictos interiores, se vence a sí mismo después de haber vencido a los enemigos exteriores, encuentra el amor se casa y vive feliz como en los cuentos de hadas. El final es ambiguo también, el autor no da ninguna solución y esto, que sería de poca monta en una novela estrictamente realista, no lo es en el

caso de una novela cuyo tema son conflictos morales. Pero más todavía, si uno lee con atención la novela tal vez las soluciones que se perciben sean muy diversas y aún contrarias a las que, acaso, Mario Vargas Llosa imaginó. En primer lugar hay que señalar (sobre todo si tenemos en cuenta que la conversión final de Jaguar es forzada y gratuita) que el único personaje positivo de la novela es el teniente Gamboa, es el más humano de los personajes y lo es, paradójicamente, por someterse voluntariamente y decididamente a una disciplina inhumana. Cuando todos los demás se quiebran o se inclinan, cuando los altos jefes muestran el cobre disimulado por entorchados y medallas, y cuando los estudiantes más duros y rebeldes se pacifican y ablandan, Gamboa permanece decidido, inquebrantable, único. Ni se dobla ni se rompe, permanece fiel a sus ideales; la disciplina no ha fracasado, fracasaron en todo caso los hombres y en el fondo de su corazón una patria viril y militar ilumina y hace llevadero el fracaso de su carrera. Y es que Vargas Llosa al poner como eje de su novela el conflicto de dos disciplinas una oficial, militar, meditada, y otra juvenil, instintiva y secreta, lleva la confusión al espíritu del lector. Y bien se pudiera pensar que acaso lo mejor para templan el alma juvenil sea, como en las obras de Kipling, el ideal miliciano, duro y metálico. Al final de la novela Mario y el Jaguar encuentran su camino y es lícito pensar que fue el colegio quien les mostró el camino. En la obra de Vargas Llosa, pues, hay muchos equívocos y ambigüedades que creo oportuno señalar ahora.

Yo he leído con atención la obra de Vargas Llosa. La gracia de su prosa, la fluidez narrativa, la bella arquitectura novelística me han cautivado. Pero no he querido que el goce estético conturbe mi ánimo y he querido analizar la novela en su trascendencia última, he decidido situarla en el proceso de la literatura peruana. Si Vargas Llosa hubiera escrito una obra de imaginación pura, un relato fantástico que sucediera en Marte o en Pequín, en el año 3000 ó en la Edad Media, acaso no me hubiera placido leerlo, pero no le haría reproches tan profundos. Lo grave para mí es que en LA CIUDAD Y LOS PERROS confluyan tantos elementos de una realidad peruana, de una Lima concreta y conocida, y que al final esa realidad se esfume en un sueño o en una pesadilla, hermosa y aterradora —no lo dudo— pero intrascendente. Vargas Llosa en la conferencia de prensa antes citada dijo que una novela debía ser verosímil; y yo entendí que quiso decir coherente; su novela, efectivamente, lo es, pero no creo que sea exactamente verosímil.

Vargas Llosa dijo también que en una obra literaria lo importante es su valor literario, es decir su belleza. Una novela ante todo, dijo, debe ser una buena novela. Las tesis sociales, las doctrinas éticas, las intenciones y pensamientos del autor de nada sirven, dijo, si la novela está mal escrita. Y una novela está bien escrita, pareció decir, cuando sus doctrinas e intenciones se limitan al campo literario y añadió todavía que la literatura no da soluciones, que simplemente presenta el mundo y es la

sociedad quien, reconociéndose a sí misma en la obra literaria, encontrará la salida pertinente. En el escritor, terminó diciendo, se dá una duplicidad: el hombre, que sí puede estar comprometido y el artista que crea ficciones, comprometido sólo con su vocación, pues de lo contrario sacrificaría su función de escritor e indudablemente, haría mala literatura. Yo no estoy de acuerdo con estas ideas de Vargas Llosa. Porque no soy dogmático creo que tan buena puede ser la poesía pura como el ensayo comprometido. De hecho se puede gozar intensamente leyendo poemas de Eguren o de Mallarmé. Se puede gozar también, estética y humanamente leyendo, **La Guerra y la Paz** de Tolstoi; lo que sí me parece malo es que se mezcle pureza y compromiso, ficción y realidad, que se farta de una realidad muy concreta para estilizarla enseguida hasta hacerla irreconocible y que se planteen unos problemas morales que atañen a una sociedad existente y luego se

dejen esos problemas en el aire, no precisamente sin solución, sino más bien entre soluciones equívocas. El final de **LA CIUDAD Y LOS PERROS** es aleccionador: después de la muerte o asesinato de uno de los cadetes, después de un tumulto de pasiones desbordantes y de profundos conflictos interiores y exteriores en el colegio militar, los dos personajes más directamente tocados por la tragedia encuentran la paz, la tranquilidad; uno de ellos, el "Jaguar" salvaje, vencido al fin por la hombría irreprochable de un militar de corazón y de carrera, se casa y consigue trabajo en un banco; el otro, el poeta soñador e introvertido, se va a estudiar a los Estados Unidos gozando tranquilamente del patrimonio familiar; y el único que soporta hasta el fin su destino, sin retroceder, ni olvidar, es el teniente Gamboa, espejo y paradigma de la disciplina militar.

Washington Delgado (De "Visión del Perú", N.º 1, Agosto de 1964).

Biblioteca de Letras
«Jorge Puccinelli Converso»

RIBEYRO, Julio Ramón: Los Hombres y las Botellas. Lima, **Populibros Peruanos, 1964, pp. 133.**

Si yo tuviera que escribir un ensayo sobre la obra literaria de Ribeyro, lo titularía: "**Julio Ramón Ribeyro o la timidez**". Efectivamente, todo lo que ha publicado hasta ahora nos da la idea de un escritor cauteloso y agudo, muy seguro de sí mismo, muy dueño de su estilo, consciente de su valor y que, sin embargo, no se atreve a entregarse íntegramente, apasionadamente, a una obra de aliento. Su libro **LOS HOMBRES Y**

LAS BOTELLAS, en el que aparentemente se recogen cuentos escritos hace ya algún tiempo, confirma esa impresión; son relatos contruidos en una prosa exacta y fina, desarrollados con precisión, pero en los cuales se nota muy claramente el alejamiento del autor, una frialdad artística acaso excesiva. Se repiten en este libro habilidades ya conocidas; por ejemplo, la enorme capacidad de Ribeyro, para presentar a un personaje en sus rasgos esenciales y dibujarlo con dos trazos exactos; de colocarlo frente al lector inmediatamente. Esta capacidad es un don poético sub-

yugante que le pertenece, casi diría, por naturaleza.

Otra característica notable de Ribeyro en su variedad; acaso no haya habido en toda Latinoamérica, narrador tan versátil, de una amplitud intelectual tan grande que le permita desarrollar argumentos diferentes y hasta encontrados; dos de sus cuentos más conocidos lo ejemplifican claramente: "La Insignia" y "Los Gallinazos sin plumas". En LOS HOMBRES Y LAS BOTELLAS sucede lo mismo; en breve espacio se juntan anécdotas realistas, satíricas y fantásticas; tal vez por eso no hay juicios unánimes acerca de su obra; yo he hablado con varias personas sobre este último libro y casi no había dos que estuvieran de acuerdo; uno prefería "Los Moribundos", otro "Por las Azoteas", otro "Vaquita Echada". La versatilidad de Ribeyro está confirmada en los juicios de sus lectores; y también está confirmada su timidez: aunque en todos los libros que ha publicado hasta ahora hay unidad estilística, parejo lenguaje e igual sabiduría narrativa, Ribeyro no se identifica nunca con sus temas y sus personajes, parece jugar continuamente con todas las posibilidades

RIBEYRO, Julio Ramón: Tres Historias Sublevantes. Lima, Librería-Editorial Juan Mejía Baca, 1964, pp. 97.

Creo que TRES HISTORIAS SUBLEVANTES es un paso importante en el camino de Ribeyro. Es notable la seguridad técnica, la elegancia formal, común a todos sus libros anteriores,

que se le abren a su arte exquisito sin demorarse en ninguna; es esta una virtud en la que no conviene perseverar por mucho tiempo. El despego y la frialdad objetiva pueden servir para el mejor trabajo artesanal, pero hay ocasiones en que el arte necesita nutrirse con emociones profundas. Es cierto que, en el libro que comento ahora, el alejamiento del autor contribuye en "El Jefe" a precisar la atmósfera caricaturesca y el clima satírico; que en el relato más extraño del volumen, "Por las Azoteas", ese alejamiento acentúa la libre fantasía; y que en "Vaquita Echada" la casi asfixiante objetividad da más relieve al carácter de los personajes. Pero en "Los Moribundos", tal vez el mejor argumento del libro, la objetividad y el despego resultan más bien dañosos; este relato necesitaba pasión y fuerza, profundidad crítica y emoción humana. Ribeyro ha desaprovechado una historia extraordinaria, por su excesiva cautela, por su conciencia demasiado despierta, por su afán constante de no comprometerse, de no introducir sus emociones personales en la trama artística.

Washington Delgado (De "Visión del Perú", N° 1, Agosto de 1964).

pero que en éste alcanza su madurez, su plenitud. Cada uno de los cuentos está escrito con una técnica diferente: el primero es un relato en primera persona, de ritmo lento y parsimonioso que concuerda sutilmente con el apagado paisaje costeño que sirve de fondo a la acción; el segundo sucede en la sierra, es más

rápido y acezante, dicho también en primera persona, pero no por el protagonista, como en el caso anterior, sino por un personaje secundario, por un testigo accidental de la acción, que de ese modo se nos aparece de un modo tangencial y abrupto; el tercer relato acontece en la selva y su técnica es más complicada: una sucesión de monólogos dichos o pensados por cada uno de los personajes que intervienen directa o indirectamente en el drama, que se desencadena de una manera prefijada, incontenible.

Pero hay un mérito más de Ribeyro en este libro: su propósito de sumergirse en una realidad peruana recreada con amor. La primera historia, **"Al pie del acantilado"**, es, para mi gusto, la mejor. El ambiente y los personajes están dibujados con gran exactitud, el argumento avanza con una lógica rigurosa e implacable; nada en el relato es excesivo y aunque siempre notamos la ausencia de una íntima pasión creadora, hay cierta amarga grandeza en la historia de las gentes humildes que nada poseen y que se agarran instintivamente a un pedazo de tierra inhóspita junto al mar. El despegue artístico que acentúa la gratuidad de algunos cuentos anteriores suyos, sirve en **"Al pie del acantilado"** para aumentar la amargura y la verosimilitud de la anécdota.

La segunda historia, **"El Chaco"**, es fuerte y violenta, pero hay algo de falso en ella; la frialdad de Ribeyro parece esta vez un recurso para disimular su desconocimiento del ambiente. Encuentro cierta semejanza entre esta historia y el admirable

"Calixto Garmendia" de Ciro Alegría: ambos narran la impotencia de un hombre del pueblo en su lucha contra los poderosos; el relato de Ribeyro es más duro y trágico, pero yo lo siento menos verdadero que el de Alegría, menos notable también y menos triste.

La tercera historia, **"El Fénix"**, es por su técnica complicada y preciosa, la más brillante de las tres, y también la más artificiosa, la menos vivida y viviente. El drama de un hombre fuerte de un circo, aplastado por la vida, que se venga enloquecidamente durante una pantomina de su opresor más inmediato, es, a todas luces, elaborado y literario. Las otras dos historias relatan anécdotas más o menos típicas de los ambientes donde se desarrollan; **"El Fénix"** con su circo ambulante sucede en la selva sólo por accidente. Un circo es, además, un lugar universal y romántico, un mundo aparte, fácilmente poetizable y donde la fantasía psicológica de un escritor circula con libertad. Esta historia nos muestra con claridad una faceta importante, una predilección de Ribeyro: los personajes desasidos de la realidad inmediata y común. Estudiantes desorientados, vagabundos, aristócratas desvencijados, en decadencia y, en todo caso, gentes de la pequeña burguesía colocadas en una situación singular, desusada, son los materiales de sus cuentos. Cuando alguna vez señala acontecimientos típicos de una realidad cotidiana, como en **"El banquete"** (CUENTOS DE CIRCUNSTANCIAS) y **"El Jefe"** (LOS HOMBRES Y LAS BOTELLAS) lo hace de una manera estilizada y caricaturesca. **"El Fénix"** tipifica una ten-

tencia íntima de Ribeyro, explica en parte su objetividad, su despegue artístico y, por último, explica los peligros a que está expuesto su arte. Yo creo que Ribeyro debe decidirse ya a escribir una obra grande, una novela; le sobra capacidad para hacerlo, como lo demuestra la CROMÁTICA DE SAN GABRIEL, novela me-

ORTEGA, Julio: De este reino. Lima La Rama Florida, 1964, pp. 41.

LA ILUMINACION DE LA PALABRA.

Largamente esperado, "De este reino" es el poemario con el que Julio Ortega ganara el primer premio de los Juegos Florales de la Universidad Católica, en 1963. (De paso anotaremos que, este año, acaba, nuevamente, de ganarlos con "Imágenes del fuego", aún inédito).

Es usual aproximarse al primer libro de un joven autor con cierta disposición complaciente que disculparía yerros, pasaría por alto tanteos y acabaría con una tibia palabra de aliento. El libro de Ortega elimina, de plano, tal proclividad del crítico. Nos encontramos, para decirlo de una vez, frente a un libro breve pero sólido, unitario en su visión del mundo y de las cosas, limpio y depurado en su personal estilo:

"Cualquiera nace
más blando
que un puñado de agua:
derrama su carne
en la piel de los días
y brota vestido
de los secretos del aire".

nor pero excelente; debe también decidirse a examinar la realidad que lo circunda con más pasión y con más amor. Quienes admiran su arte esperan mucho de Ribeyro y saben que puede hacer más de lo que él mismo cree.

Washington Delgado (De "Visión del Perú", N° 1, Agosto de 1964).

Ortega es, no cabe duda, desde el primer verso de su primer libro, un poeta cabal. Pero hay algo que lo diferencia, que lo hace singular en el fecundo panorama de nuestra joven poesía: su peculiar intensidad, la gran sugerencia de sus símbolos, la unidad estilística de sus poemas y esa extraña e imperturbable fidelidad a su visión interior, a su "mundo" poético que nos trata de presentar con su obra creativa.

Este poeta, pues, se sitúa en la más pura línea de los que Ratto llamaría "poetas esenciales" o sea "los que buscan obsequiarnos con un algo de ese trasmundo que entreveen con ojos poéticos". Ese trasmundo que Ortega, tenaz, incansablemente persigue. Porque, para el que escribe esto, no otra es la finalidad de la palabra poética del autor sino la de iluminar, esclarecer ese misterio que se encuentra en las cosas cotidianas y que hace reiterativas, en el libro, las imágenes de los espejos y destellos que repiten o dan luz a los elementos que integran su universo creativo:

Destello. / Ojo anhelante. / Fluye una mano de dedos invisibles. / Va el cuerpo opaco: ciega / la luz en

sus ojos. / Pero lo fugaz ha sido visto / desde un espejo oculto. / Aquel destello lo descubre: / quieto. / ”.

“Mas, oh prodigio, / cuando todo cae, / esos ojos del espejo, / quietos allí, que miran, / no son más los míos. / Y me detienen”.

Y, en este bellissimo poema sobre el sueño, los elementos anotados se repiten, insistentes:

“Sueño, / el rostro más antiguo y mío / no confundas en tortuosas figuras ajenas. / Entrégame la negra gota oculta / que en tí se libera y niega el ojo / en la vigilia. / Oh, si en puro destello pudiera verme / si seguir sus imágenes / me llevaran al espejo sin perderme, dentro de él, / en nuevos rostros...”

Otro de los elementos que, así, a vuela pluma, encontramos notablemente tratados en el libro es el Tiempo. El Tiempo y sus correlatos: lo efímero y lo eterno, que coexisten en esta lírica como dominantes: “Tiempo, nombre del vacío, / el curso de los días / déjame ver en su

CONGRAINS, Enrique: No una. sino muchas muertes. 2da. Ed. Lima, Populibros Peruanos, 1964, pp. 211, **LOAYZA, Luis:** Una piel de serpiente. Lima, Populibros Peruanos, 1964, pp. 120.

CONGRAINS y LOAYZA: DOS NOVELISTAS DE VERDAD.

Acaban de aparecer, en una misma colección, dos novelas de escri-

duración perdida, / rescatar en mí sus pasos idos, / penetrar el peso de un mes...” El poeta contempla, desde la orilla de su poesía, el fluir de las cosas, en “lento sosiego”, tratando de “sorprender en cada gesto el dulce volver de los ritos”: “Aquí escucho rodar el tiempo, veo concluir la ilusión de caminos alejados que la mirada pierde sin pena, pene-tro un orden vertiginoso que me hunde en la forma sin fin de un anillo”.

Maduro desde su libro inicial, Ortega, cuya fecundidad es excepcional (ha ganado también concursos de cuentos, va a publicar un estudio biográfico-crítico sobre Eguren; cuatro de sus piezas cortas de teatro serán presentadas por el conjunto de la Universidad Católica) nos deja esperando la publicación de su más reciente poesía para intentar, entonces, un serio y detenido estudio sobre ella, que supere los meros apuntes aquí anotados, que no son sino la justa palabra admirativa, ante la primera manifestación édita de su singular vocación literaria.

Winston Orrillo (De “Correo”, 8/12/64).

tores peruanos, ambos jóvenes: **No una, sino muchas muertes**, de Enrique Congrains-Martín; **Una piel de serpiente**, por Luis Loayza-Elías. Dentro del restringido marco de un comentario destinado a la más amplia lectura, deben destacarse las principales características, sobre todo, porque la novela es un género áspero para los peruanos, aunque avancen con desembarazo por la ruta del cuento.

Los antecedentes literarios de ambos son disímiles. A modo de simple información puede anotarse que Congrains, ligado por línea materna a uno de los más estimulantes personajes literarios de la generación que pasó los cincuenta, trunco en plena juventud, Eduardo Martín Pastor, mostró su garra precozmente en **Lima, hora cero**, hace casi diez años, inaugurando entonces la novela de las barriadas, o sea la auténtica novela realista del Perú. Loayza, con un abuelo cuya vocación literaria no ha sido bien calibrada, Luis Aurelio Loayza, autor de **Piltrafas**, e hijo de un poeta que colgó la pluma de crear apenas traspuestos los veinte, se ha distinguido por breves y nítidos cuentos, bellas y limpias crónicas, fruto de una decidida voluntad de depurar castigando y sobresalir delimitando. Mientras Congrains parecía uno de los autores con mayor carga vital, aún cuando pudiera descuidar el estilo, lo que no ocurría; Loayza surgía como el hombre que sacrifica todo a la expresión cabal, sin concesiones sentimentales ni pintoresquistas. Ambos han corrido mundo por diversas razones. Con diversos medios. Para diversas finalidades. Al uno le perdí de vista desde la tarde que quiso decirme "bienvenido" y "adiós"; al otro le encontré en París hace un quinquenio. Sus cosechas son espléndidas.

La novela de Congrains insiste en el tema de la barriada. Se advierte que el hombre ha madurado; también el tema. Por consiguiente, el estilo. Ciertamente que a ratos Homero se adormece, pero por debajo, en los subconscientes, se mantiene la tensión vital que señala el pulso de este

narrador nato. Tiene Congrains el tino de descender a lo bajo sin rebajarse, de reflejar ambientes duros sin endurecerse, de retratar lo sucio sin ensuciarse. No es de los que para producir efectos "neorrealistas" tienen que apelar a interjecciones innecesarias, que, si dichas no extrañan, escritas producen alguna molestia estética. Los personajes Maruja y Juan, así como Fico y los locos poseen cada cual su propia personalidad. No cabe duda de que el asunto es absolutamente nuevo en las letras. Ese negocio de los locos, de usarlos como "lumpen proletariat" inconsciente, para producir más barato, es de una horripilancia majestuosa. Para aumentar los efectos no usa Enrique Congrains ningún recurso melodramático. Al contrario, hasta la propia durísima escena de la amenaza que los muchachos hacen a Maruja, de hacerla víctima de un "fusilico" (nombre criollo de "la veintiuna" que figura en algún relato de Aretino), no está expuesta con babeante lascivia ni hojarascosas interjecciones. Se llega a él como a un desembarcadero natural. Después, cuando, después del amargo suspenso en que se debate el lector, no ocurre nada, las cosas son tan bien llevadas que ni se experimenta sensación de alivio, ni se llega a ningún desencanto. La vida es así o debe de haber sido así, o deberá ser así.

Loayza se mueve en otro plano. Sus personajes son intelectuales, muchachos universitarios. Hay una implícita ansia de ser héroe, pero sin que el autor vote a favor ni en contra del legítimo anhelo de sus protagonistas. La época está señalada, es "la del General". Obviamente,

se trata de los años de 1950 a 1956. Los estudiantes viven en medio de cierta exaltación, debatiéndose entre sus caprichos naturales de adolescentes, con muchachas sentimentales o sensuales, según el caso, y sus ímpetus idealistas, de dar algo de lo propio por el restablecimiento de las libertades y la derrota de la dictadura. Desde luego, su instrumento será un periódico, y sus enemigos, los soplones. Hay un episodio amoroso sostenido, natural y melancólico, el de Carmen, y un personaje oscuro, Fernando. Pero, quien se lleva la palma, en cuanto a complicaciones, sólo insinuadas, nunca dichas, es el misterioso señor Arriaga, verdadero *deus ex machina*, tenebroso, desagradable y cínico *deus ex machina* de la trama.

Hay algo de común en ambas novelas, tan metidas en el hondón de temas peruanos; bien sean los terriblemente veraces cuadros de la barriada, o los amablemente ásperos de la conjura estudiantil: su tono de confianza, de memorial. No sueñan a invención, sino a testimonio. Y se ve que huyen de los desenlaces manidos, de la tentación de los destinos hechos, cuando ambos concluyen en suspenso, dejando al lector la elaboración del remate final, según cada cual entienda la vida, su vida y esas vidas.

Esos dos rasgos merecen alguna meditación, que no se hará aquí ni ahora, pero se lanza como red a ver qué se pesca. Tono de memorias, final de suspenso, y agreguemos, estilo limpio, que sin rebuscamiento rehuye lo ramplón. Rehuye lo ramplón, y el episodio consabido. Ese episodio que asimila casi toda muestra novelísti-

ca a crónica social o a panfleto político. Nada de eso aparece aquí, ni siquiera la también consabida protesta social, con su séquito de axiomas "doctrinarios". A Congrains y Loayza hay que agradecerles, además de lo apuntado, que sepan ser escritores y no confundan la sangre con la tinta, es decir, el relato real con la propaganda partidaria. Por consiguiente, fluye, como cuestión natural, que ambos se mantienen en una zona de mediotono, de no-violencia lexical ni sintáctica, de matiz, de buen gusto, de arte literario, arte que de ningún modo anda reñido con la vida real.

No quiere decir lo anterior que ni Congrains ni Loayza pertenezcan a la escuela de un seco realismo. A Dios gracias ambos poseen imaginación vigilante, temperamento artístico. Si al comienzo de su libro Loayza, exagerando la sequedad del estilo, llega a cierta aspereza desapacible, a poco que coge calor se desliza en el relato y, sin exageraciones declamatorias, produce el efecto que desea y que conviene a los hechos y los gustos. Congrains va más directamente al asunto, con cierto aire afirmativo, acusador de mayor experiencia.

Estos dos novelistas, Enrique Congrains y Luis Loayza, encarnan una nueva actitud en las letras peruanas. Sin duda, actitud llena de promesas. De la que, si persisten, habrá que esperar, al fin, la novela que todos deseamos, libre de concesiones regionalistas y de sermones cívicos, ceñida al hueso del diario trajín, el más exigente de los trajines temporales e intemporales.

Luis Alberto Sánchez (De "Correo", 14/VII/64).

SANTA CRUZ, Nicomedes: Cumanana Lima, Librería-Editorial Juan Mejía Baca, 1964, pp. 124.

NICOMEDES ANTE SU ENIGMA

A Nicomedes Santa Cruz el pueblo lo conoce menos como poeta que como "decimista", y él parece ceder a este reclamo público ejerciendo la poesía en alternancia con las décimas de pie forzado, presentes en el folklore costeño del Perú como en casi todo el de las tierras bajas de América Latina. Y así Santa Cruz no puede liberarse aún del "fetiche de rima" y del ritmo octosilábico, cadencias que son indispensables en el verso destinado al canto. En **Cumanana** se aprecia bien claramente que su autor está ante la alternativa de la canción circunstancial (secciones "Al compás del socabón (sic)", "Décimas de pie forzado") y la poesía propiamente dicha ("Poemas", secciones III y IV). Optar por este segundo camino —es comprensible la dubitación— sería renunciar un tanto a la popularidad, aunque significaría, sin lugar a dudas, su definitiva entrega al lenguaje absolutamente poético, a la creación por ella misma.

No quiere decir esto que las décimas carezcan de encanto. "El café", "Talara" y otras situadas en la línea social, así como las que se revisten de interrogaciones metafísicas, dan buena medida de la capacidad poetizadora de Nicomedes, aun cuando su autor se encuentra constreñido por la sumisión formal a las espinelas, redondeadas además con los versos del cuarteto que les da motivo. Pero entre los "Poemas" se

hallan "Muerte en el ring", "De igual a igual", "Llanto negro", "Los comuneros", "Palo", "América Latina", es decir, los que han superado la ocasionalidad de la emoción generadora y cuya calidad es relativa al logro final, no a las dificultades de la estructura externa, debido a lo cual se completan en sí y develan una perspectiva secular sobre el hombre y la vida.

Es probable que **Cumanana** sea el libro de la transición. Dos elementos fundamentales hay en la personalidad de Nicomedes Santa Cruz que condicionan su vocación en un sentido particular, diferente al del resto de los poetas peruanos. Uno es su **naturalidad**, entendida ésta como una manifestación que brotó sin auxilio de la cultura sistemática pues era y es carne de su ser, y otro el **sentimiento de la negritud**, que en el país sólo había aparecido, tímida y sobre todo jocosamente, en la música popular afro-peruana, hoy en un irremediable proceso de desaparición. Este sentimiento tiene en Santa Cruz un sentido que rebasa el simplemente racial y que apunta, sin hacerse todavía conciencia en él, como espíritu de clase. Tal vez el libro comentado sea la objetivación de la crisis que el paso de lo pintoresco a lo humano está provocando en el poeta.

Que conste, sin embargo, que lo señalado arriba es únicamente una hipótesis. El libro nos ofrece tres escalones: la décima, que Santa Cruz maneja con habilidad que alcanza la maestría; los excelentes poemas comprometidos con la realidad y, por último, lo que en el segundo de estos grupos se manifiesta como frustráneo,

incidental, libresco y paródico ("A la muerte de Juan Belmonte", "Oración", "Puerto", "Puerto Callao", por ejemplo). Es el propio Nicomedes quien debe preguntarse en cuál de estos tres escalones siente que es más él y su obra es más profunda-

HERAUD, Javier, Poesías Completas y Homenaje. Lima, Ediciones La Rama Florida - Industrial Gráfica, Editores, 1964, pp. 245.

HERAUD EN SU ENTERA IMAGEN

Al año de su trágica muerte en la selva —"entre pájaros y árboles", como él mismo prefiguró—, aparece el libro que contiene la vida purísima y la obra bella de **Javier Heraud: Poesías completas y homenaje**. Un tomo que al reunir los artículos, mensajes, notas y homenajes que recibió cuando vivía o póstumamente; su cronología y una breve iconografía; su epistolario familiar; y, sobre todo, su obra poética entera nos ofrece de él la veraz, auténtica imagen que reclamábamos. Allí está ese acopio de materiales y datos objetivos de una existencia sobre cuyo sacrificio traficó tan cruelmente cierta prensa detestable; allí está esa radiante suma de poemas que ve la luz por primera vez, junto con los que Heraud alcanzó a publicar en vida, alto y fervoroso fruto de un poeta juvenil que consumió todas sus experiencias en un sólo fulgor, en un sólo relámpago: el de la Poesía.

Es aquella porción inédita de su obra la que, específicamente, demuestra que la muerte de Heraud no frustró una esperanza (como nosotros también creíamos) sino una plena

mente suya. A la postre, cada artista se enfrenta algún día a su enigma y elige ante él su rumbo para siempre.

Sebastián Salazar Bondy (De "El Comercio").

realidad de poeta, de artista increíblemente maduro antes de su mayoría de edad. Se compone de dos libros titulados **Estación reunida** (1961) y **Poemas de la tierra** (1961), además de unos breves textos en prosa poética (**Viajes imaginarios**, 1961) y poemas dispersos, los últimos que debió escribir. **Estación reunida**, que le valiera el Premio de Poesía en los Juegos Florales Universitarios de 1961, es, en realidad, la suma de dos colecciones distintas, "Las sombras y los días" y "En espera del otoño"; en ambas se advierte, depurados, las características generales de sus dos primeros libros (**El río**, 1960; **El viaje**, 1961): la dicción transparente, la luminosidad conceptual, el sentido rítmico que gobierna sus leves versos, la apasionada autenticidad de su mundo imaginario.

En "Las sombras y los días" está presente el mismo tono de desencanto y melancólica protesta contra la realidad cotidiana que presidía **El viaje**; corresponde a esa época en que Heraud renunciaba —adolescente todavía— a ser meramente un poeta ocupado en sus propios y hermosos sueños y deseos, para abrirse generosamente al conocimiento de un mundo real donde habitaba el hombre con su desamparo ante la muerte y el dolor:

Nos prometieron la felicidad
 y hasta ahora nada nos han dado.
 Para qué elevar promesas si
 a la hora de la lluvia sólo
 tendremos al sol y al trigo
 (muerto?)
 ¡El tiempo de dormir ya se ha
 (pasado,
 soñar diez o doce horas
 es suficiente,
 nos están atormentando dema-
 (siado,
 oh sueño,
 oh alabanza del viento y de la
 (muerte!
(Alabanza de los días).

Pero aun poseído por el "corazón
 del desengaño, tierno y duro", el poe-
 ta sabe que su deber es exhalar la
 palabra de esperanza, creer en me-
 dio del descreimiento que lo agota:

En el advenimiento de las
 sonrisas y la dicha,
 recojo las sombras proyectadas
 por mi cuerpo y las arrojé fuera,
 espantando males y misterios.

(Alabanza...)

La crisis personal que explica esta
 actitud de desencanto debió ocu-
 rrir en los primeros meses del 61,
 según parece indicar el grupo de
 poemas reunidos bajo el rubro "Es-
 tación del desencanto o poemas con-
 tra el verano". Es un verdadero dia-
 rio espiritual: nos confiesa que "re-
 niego de las noches, de las lunas, /
 desprecio los llamados subterráneos,
 / me despido de los sueños y las
 muertes / y de un solo tajo acabo
 para siempre / con esta poesía"; re-
 cuerda que "bajo este mismo níspe-
 ro / y debajo del manzano y del no-
 gal / yo jugaba y jugaba con mi her-

mano"; declara que "últimamente /
 he estado leyendo / hasta el alba /
 blancos poemas de sed y / de casti-
 go"; y, conmovedoramente, anuncia:

No es que yo quiera
 alejarme de la vida,
 sino que tengo
 que acercarme hacia la muerte.
(El nuevo viaje).

Al seco y vacío verano de su des-
 contento, sucede la triste alegría del
 otoño, estación en que todo se des-
 truye y todo cambia en una tónica
 metamorfosis que incluye al poeta:

Se acerca la estación
 de las hojas muertas
 floreciendo en el piso
 de los años, oh, alegría.
 ¡Ya es tiempo de regocijarse
 y de llorar un poco antes
 de su advenimiento!
(Alegría sin respuesta).

Más abiertas a una inquietud so-
 cial, aunque sin perder por ello su
 angustioso afincamiento de la vida
 interior, los **Poemas de la tierra**
 anuncian otro tono. Heraud canta al-
 borozado la solidaridad entre hom-
 bre y hombre, la milagrosa fusión
 de la naturaleza, el vasto espectácu-
 lo del mundo:

Aquí está el sol, el aire, los
 (umbrales,
 aquí está la vida en su geranio
 no arrancado,
 aquí está el arroz en su grano
 blanquecino,
 la caoba y el naranjo cosechados.
 Y aquí estoy yo, agonizando,
 (pero
 lleno de armas para empezar de
 (nuevo.

Estos y los demás poemas —las páginas dispersas en las que Heraud intenta la poesía política, el mensaje comprometido— del presente volumen conforman una obra lírica singularísima, cuya presencia ya es definitiva en nuestra poesía contemporánea; una voz pura, sincera y diáfana en la que laten la pasión y la lucidez de un joven artífice con vocación privilegiada. Las confesas lecturas de Machado, Eliot, Blas de Otero y otras más o menos evidentes, perfilaron en esa voz el sonido particular, el especial calor humano que hoy nos traspassa.

Unas palabras sobre la edición:

ARGUEDAS, José María: Todas las Sangres. Buenos Aires, Losada, 1964, pp. 471.

UN GIGANTESCO ESFUERZO NOVELÍSTICO DE ARGUEDAS.

Es indudable que la irrupción de Mario Vargas Llosa, —tan joven, inteligente y técnico en el oficio—, en el panorama de la novelística peruana, tenía que dar lugar a una —nosotros quisiéramos interpretarla así— especie de “respuesta” de los narradores “tradicionales”, “mayores”, entre los que se cuenta José María Arguedas. Y así tenemos, pues, una novela descomunal, ciclópea, en la que el lírico y entrañable autor de “Los Ríos Profundos” ingresa, de una vez por todas, cabalmente, en el campo de la creación novelesca. Porque sus producciones anteriores — que le han dado tan justa y merecida fama— se resentían de una ausencia

la carátula de Bracamonte Vera, la diagramación, el formato y la pulcritud tipográfica (al cuidado de Arturo Corcuera y Tomás Gustavo Escajadillo) hacen de las **Poesías completas y homenaje** de Javier Heraud uno de los libros más amables de ver y leer que hayan salido de prensas peruanas. Nosotros, que fuimos amigos de Javier y testigos de su vertiginoso aprendizaje literario, no sólo saludamos la aparición del volumen; también agradecemos el diálogo o encuentro final que nos brinda.

José Miguel Oviedo, (De “El Comercio”).

de estructura narrativa, en la que las escenas aisladas proporcionaban una suerte de estampas, de cuadros “vivos” de la profunda realidad de nuestra sierra, sin llegar a la organización y técnica características que “Todas las Sangres” sí posee, y, asimismo, sin olvidar algunos momentos en los que el auténtico poeta que es Arguedas emerge, incontenible, venciendo la austeridad característica del narrador, (como, por ejemplo, cuando el joven y aristocrático ingeniero Hidalgo Larrabure se encuentra en la inmundicia de provincia, con los indios y con don Bruno, al amanecer, oye la música del charanguista Benigno: “Benigno punteaba, despacio, su charango. Las estrellas con su transparencia, los ríos con sus orillas floridas, las montañas con su alba cruz en la cumbre; el aire de los pequeños pueblos, con sus heridas, su gran sol y su silencio, cantaban”).

Los personajes

La densa masa narrativa se organiza alrededor de los Aragones de Peralta, don Bruno y don Fermín, "malditos por Dios y por el diablo", hijos de don Andrés, —"el viejo loco", el "gran señor", el "patrón grande"— que representan a dos modalidades, dentro del complejo social de nuestra patria. El primero, Bruno, el feudalismo tradicional, estacionario, apagado al orgullo ancestral, pero teñido de unas notas sui generis que veremos; en cambio, Fermín, es el "típico hombre de mentalidad capitalista, nacionalista, explotador por excelencia que pretende una falaz dirección progresista pero que, en realidad, sólo busca el máximo beneficio personal, reconocible en este pensamiento suyo: "Que nuestros obreros de las fábricas vivan en buenas casas, sin amarguras. Así los explotaremos mejor, a gusto de ellos mismos... Así quiso Jesucristo que fuera el orden, eso lo predica ahora el Papa. Yo lo entiendo bien. Hay que acabar en el Perú con la miseria para que haya más millonarios, más dinero..."

Entre estos dos personajes centrales, destaca, indudablemente, la personalidad, sin ninguna duda dos-toievskiana, de Bruno Aragón de Peralta, atormentado por Dios, violador de una jorobada, implacable en el castigo y ternísimo para con su mujer y sus padres; en el curso de la novela se va convirtiendo "en una especie de indio sin dejar de ser católico fanático" y sobre todo, señor de la justicia hasta el extremo de dar lugar a que se le acuse de "comunista". Es el mejor personaje de

la obra, el más "real", el más "complejo", el que escapa a toda clasificación. (En cambio, en el tratamiento de Bruno y de otros personajes, se nota, claramente, el "clisé", el cartabón, utilizado por el autor).

Demetrio Rendón Willka, ("que residió en tres barriadas distintas (de L.ma), fue barredor del municipio de La Victoria, en el barrio de las prostitutas y maleantes; fue barredor en el mercado mayorista y, finalmente, obrero textil y de construcciones. No se afilió a ningún partido; pero oía a comunistas y apristas. Estudió en una escuela nocturna hasta el último año de primaria. Lee bien, escribe mal, y habla mal pero con una elocuencia como de perro, extraña. Polemiza con desesperante aplomo y agudeza") es el personaje que representaría la encarnación del Perú indígena. Respetado —y casi venerado— por unos y odiado o temido por otros, sus perfiles, sin embargo, adolecen de una excesiva idealización, cayendo, a veces, en el franco irrealismo, sobre todo, cuando lo oímos explicarse empleando una jerga de clisé; porque él es el que gana a todas las discusiones, el que tiene siempre la razón, el que está por encima de los partidos políticos:

"He visto comunistas, apristas, socialistas en Lima. Ninguno sabe de indio. De otros pueblos sabrán..."

Entre los otros personajes, los "señores pobres" de San Pedro —doña Adelaida, Brañes, "El Gálico", De la Torre—, más bien, sí hay buenos logros narrativos; el perfil del "cholo" Cisneros, muy bien logrado; el de la digna señorita Asunta, y el del

ingeniero Cabrejos, sólo trabajados a medias; el de la jorobada Gertrudis y el de Anto, asimismo, son correctos. Hay una presencia fugaz, relampagueante, que sin embargo, ilumina gran parte de la novela: la personalidad de don Andrés Aragón de Peralta, el "gran señor", que, con sólo aparecer en ese magistral primer capítulo de la novela (algunas de cuyas páginas cuentan, desde ya, entre las más grandes de la prosa narrativa en el Perú), proyecta su sombra en esos hijos suyos, verdaderos rostros de torturados y torturadores de una patria compleja.

Hay, pues, confirmada, una irregularidad en el tratamiento de los personajes. Ya que, evidentemente, Arguedas no conoce a algunos de ellos —los grandes empresarios, por ejemplo. Y también hay uno francamente insoportable: el ingeniero Hidalgo Larrabure, falso por los cuatro costados, que, de niño bien, abandona su contrato en la mina de Aparkora, para unirse a la causa de los desheredados hasta que acaba en la repugnante cárcel de provincia, la que abandona llevado por su padre, y casi enloquecido, clamando con un lenguaje que tiene mucho de **melodramático**: "¡Patria mía! Cruel, hermosa, sin remedio. Demasiado profunda hasta para mí. Los de la casta de mi padre son peores que el ciego ése de la cárcel. Más responsables, más enfermos y se creen felices. ¡Mandan Dios mío! ¿Por qué, por qué les das tanto poder?"

La tensión narrativa

Realmente bien logrado, es loable el esfuerzo realizado por Arguedas, para mantenerla en una decorosa altura. Por momentos, la obra nos ga-

na, nos envuelve, con una atmósfera que nos hace recordar lo mejor de Faulkner o Dostoievski. Y esto es, especialmente en las escenas de violencia, entre los hermanos; y, en general, podemos afirmar que, hasta que el escenario se traslada a Lima— ámbito narrativo que parece ser el talón de Aquiles de Arguedas (basta recordar "El sexto") — la narración tiene alturas descollantes. Al final de la novela se nota, evidentemente, la fatiga del narrador; la tensión decae, se incluye mucho material de relleno, innecesario (especialmente los largos diálogos sobre la realidad económica del Perú).

Balance de un esfuerzo

No obstante nuestro catálogo de defectos a los que habría que sumarse —y esto es evidente—, una falta de pulimento y un no haber dejado "reposar" un tiempo la obra, para luego corregirla, "**Todas las sangres**", merece una nota positiva. En algunos momentos, como ya lo anotamos, la narración nos gana, nos posee, tenemos la sensación que esperamos algo ciclópeo: el desarrollo de las fuerzas telúricas puestas en acción, levantadas, por una misteriosa voluntad que reside en la entraña de esa secreta energía que posee el creador. Hay algo superior que, en algunos pasajes de la obra, vence todos los defectos, excede las mismas incapacidades técnicas de José María Arguedas y que nosotros llamaríamos la fuerza del genio, esa luz que brilla por encima de los errores que, gramáticos y críticos, no se cansan de hallar, por ejemplo, a Dostoievski, o a Cervantes.

Winston Orrillo, (De "Correo", 25/11/65).

VARGAS VICUÑA, Eleodoro: Taita Cristo. Lima, Populibros Peruanos, 1964, pp. 95.

VARGAS VICUÑA, NARRADOR MÁGICO.

Desde 1953, en que se editó su primera obra, Vargas Vicuña no había vuelto a publicar un libro orgánicamente compuesto. Taita Cristo viene a llenar la espera a su prosa aunque no todo en él es inédito sino, más bien, una recopilación de sus relatos publicados indiscriminadamente en revistas y periódicos nacionales. Esto —hoy día en que las obras son compuestas sistemáticamente, atendiendo a una expresión unitaria— tal vez sea una deficiencia. Hay desnivel y heterogeneidad de logro en los cuentos que se recopilan. Sin embargo esta consideración mecánica o de poda, no hace variar los reconocidos méritos y la tónica particularísima y sorprendente de su narración.

De Vargas Vicuña se ha dicho que es un "narrador mágico". Lo es. Lo es por la misma razón de que la poesía también es mágica. Porque su prosa participa, desde su punto de vista y elaboración, de las características y procedimientos poéticos. La técnica narrativa en nuestros días se vale de muchos recursos formales pero, preferentemente, su punto de vista es objetivo, representativo, circunscrito al hecho narrado. Contra esta característica generalizada, en la prosa de Vargas Vicuña predomina la subjetividad. Nosotros percibimos los hechos narrados por el tamiz de la conciencia del narrador. Todos los hechos, aun

los objetos materiales, tienen en la narración de Vargas Vicuña su tono afectivo. Hay un predominio del monólogo interior sobre la narración objetiva. El diálogo es reelaborado y cortado en su desarrollo. No alude a los interlocutores y sirve, en la secuencia del monólogo, para romper la narración o hacerla más viva. Veamos este ejemplo:

Ahora que en toda la tierra está haciendo frío, me acuerdo: —Te llama tu papá — me decían.

Yo dejaba el pan para ir con ellos. Observaba a los hombres para ver cuál sería. Esperaba su palabra. Y si hablaba, oía: —¿La casa de Policarpo Deza?

Era el nombre que todos conocían. De mi padre. Yo lo supe también. (Dicen que era su nombre).

(EL DESCONOCIDO)

¿Dónde se producen los hechos? ¿Cuándo? ¿Quiénes hablan? No se sabe. Hay inespacialidad e intemporalidad poéticas. Es el vértice opuesto a la narración objetiva. El procedimiento narrativo de Vargas Vicuña, a pesar de ser realista en su temática, desarrolla un punto de vista poético, lírico, para ser más exactos. Nos vemos los hechos, como prescribe la narración objetiva, sino la recreación de los mismos en la conciencia del autor. Esta es, indudablemente, la singularidad más sobresaliente en la prosa de Eleodoro Vargas Vicuña.

Se ha dicho también que este autor está dentro de la línea del indigenismo. Afirmación que puede

aceptarse, si lo entendemos como una característica netamente peruana, que se encuentra en el espíritu del nuevo continente que es mayoría en nuestra patria: el mestizo. El Perú sin negar lo hispano y lo indígena es hoy mestizo. Y una de nuestras facetas predominantes, que nos viene desde los arawikus, es el predominio de la carga afectiva, que nos da esa hondura anímica que se manifiesta en nuestra poesía, esa misma ternura que se vierte aún en los objetos materiales de la prosa de Vargas Vicuña, que desborda su humanismo en un panteísmo sin límites, ostensible hasta en el llanto de los árboles:

Me acordaba entonces de los árboles que lloraban. Y cómo se vencían, gimiendo ahora. Teñía miedo de don Fidel, borracho. Pensaba en si vendría, qué haría. Ya me dolía la nariz de miedo, como calambre. Después, cuando cantaba el buho, pensaba en aparecidos. No eran los hombres que habían cruzado el día. Pero asomaba en la oscuridad. Trataba de ver en el duraznal de enfrente.

(OJOS DE LECHUZA)

La inmediatez, lo cotidiano, lo personal, visto desde el monólogo interior otorga a la narración de nuestro autor una atmósfera de confianza, un tono de reminiscencia, que acrecienta grandemente su valor poético-narrativo.

La prosa de Vargas Vicuña es asequible para un exhaustivo examen estilístico. Tal vez, después, acometamos esta tarea. Por ahora es

necesario solamente mencionar algunas particularidades morfológico-sintácticas de su procedimiento expresivo.

La temporalidad se da de preferencia en los verbos, única categoría gramatical que tiene tiempo. La poesía es intemporal —al menos tiende a serlo—. Por ello el habla de Vargas Vicuña, en reiteradas oportunidades, elude el verbo en forma personal, optando por una construcción nominal. Hay un predominio de verbos impersonales, copulativos y en modo infinitivo que tienen una debilitada función atributiva y, en cambio, relievantes características nominales:

¿Ahora quién podía decirme si no sería él? Ahora, a los tiempos en hoy día, en otra vez, en que repito su nombre para olvidarlo. Mejor dicho para maltratarme hablando y no reclamarlo por gusto. ¿Qué significa un nombre que no se presenta?
¡Nombres!

(EL DESCONOCIDO)

Esta limitación verbal proporciona una inmovilidad sugerente de imágenes plásticas que la narración requiere y otorga a su prosa una perspectiva mucho más amplia a pesar de su tema cotidiano.

Otro rasgo formal notable es la economía de las preposiciones, que da a su lenguaje un matiz nativo de lengua quechua. No sólo eso. Los artículos también se encuentran reducidos a su mínima expresión.

Y a mí quién me acusaría.
¿O quién me defendería de mí

mismo? De este vacío que me debilitaba. Ellos tenían su culpa y se arrepentirán. Tenían su corazón que ya se sabía en falta y llorarían. Podrían consolarse. (Quién me diera a mí ser distinto).

(EN LA ALTURA)

La enunciación de nombres y apellidos tampoco está carente de poder expresivo. Revelan la autenticidad humana, cotidiana, de sus criaturas. El efecto es múltiple. Persistencia del realismo a pesar del vuelo subjetivo; familiaridad, énfasis, confianza, etc. La "magia" de la narración de Eleodoro Vargas Vicuña, pues, tiene muchas explicaciones. Su ilimitada ternura no sólo emerge del creador sino de sus criaturas: sencillas, ingenuas como niños, que se ganan nuestro afecto, que se vuel-

can en interrogantes y desesperanza expresados en condicional y en impersonal futuro:

Viejo, viejo, Alejandro Guerrero, sufriendo para siempre, debajo de la cruz, está avanzando o muriendo. Estará sintiendo que alguien le dice dentro, que no engañará a nadie. Que no se engañarán con él. Y parece que se vence de nuevo, cuando las viejas se dejan oír detrás con una voz que no se eleva sino como si pusiera en el oído lamentaciones.

(TAITA CRISTO)

¿Nos seguirá ofreciendo Vargas Vicuña frutos de su creación igual o más logrados? Esperamos que así sea.

Marco Gutiérrez.

JUAN CRISTOBAL: Guidumot. Lima, Edición de la Facultad de Letras de la U.N.M.S.M. y la revista "Piélagos", 1964.

JUAN CRISTOBAL VIVENCIAL

La última entrega de Juan Cristóbal, **Guidumot**, nos revela su textura de poeta de vivencias plenas, aun en los minúsculos episodios cotidianos, y un sentido amor por las cosas y por los niños, los inéditos humanos en trance de aprendizaje del duro oficio de ser hombres. Tal vez por este motivo, por una fecunda sensibilidad, el contenido vivencial rebasa la forma, o no logra su exacta adecuación con ella, pero sí augura en este poeta una expresión más rotunda para después.

La ternura, denominador común en estos poemas infantiles, se vuelve en logradas imágenes: "Quiero ponerte una casita con jardín en el pecho, para que no se te derrame el corazón"... "una amapola que duerme atribulada de miel en el vasto confín de los besos"... "primaveras en el primer espíritu de la rosa"... "el viento encuentre su morada en la bahía de tus ojos"... etc. Estas figuras, en muchos casos, acrecientan su intensidad, aunque no en forma paralela, y llegan a convertirse en amor por todos los seres que en el alma infantil cobran animación y humanidad: "La mar parece un perrito manso que viste de alegría cuando nos va llegar"... "Tarde melancólica como un jardinero de pantalones largos"... "la

sombra iba dejando sus huellas en el césped"... "vendrá la nieve agitando sus brazos"... Estas figuras en muchos casos ven menguadas su intensidad por carencia de orientación expresiva. Sin embargo es plausible el impulso de buscar vocablos nuevos para expresar esta visión pan-teísta infantil, como el verbo "apalumar", aunque, sensiblemente, no se da en la magnitud necesaria que el fondo requiere.

Por otro lado, las figuras, a lo largo del contexto, sufren cierta

monotonía por estar facturadas sólo por el proceso de comparación. Hay cierto ritmo monocorde en los "comos". Sin embargo, lo sabemos, la perfección de la forma se logra con el adiestramiento. Lo importante es la vocación poética y la pupila que descubre el paisaje esencial y trascendente en las cosas más simples. Juan Cristóbal tiene esta capacidad. Por ello, es de esperar, nos dará mayores logros en una modulación distinta, en una nueva arquitectura de su expresión.

Marco Gutiérrez.

VALCARCEL, Luis E.: Historia del Perú Antiguo. (En tres tomos). Lima, Editorial Juan Mejía Baca. Tomos I y II, 1964, pp. 716 y 653 (y numerosos grabados y fotografías fuera de texto).

En tres volúmenes, de 800 páginas cada uno, el profesor Luis E. Valcárcel nos da a conocer la **HISTORIA DEL PERU ANTIGUO** a través de la fuente escrita. Es el paciente estudio de más de un centenar de documentos, algunos totalmente desconocidos, que informan sobre la vida del hombre peruano en la época más trascendental de su historia, pues fue precisamente la etapa en que se libraron largos y angustiosos combates para dominar el medjo y volver esta tierra casi ideal residencia humana. El testimonio de los cronistas, pese a las circunstancias tanto personales como históricas en que fue dado, ha sido ampliamente ratificado por las ciencias que estudian al hombre y sólo en pequeños detalles que no invali-

dan su importancia. De ahí que resulta imposible un exacto conocimiento de nuestra historia si prescindimos de estas valiosas fuentes que, de acuerdo con las más modernas técnicas de investigación, el profesor Valcárcel analiza y pone al servicio de los estudiosos para posteriores trabajos que han de ser útiles en todos los campos.

La notable grandeza del Incario, admirada desde el descubrimiento y conquista y desde diversos y parciales puntos de vista, adquiere en esta **Historia del Perú Antiguo** una fisonomía integral, donde logros materiales y unidad espiritual permiten fijar la antigua civilización entre las grandes conquistas de la humanidad y, por ello, como fuente inagotable de enseñanzas, como lección que no puede ser desoída so pena de seguir un lastimoso y equivocado rumbo. Por eso, con razones más que suficientes, dice el autor que este libro ha de interesar vivamente, por las fecundas enseñanzas que surgen del

pasado, a los que desarrollando diferentes actividades tiendan a crear estructuras sociales y económicas verdaderamente adecuadas a nuestro modo de pensar y de sentir, sin los excesos que en pro o en contra de nuestra manera de ser tradicional, traban nuestro proceso evolutivo, aferrándose a soluciones caducas o a utopías igualmente funestas.

La admirable organización que para el servicio del hombre crearon nuestros antepasados no debe despertar nuestra simple admiración. Debe ser acicate para una tarea de superación que no termina nunca, pero que ha de tornar más fácil la parte que en ella nos toca, si adquirimos conciencia y exacto conocimiento de nuestra historia. Ir más allá de lo anecdótico, que a lo que nos tienen acostumbrados los textos al uso, es llegar a la raíz misma de nuestra vida, a lo esencial y permanente, a lo que sobreviviendo a través del tiempo nos marca con el inconfundible signo de peruanos y nos permite exhibir en la comunidad de las naciones, el distintivo espiritual sin el que no seríamos sino una expresión geográfica.

Estudiar al hombre peruano a través de todas sus expresiones y todas sus manifestaciones, es lo que propone el profesor Valcárcel y, con

ESCAJADILLO, Tomás Gustavo: Helen. Lima, Editorial La Rama Florida, Colección Camino del Hombre, N° 3, 1964.

“Helen” de Tomás Gustavo Esca-

jadillo es, como lo dice su autor, una historia simple. La historia de una joven ninfómana, que se desarrolla “en ese pueblecito de Nueva Inglaterra que sólo alberga una Universidad”. Allí trabajaba Helen, su **Historia del Perú Antiguo** ha dado el gigantesco paso inicial. No en vano esta obra monumental es el esfuerzo de 50 años de estudio y 8 de redacción desde que, en feliz momento para la cultura, el editor Juan Mejía Baca le encargó tan magna obra que, además, —y no es inoportuno decirlo — ha innovado el sistema editorial y ha sido financiada por el propio público peruano. Y lo decimos porque es sumamente alentador que el peruano muestre esa vehemente preocupación por conocer su historia; significa que va encontrándose a sí mismo y, cuando lo logre, podrá transitar por caminos más seguros, y ello, al fin y al cabo, el que se encuentren esos derroteros, es el grande anhelo de los historiadores de la valía de Valcárcel que ha consagrado su vida a buscar las permanentes esencias de un pueblo que desterró el hambre, implantó la justicia, respondió exitosamente al reto de una naturaleza hostil y agresiva, y acondicionó la tierra para que el hombre viviera en la seguridad material y espiritual que, después de siglos, los hombres de otras latitudes todavía no han alcanzado y a ella aspiran como supremo bien. Nuestros antepasados sí lo lograron, y ello hace que nuestra esperanza sea mayor.

jadillo es, como lo dice su autor, una historia simple. La historia de una joven ninfómana, que se desarrolla “en ese pueblecito de Nueva Inglaterra que sólo alberga una Universidad”. Allí trabajaba Helen,

en una cafetería. Allí encuentra al narrador, que cuenta la historia en primera persona; es decir, el narrador que nos cuenta, en realidad, la historia de su encuentro y su amor con Helen.

La historia comienza y termina con un monólogo interior en el que se nos presenta la sensibilidad atormentada, "muy latina", del narrador. Y aquí, precisamente, encontramos el punto de tensión del relato. La historia podría ser la vulgar narración de un episodio erótico, pero no lo es. Los elementos que conducen el relato a otro ámbito son, singularmente, el ritmo de la prosa y esa como atmósfera de melancólico lirismo que acompaña, tenazmente, el encuentro entre los amantes. "Yo quise ser tierno y dulce contigo ¿Por qué? No lo sé. Quizás fue algo en tus ojos, azules, transparentes lejanos". Es evidente que, en primer plano, está la sensibilidad exacerbada del narrador. Esto lleva el relato, admirablemente, por momentos, a un plano poético. Así, el momento central, de la unión de los amantes, sufre un tratamiento que nos conduce, a través de su lirismo, a la plena contemplación estética. "¿Habré conocido antes a Helen? ¿Habremos sido amigos en alguna borrosa y absurda vida pasada?". "En la mañana recorrimos el bosque que rodea la Universidad. Jugamos como niños con la nieve, encontramos animalitos que nos contaron fábu-

las de crueles duendes de mirada fosca, nos deslizamos por la laguna congelada... ¿Quién era aquella mujer que me conducía por nebulosos parques donde tétricos charlatanes religiosos anunciaban el fin del mundo, por umbrosas plazoletas donde mustios ancianos jugaban cartas sobre bancos de mármol patinado?". Estamos en la prosa poética, y ésta domina gran parte del relato. "Fue nuestro amor como el mar, tierno y salvaje... Tuve miedo de destruir nuestro pequeño mundo, que tus trémulas manos y mi bruma lejana construyeron...".

Esta narración breve, que ganara el 2º premio en los V "Juegos Florales Universitarios", nos permite reconocer en su autor, en la medida en que "para muestra basta un botón", a un escritor en el que las preocupaciones formales están subordinadas a una fuerte carga lírica que pugna por expresarse.

"Helen" hace gala de una presentación tipográfica impecable, como que ha sido impreso por Javier Sologuren en su prestigioso Taller de Artes Gráficas ICARO. Es el número 3 de la colección "Camino del hombre" destinada a relatos breves y que dirige Abelardo Oquendo. Está acompañada de dos acertados apuntes de Marco Leclére.

WINSTON ORRILLO, (De "Correo", 23/8/64).

BELLI, Carlos Germán: El pie sobre el cuello. Lima, Ediciones de La Rama Florida, 1964.

POR LA DESESPERACION A LA ESPERANZA

La poesía de Carlos Germán Belli últimamente, y a raíz de la publicación de su cuarto libro de poemas titulado **El pie sobre el cuello**, ha dado lugar a numerosos artículos que

consagran, definitivamente, su alta calidad dentro de la producción poética peruana de nuestro tiempo.

Los artículos de Sebastián Salazar y J. M. Oviedo, en especial, cuyos significativos títulos: "Bellí: realidad en carne viva", y "Belli: más pavor, más asfixia", respectivamente, coinciden en señalar las características y los méritos más relevantes de esta singular poesía.

Sin duda las características anotadas por los críticos en mención son las que afloran, inmediatamente, cuando entramos en contacto con la poesía de Belli. La tierra es, en efecto, para él, "este valle de heces no finible", "este albergue arisco", "esta playa sin arena, sin mar, sin peces". Y tampoco es casual que el poeta haga una variación — más perfecta, sin embargo a nuestro concepto en **El pie sobre el cuello**— de un leit motiv ya utilizado en su libro anterior y que se refiere a la condición del feto sacado, en este caso, "del luminoso vientre / al albergue terreno, / do se truecan sin tasa / la luz en niebla, la cisterna en cieno; / y abandonar le duele al fin el claustro, / en que no rugen ni cierzo ni austro. / y verse aun despeñado / desde el más alto risco, / cual un feto no amado, / por tartamudo o cojo o manco o bizco". Y en el del libro anterior, cuando el feto era sacado del "luminoso claustro" y se encontraba ya desde varios lustros en "este albergue arisco" y entonces surgía la desgarradora pregunta "por qué no fui despeñado / desde el más alto ris-

co, / por tartamudo o cojo o manco, o bizco".

Esta condición de sufrimiento extremo podría condensarse en aquel poema en que Belli, después de invocar a sus padres, llama a la muerte y pide abandonar "este linaje humano" y nunca volver a él, y escoger, mejor, "una faz de risco, / una faz de olmo, / una faz de buho". O sea, mineral, vegetal o animal irracional, lo que sea menos hombre. Menos volver a este linaje en que su cuero, sus huesos y su carne "días hay que no sufren por milagro / el tenedor, las hachas, el cuchillo", en el que está descuajaringándose, "hipando hasta las cachas de cansado", cayéndose a pedazos como sus padres y, al fin y siempre, "al pie de mis hijuelas avergonzado, / cual un pobre amanuense del Perú". Al pie de esas hijuelas, de esta poesía, otro elemento no destacado, hasta ahora, por la crítica: la esperanza.

Belli es, en eso estamos todos de acuerdo, realista. Parte de una situación concreta, ominosa, aberrante. Pero su voz, si bien es cierto que preñada de trenos pavorosos, no nos conduce únicamente "a un solo foco: la aniquilación del hombre", ni nos "deja un sentimiento total de la mengua humana en toda su gama: invalidez, humillación, fatalidad, pobreza, desamparo, dolor", como señalan los críticos mencionados. Nuestro parecer es que el poeta, más bien, parte de esos elementos, se sirve de ellos, para producir en nosotros un sentimiento de rebelión, de protesta. El toma las "si-

tuaciones límites" de la condición humana, y, desde allí, su palabra nos llega con toda la violenta carga emocional que sabiamente sabe el artista, sin embargo, expresar poéticamente. Con lo que demuestra, además, una fe superior en el arte como medio de salvación humana. Poesía la de Belli, en suma, en la que tiembla viva una experiencia honda, desgarrada, y una esperanza.

Recordemos algo de su anterior libro, "**Oh Hada Cibernética**". Allí nos dice, por ejemplo: "Algún día el amor / yo al fin alcanzaré". Y en sus frecuentes invocaciones al Hada, el leit motiv es la liberación, la superación de esta condición negativa en que vive: "¡Oh Hada Cibernética, / ya líbranos / con tu eléctrico seso y casto antídoto, / de los oficios hórridos humanos", "que me libere, bien que breve sea desta escafandra de mil miedos...", "algún día liberarás al fin / para que juntamente / con el felice bético pastor, / buscar podamos todos, / no en ensueños ya, sino del azar / en el florido fuero, / el perenne amoroso encendimiento". Y, en el presente libro, la unidad indudable es la denuncia, la protesta encendida, airada, contra los "amos viles" que la hacen echar los bofes, contra "los crueles amos blancos del Perú", que lo miran siempre burlescamente, armados de mil mandatos. La protesta la realiza — he aquí lo grande, lo trascendente— este ser humano "sordo, manco, mudo, tuerto, cojo" que tiene el chasis de su cuello "bajo el rollizo pie del hórrido amo". Esta criatura humana que se ha quedado "a la zaga", avasallado por todos: "hoy me avasallan

todos y amos tengo / mayores, coetáneos y menores, / y hasta los nuevos fetos por llegar".

En la voz de este poeta nosotros creemos reconocer la de aquellos seres oprimidos que pugnan por rescatar su condición humana. Esta poesía es, pues, como toda gran poesía, revolucionaria, pero no por los términos ni por las muletillas — que Belli de hecho no utiliza— sino por su significado, por su trascendencia. Y, como gran poesía, el mensaje que nos deja es el de una profunda esperanza.

Creemos que en el poema final del libro que comentamos, en la estremecedora belleza de la "Sextina primera", podría hallarse quizá, el sentido total de esta obra poética tan significativa. Allí, la criatura belliana —cuyas características ya han sido descritas— lucha, se rebela para que "pueda al fin nuestro pie cojo / moverse un palmo, bien que el viejo cuello / bajo las plantas yazga de los hados", y acaba afirmando su voluntad de siempre hallarse, a pesar de su pie cojo y de su cuello cautivo por el cepo, en pos de un breve ocio —de una vida mejor, de una esperanza, diríamos: "pero cojo yo en fin y con mi cuello / deste cepo cautivo heme, ¡ay crudo hado! ¡ay vil amo!, en pos siempre de un breve ocio".

Hallamos, pues, en esta poesía cuya perfección formal es notoria, todo lo contrario de la zbulia, de la inmovilidad, del "clima cataléptico y letal" que caracterizan, por ejemplo, el universo de un Samuel Béckett.

Winston Orrillo, (De "Correo", 1/6/64).

BLOOMFIELD, Leonard: Lenguaje. Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1964, pp. XXII + 684.

NUEVA ORIENTACION Y NUEVOS METODOS PARA LA CIENCIA DEL LENGUAJE

Integrando la serie TRADUCCIONES las prensas de la Universidad Nacional de San Marcos han puesto en circulación **Language** de Leonard Bloomfield en versión española de Alma Flor Ada de Zubizarreta, revisada y prologada por Alberto Escobar profesor de Lingüística y Filología en la Facultad de Letras.

La publicación está destinada a servir eficazmente al estudio y la investigación de la lengua en los centros universitarios del país y, por qué no, en las instituciones similares del mundo hispano-hablante, si se considera la notable influencia ejercida por esta obra en la lingüística contemporánea.

"**Language** es —a juicio del prologuista— un punto de llegada en el que se organiza el saber adensado por generaciones de estudiosos de diversos países; pero es, al mismo tiempo, y he ahí la razón de su importancia, un punto de inflexión desde el que arrancan métodos y actitudes que hoy son adquisiciones permanentes de la ciencia lingüística", (p. VII). Juicio este que testimonia la trascendencia de su aparición en lengua española para poner al alcance de mayor número de nuestros estudiantes y maestros una obra que desde 1933 constituye un

manual utilísimo y satisfactorio de lingüística general.

El plan del libro de Bloomfield, novedoso aún pese a los años transcurridos —31 desde su publicación definitiva y muchos más desde su versión inicial e introductoria, **Introduction to the Study of Language**. H. Holt. Co. N. York, 1914 — ofrece al estudioso una visión de conjunto de notables hallazgos teóricos y aplicaciones prácticas con explicaciones suficientes para una exacta comprensión de los actuales postulados y las modernas posiciones de la investigación lingüística.

La obra dividida en 28 capítulos comprende, por la naturaleza de éstos, dos partes bien diferenciadas. Los 16 capítulos iniciales forman la primera, que es un análisis descriptivo y comprende estudios sincrónicos sobre la función social del lenguaje, los fonemas y sonidos, la sintaxis, morfología y léxico. Los once capítulos finales forman la segunda parte, una clara y bien organizada explicación de la lingüística diacrónica que descansa, en gran medida, sobre los conceptos analizados en la primera parte y comprende: el método comparativo y la geografía dialectal, los cambios fonéticos, analógicos y semánticos y los préstamos lingüísticos. Entre estas dos partes del libro, como tendiendo un puente entre el desarrollo de los temas descriptivos y las explicaciones históricas, y participando de la naturaleza de ambas, está el capítulo XVII de los testimonios escritos.

Bloomfield que se muestra, querido o no, como discípulo de los

neogramáticos europeos parece estar totalmente convencido de la importancia que reviste la descripción sincrónica de la lengua como base imprescindible para el estudio histórico. Un aporte interesante de tales estudios descriptivos de Bloomfield lo hallamos en el capítulo X sobre las formas gramaticales, cuando establece la distinción entre las llamadas formas inseparables o ligadas (**bound forms**) y las formas libres o independientes (**free forms**). Están entre las primeras los afijos, desinencias, etc., como la terminación **-ando**, de nuestros gerundios, que no puede utilizarse nunca aisladamente, y están entre las segundas, las demás palabras. He aquí la explicación del autor:

"A pesar de que algunos componentes no se presentan aislados sino sólo como partes de formas mayores, los llamamos sin embargo formas lingüísticas, ya que son formas fonéticas como **-y** o **-ing** con significado constante. Una forma lingüística que nunca se utiliza aislada es una forma **inseparable o ligada**; todas las otras (como por ejemplo: **John run** "Juan corrió" o **John** "Juan" o **run** "corrió" o **running** "corriendo"), son formas **independientes o libres**". (§ 10.1 — p. 188).

En los capítulos sobre la lingüística histórica destacan los dedicados al examen de la teoría de los cambios fonéticos y en este campo el mérito principal del famoso lingüista norteamericano es el reconocimiento de la regularidad con que tales cambios se cumplen, regularidad que supone la aplicación del método comparativo (Cap. XVIII) y el buen uso de los descubrimientos de la geografía

dialectal (Cap. XIX). El libro concluye con un capítulo sobre aplicaciones y perspectiva; allí el autor —que fue profesor de filología en la Universidad de Chicago— señala las maneras como podrían utilizarse los descubrimientos lingüísticos, especialmente en el campo de la enseñanza.

Es cierto, como lo hace notar el prólogo de la edición española, que muchos de los datos y cifras que Bloomfield utilizó en 1933 han variado ya en 1964, que muchas nociones que el libro defiende están ya ampliadas o superadas en trabajos recientes y que gran parte de la terminología bloomfieldiana, se descartó y reemplazó con eficacia; la obra sin embargo no ha perdido su validez y jerarquía y sigue siendo uno de los libros más importantes de cuantos se han escrito en el presente siglo dedicados a la ciencia del lenguaje y a la luz de los valiosos aportes de los neogramáticos europeos del siglo pasado.

El libro que reseñamos sólo puede compararse en importancia al de Ferdinand de Saussure, endeudado también con el método de los neogramáticos, y que, a su turno, despejó nuevos caminos para la lingüística actual. El manual de Bloomfield "concebido para el lector medio y para el estudiante que se inicia en la labor lingüística" ha servido de modelo y de guía para todos los trabajos realizados en el área norteamericana; y aún ahí donde los nuevos han perfeccionado sus métodos y avanzado más allá de los conocimientos representados por Bloomfield, está siem-

pre la base sólida de los fundamentos que él manejó. Como acertadamente anota Escobar:

"...el impulso que los modernos estudios del lenguaje han recibido en Estados Unidos durante las tres últimas décadas está endeudado, de una manera u otra, con la fascinante presentación de medios y perspectivas que trazó Bloomfield. Quienes recogieron la lección de este maestro estupendo, no fueron, pues, tan sólo aquellos que gozaron del privilegio de asistir a sus clases, sino además, y, quizás si primordialmente, aquellos otros que, en número mucho más amplio, satisficieron su avidez de conocimientos en las páginas de este curso introductorio" (p. XII).

VALCARCEL, Luis: Etnohistoria del Perú Antiguo. **Historia del Perú (Incas).** Lima, **Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1964, pp. 198.**

El Dr. Luis E. Valcárcel acaba de editar la reedición de una obra por muchos conceptos importante en la vida universitaria. Se trata de su curso "Etnohistoria del Perú Antiguo" que comprende, claro es que con un remozado enfoque, la tradicional nomenclatura de Historia del Perú (Incas).

Como bien afirma el autor, un trabajo semejante como el emprendido por él en los ya largos y fecundos años que ha venido dedicándose a la historia del Perú Antiguo, significa una variación total de un tema habitualmente tratado tanto en la educación secundaria como superior como una reseña cronológi-

ca de los principales reyes, conquistas y hechos imperiales' del Perú Incaico, cuando, por el contrario, lo sustancial era adentrarse en la vida misma del gran imperio para obtener una visión honda y coherente de la cultura y la civilización de un pueblo, de los varios pueblos que poblaron el territorio peruano. Ese es el fin del Dr. Valcárcel y, en efecto, su principal contribución a la historiografía del Perú Antiguo, develadora en cierto modo con características precursoras, reside en haber vinculado las variadas fuentes tanto históricas como de ciencias afines y hasta independientes para el logro de una visión cabal del pasado prehispánico, además de haber centrado la atención en los aspectos sociales y etnológicos de un imperio cuya significación trasciende más allá de lo narrativo o político,

Luis Hernán Ramírez, (De "Gaceta Sanmarquina", N° 4, Setiembre, 1964).

Biblioteca de Letras
Jorge Puccinelli Converso

puesto que su espíritu y su base humana se continúa hasta nuestros días, de manera que cobra una totalidad cultural que engloba todos los aspectos y especialmente los culturales y religiosos. El Dr. Valcárcel ha aclarado en estos términos por qué su curso se llama etnohistoria: "Nuestro método es en gran parte etnohistórico porque realiza un estudio histórico integral de la cultura, entendiendo por cultura toda la suma de creaciones realizadas por el hombre, todo lo que caracteriza una comunidad, su modo de vida".

Es interesante remarcar la variedad de fuentes con que se ha de trabajar en una historia de la cultura peruana antigua. Como es notorio, el país es especialmente rico en legados arqueológicos, muchos aún sin descubrir, y pese a un inconsiderado saqueo de cuatro siglos, el aporte de la arqueología peruana es prácticamente inagotable, de modo que una de las ciencias auxiliares privilegiadas en esta empresa es la arqueología. Gracias a la arqueología se ha podido establecer con cierta cercana precisión una tabla cronológica de las principales culturas preincaicas, dado que la gran mayoría de cronistas desconoce o simplemente silencia la existencia de éstas. De igual manera la fuente de las ciencias sociales, recién abierta en nuestro país con verdadera fuerza, que puede allegar un sinnúmero positivo de aportaciones, ha contribuido grandemente a las apreciaciones, análisis e interpretaciones de una historia de la cultura peruana antigua. Asimismo la supervivencia del idioma — que en comparación con México es

rotable—, de dos idiomas, ha dado un gran material para descubrir el psiquismo de un pueblo y su particular aptitud de mentar y abstraer el mundo.

La cronología del Perú Antiguo, con el avance de la arqueología atómica ha llegado a resultados que años atrás eran inciertos, reinando si no arbitrariedad, una imprecisión de estudioso a estudioso realmente desconcertante. Como en el caso de la arqueología atómica, las ciencias sociales y la lingüística, nuevos criterios de interpretación y metodología histórica que han venido empleando historiadores europeos y norteamericanos en el presente siglo han contribuido singularmente al progreso de la historia y el conocimiento del Perú antiguo, un mundo y una cultura complejas en todo sentido cuya complejidad requería la multiplicidad de fuentes y posturas históricas que luego de reunidas ofrecen una orgánica concepción del Perú Antiguo. En ese sentido el Dr. Valcárcel está también en una situación privilegiada, pues además de investigador positivo, ha sabido valorar la labor difusora y sintentizadora de las fuentes diversas y de los estudiosos contemporáneos.

En suma, el curso universitario que se ha reeditado alega un trabajo académico de suma seriedad en el que junto con la erudición y el sostenido trabajo de las fuentes, la experiencia pedagógica colabora para que el ordenamiento del libro sea sencillo, completo, divulgador en el más pleno sentido.

Raúl Vargas (De "Gaceta Sanmarquina", N° 9, Febrero, 1964).

CISNEROS, Antonio: Comentarios Reales. Lima, Ediciones de La Rama Florida & Ediciones de la Biblioteca Universitaria, 1964, pp. 94.

CISNEROS PARA NUEVAS BATALLAS Y CANCIONES

La prescripción del invertebrado lirismo metafórico —del lujo metafórico— parece visible entre nosotros. Ahora importa a la poesía una austeridad que no admite las imágenes redichas, esas que emparejan a todos los jóvenes poetas en un mismo estilo, en un "manierismo" que resulta menos monótono que fácil. Un nuevo ejemplo de la poesía ascética, sin ornamentos, sustancial de fondo y forma, es la de Antonio Cisneros, de quien **Comentarios Reales** está ya en circulación.

Cisneros, un poco al modo de Brecht, rescata la historia que han congelado textos y monumentos conmemorativos, y busca en algunos de sus instantes las profundas diversidades a fin de poder proyectarlos como símbolos o como parábolas actuales. La anécdota sirve al poeta como coyuntura para reparar una verdad perdida. He aquí por ejemplo, al Virrey Toledo, tras su turbio viaje, en su nuevo y abominable retrato desmitificado:

**Mas al regreso
no beses mujer o hijos,
pues alacranes
cantan bajo tu lengua,
Señor de muerte.**

Lo mismo de Almagro, del gran señor arrepentido que teme al dia-

blo, del obispo que envía a Jesús al matadero, y en otro extremo, las canciones del campesino, de la negra lavandera, del negro esclavo, de los siervos del Corregidor muerto.

No rige aquí un prurito de disminuir sino de restablecer el sentido del amor en la historia, que es, al fin y al cabo, el de hacer justicia donde los valores trastocaron lo humano, escindieron la sociedad, castigaron en nombre de Dios y usaron su signo para la concupiscencia y la codicia. La poesía despoje al hecho —como en el caso de los "Tres testimonios de Ayacucho"— de su mampostería retórica y mediante la palabra pura lo representa en su legítima estructura moral. Los sucesos son los hombres —parece decirse Cisneros—, y si los hombres no triunfaron, queda contestado que aquel fuera "el día más grande para la América del Sur" como reza el párrafo del texto escolar que cita como epígrafe. Idéntico objetivo posee su "Túpac Amaru relegado", excelente ejemplo de este poetizar con los recuerdos colectivos:

**Hay libertadores
de grandes patillas sobre el rostro,
que vieron regresar muertos y heridos
después de los combates. Pronto su
(nombre
fue histórico, y las patillas
creciendo entre sus viejos uniformes
los anunciaban como padres de la
(patria.
Otros sin tanta fortuna, han ocupado
dos páginas de texto
con los cuatro caballos y su muerte.**

Lo importante es que la lengua se hace estricta hasta el justo punto en que las significaciones palpitan preñadas de posibilidades de comunicación, de comunión, con el lector que no busca música, color o formas, para los sentidos, sino que, fiel a la poesía, pide la **transfiguración**. Ella se cumple en estos "Comentarios Reales" de Antonio Cisneros por la fuerza propia de la creación verbal, realista pero sin sentimentalismos, tanto en esa suerte de resumen de la nueva evaluación del pasado peruano que son sus poemas de las secciones "Antiguo Perú", "Hombres, Obispos, Soldados" y "Algunos Muertos", cuan-

ROSE, Juan Gonzalo: Las Comarcas. Lima, (edición del autor), 1964, pp. 101.

"Las Comarcas" (Lima, 1964), de **Juan Gonzalo Rose**, parece querer ser la consolidación de un trabajo poético, el libro clave de un poeta. Acaso lo sea. Pero en este último libro Juan Gonzalo Rose intenta un tipo de poesía diferente a la suya anterior y, creemos, fracasa.

Hay, naturalmente, algunos buenos poemas, muchas imágenes bellas, el sentimiento, interesante, de una angustia homosexual; pero el libro falla en su propia concepción: podía ser válido el hecho de querer incorporar una geografía americana a la poesía si esa geografía tuviera un papel más importante, más vivo, que el exótico o el literario.

Y el intento de llegar al fondo de

to en los personales, relativos a una experiencia estrictamente individual, de "Nuestros Días".

La última página lanza precisamente una intachable luz sobre su propósito:

**Sin preocuparnos por el hedor
de viejos muertos,
ni construir nuestra casa
con huesos de los héroes,
para nuevas batallas y canciones
sobre la tierra estamos.**

Sebastián Salazar Bondy, (De "El Comercio", 6/12/64).

una vitalidad, está limitado por un lenguaje excesivamente literario, de sintaxis demasiado trabajada, de una imaginería a veces un poco fácil; y al lado del lenguaje que pretende una exquisitez frenada por las propias emociones del poema, está el lenguaje oral, la frase sentimental, que quiebra el ritmo de su retórica.

No se puede negar que hay poemas que logran un terso fondo angustioso, dramático; y es visible la inquietud del poeta queriendo aprehender de las experiencias amorosas, de esa tensión brumosa, el sentido de una experiencia, acaso el de su propia existencia. Porque "Las comarcas" no son sólo el relato de esos amores, sino la angustia por captar las esencias. No obstante, lo literario, otra vez disuelve esa línea dramática, y lo anecdótico, el ingenio poético, se empujan esforzadamente.

En cuanto a que "Las comarcas"

sea un libro "original" porque habla del amor homosexual, o que sea un libro valiente, son cosas que no tienen que ver con su poesía. Como

tampoco es posible condenarlo porque ilustre ese tipo de relaciones.

Julio Ortega, (De "Correo").

SANCHEZ, Luis Alberto: Escritores representativos de América. **Segunda Serie, (3 Tomos).** Madrid, Editorial Gredos, 1964, pp. 248, 222 y 221.

Se ha acrecentado la vasta deuda que tiene contraída la literatura hispanoamericana con el maestro Luis Alberto Sánchez con esta 2ª serie de "Escritores Representativos de América", que, el sello prestigioso de Gredos de Madrid, ha dado a conocer en tres tomos.

Desde sus mocedades, Sánchez viene bregando como pocos por la difusión de la literatura hispanoamericana. Poesía, novela, ensayo, todo, todo ha conocido su asedio, su desmenuzamiento dialéctico, su engolosinamiento conceptual. Y esta es una manera de integrar la América. Puede Luis Alberto Sánchez reclamar, en esto también, primacía, así se la regateen algunos de manera poco cristiana y nada democrática.

La primera serie de "Escritores Representativos de América" vino en un tomo. Luego apareció otro. Y finalmente han llegado estos tres tomos, **pocketbooks** cómodos y manuable, en los cuales Luis Alberto ofrece estudios de los fundadores de nuestras letras (Ercilla, Garcilaso de la Vega, Balbuena, Oña, Hojeda, etc.) desde románticos y modernistas, a los clásicos actuales (Valle-

jo, Huidobro, Eguren, Andrés Bello, Blanco, etc.)

¿Cuál es el método que ha guiado a Sánchez en la selección?

El lo explica en su aguda advertencia: "Prevención de crítico: no están todos; hay omisiones por necesidad; descártese la ignorancia en la mayoría de los casos. Ahora acerca del orden: digamos, de entrada, que desconfiamos de la clasificación por escuelas y nos arredra la de generaciones. Por no ser ninguna de ellas definitiva, optamos por la solución más simple: colocar a los escritores el uno después del otro según la fecha de nacimiento. Sobre el método: por lo común tratamos —¡tratamos!— de agotar la materia, en el menor número de palabras posible, es decir, dentro de una imprescindible brevedad y con largas concesiones al criterio personal del que escribe y algunas a las del lector".

Tratándose de monografías autónomas, sin un necesario hilo conductor de afinidades estéticas, el método elegido por Sánchez no es rebatible. Su ojo experto, zahorí, en estas materias, garantiza, por lo demás, acierto en la elección.

Las monografías son ejemplo de concisión. En cuatro trazos, como los maestros del retrato, Sánchez organiza la médula biográfica del escritor. Y en cuanto al análisis de la

obra, él nos da —no podría ser de otro modo — tuétanos de opinión, zumo de juicio, alte quintaesencia crítica. Todo esto sin menoscabo de la claridad, de los fines didácticos, de la certera información bibliográfica para **connaisseurs**, y de la amenidad estilística para consumo colectivo.

Ahora que los eruditos amenazan con el inminente homenaje a Pedro de Peralta, conviene releer la monografía de Sánchez. Rescata al autor de "Lima fundada" de la clasificación rutinaria que le han impuesto nuestros entomólogos. Leamos a Sánchez: "Peralta ha pasado a la posteridad como el prototipo de la erudición, la políglota, el cumplimiento del deber, que, si alguna vez muestra alguna gracia, ello se debe a su aplicación como estudioso de los recursos de la Retórica y Poética. Debemos alterar fundamentalmente tal figura. Si nos atenemos a sus composiciones repentinas entre 1709 y 1710 (a los 45 y 46 años); a sus primereos juegos dramáticos de 1703 (a los 39), y los últimos de 1730 (a los 66), veremos que el maduro doctor Peralta era hombre de fácil ingenio, agudos retruécanos, traviesas rimas, de evidente don poético, dueño de todos los secretos del oficio; en contradicción a Martín Adán que

CASTRO ARENAS, Mario. La Novela peruana y la evolución social. Lima, Ediciones Cultura y Libertad, 1964, pp. 269.

Ya se encuentra en librerías y constituirá, seguramente, un notable

in juzga sólo emblema del barroco (aunque admite su picardía), a Riva Agüero que lo da por culterano meramente, a Menéndez Pelayo que habla de su épica, por encima de su lírica y su dramática, vendremos a admitir que don Pedro de Peralta fue un escritor muy bien dotado, de elegancia natural, irónico a menudo y elegante siempre".

En el tercer tomo es verdaderamente antológica la semblanza del poeta suicida José Asunción Silva. Con prosa plástica, Sánchez describe la silueta del artista bogotano y puntualiza cuánto había de auténtico y cuánto de rebuscado en las maneras y los sentimientos de este Lamartine sudamericano. José Enrique Rodó ha recibido esta vez un trato conmisericordioso de quien lo sentó en el banquillo de los acusados en "Balance y Liquidación del Novecientos".

Si la serie de escritores representativos crece, como que debe seguir creciendo, nos gustaría cotejar los juicios de Luis Alberto sobre Borges, Carpentier, Neruda, Asturias. Desde ahora, con impaciencia entusiasmada, aguardaremos el correo de Madrid.

Mario Castro Arenas, (De "Correo", 10/VII/64).

éxito de venta, el nuevo y enjundioso estudio de Mario Castro Arenas, titulado **La novela peruana y la evolución social**. El reciente volumen del conocido ensayista, narrador, crítico y periodista, viene a abrir una senda prácticamente virgen en-

tre nosotros al estudiar el fenómeno literario, particularmente la narración, desde el punto de vista del contorno social en el cual se ha desarrollado. Pues si bien es cierto que el artista sufre la influencia de su "medio ambiente", también es no menos cierto que él mismo —y, por supuesto, su obra— inspira, contribuye a que se produzcan mutaciones en la colectividad. Por eso Castro Arenas, que posee seguras, certeras armas críticas, no se inclina ni al estrecho punto de vista de la estilística, que desarraiga a la obra de su sociedad, ni al no menos dogmático de la crítica marxista "basada en criterios políticos y éticos no literarios", y prefiere seguir un camino singular que, sin llegar a los anacrónicos tratados de historia literaria ("**Debemos decir, por eso, que ésta no es una historia de la novela peruana**") postula, más bien, un estudio, paralelo, sincrónico, de la historia de la novela peruana y de la historia de la sociedad peruana, para revelar, descubriéndolo, el rostro de "**dos momentos de una misma realidad: el Perú**". Trabajo ambicioso, como se ve, en el que el crítico debe trabajar con el máximo de responsabilidad y precisión, pues el terreno de su labor es, sobre todo, materia de continuas y reiteradas polémicas, máxime si tenemos en cuenta que, en un país como el nuestro, se carece de toda clase de estudios que sirvan como puntos de referencia (a nadie escapa la ausencia de estudios sobre la sociedad peruana, por ejemplo; o de una obra de conjunto sobre la novela peruana).

Por eso, lo que en otra parte del mundo, naturalmente, se concreta a la exégesis de los materiales que se tienen a la mano (donde se cuenta con especialistas para cada una de las ramas) aquí, en el Perú, se reduce a la obra heroica de un solo hombre, que trabajará de obrero y de estudioso, de simple buscador de la ficha precisa y de intérprete de los vastos movimientos sociales. Porque sobre los que inician algo, pueden venir los otros a seguir construyendo. Donde existen las "primeras piedras", pueden elevarse grandes edificios. Pero, sin aquellas, es imposible llevar a cabo éstos. Y ese es, sin duda, el máspreciado galardón que, desde ya, le cabe al talento multifacético de Mario Castro Arenas: el de haber iniciado, entre nosotros, el incitante y cada vez más contemporáneo (necesariamente actual) "cotejo de novela y realidad".

En Chile conocemos los trabajos de Fernando Alegría ("**Las fronteras del Realismo: Literatura chilena del siglo XX**", por ejemplo) en los que se toma un camino parecido, aunque limitado al aspecto de esta última centuria.

Los resultados del arduo y fatigoso trabajo de Castro Arenas, son decididos aportes a la historia no sólo de nuestra literatura sino a la del pensamiento peruano. Pues la "verdaderamente admirable vocación de realismo" de la novela peruana, puede en términos generales, indicar una vocación más general que, superando al ámbito puramente literario, partiera desde las sólidas, clásicas piedras de las for-

talezas incaicas (arraigadas al suelo peruano) hasta nuestra estacionaria psicología de pueblo agrario (que depende de lo que la tierra dé y que a ella, por tanto, debe rendir culto).

El libro se inicia con un estudio sobre Concolorcorvo, nuestro primer novelista, y llega hasta Mario Vargas Llosa, el joven y ya notable autor de **"La ciudad y los perros"**. A través de este periplo, que abarca tres siglos, MCA, descubre dos coordenadas que agrupan la perspectiva de la novela peruana: el **realismo y el didactismo** "por lo primero, la narración peruana se afianza tercamente en su escenario social; por lo segundo, trasciende a un elevado plano de orientación ideológica". Es necesario decir, por otro lado, que si bien la primera tendencia —el realismo— es la más característica, entre las nuevas generaciones el didactismo, que generalmente es sinónimo de "mediocridad artística", se va desechando.

Estamos seguros que el libro, que tan someramente reseñamos, será material (y debe serlo, pues así se despertará un poco a esta vida cultural nuestra tan amodorrada) para animadas polémicas. Pues los puntos de vista contrarios son siempre fructíferos.

Pero, lo que ha de quedarle al autor de **La novela peruana y la evolución social**, repetimos, es la satisfacción —justo premio a una labor intelectual desarrollada, admirablemente, robando horas al merecido descanso cotidiano—, de haber dado inicio a los estudios en torno a

un problema apasionante que, además, permite a Castro Arenas situarse en la línea —tan actual— de los creadores literarios (recordemos su labor como narrador) que, a la vez, buscan, cada vez más, esclarecer, elucidar, los elementos técnicos, los significados del oficio literario que practican con apasionante vocación, y recurren, para ello a la crítica (caso Fernando Alegría, excelente narrador en **"Caballo de copas"** y admirable crítico en su historia de la novela americana, o en la otra obra ya citada, y de tantos otros en América y en el mundo —piénsese en Michel Butor, en Sartre, etc.)

El estudio de MCA incluye, por otro lado, una interesante y muy completa **Bibliografía general de la novela peruana**.

La circunstancia de haberse mandado los originales a la imprenta cuando la última novela de Arguedas, **Todas las sangres**, todavía no aparecía en plaza, ha determinado que ésta, sin duda la más trascendente del autor de **Los ríos profundos**, no pareciera —como tanto lo hubiéramos deseado— estudiada en el volumen.

En fin, Castro Arenas ha abierto un camino. A los que vienen corresponde enmendar la trocha, profundizarla, continuarla. Mientras tanto, el libro en pie espera comentarios y críticas, lectura de estudiosos y profanos; para todos tendrá seguramente, algo que decir.

Winston Orrillo, (De "Correo").

Cuentos Norteamericanos Clásicos. **Introducción, selección y notas de Tomás Gustavo Escajadillo.** Lima, Instituto Latinoamericano de Vinculación Cultural, 1964, pp. 261.

Todos comprendemos la importancia que tiene la narrativa norteamericana y su decisiva influencia en la narración contemporánea. Los nombres de Dos Passos, Hemingway y Faulkner, son claves en la generación pasada, con los cuales la narración norteamericana llega a un nivel nunca antes alcanzado y América empieza su influencia, de actitud y de técnica, en el panorama europeo. Pero este éxito desbordante tiene un trastondo. En realidad es la culminación de un movimiento y de una actitud estética que empezó el siglo pasado. Viene a ser la faceta final de continuas promociones generacionales que supieron, por la crítica y el estudio concienzudo, renovar la narrativa, gracias a su visión realista expresada en nuevas fórmulas estéticas.

La primera entrega que nos hace el Instituto Latinoamericano de Vinculación Cultural sobre la narración norteamericana cubre, en síntesis, todos los períodos narrativos del siglo pasado. Deberá ser completado con otro tomo que abarcará los movimientos del presente siglo. Si bien esta pulcra antología se limita sólo al cuento, ésto no es óbice para darnos una panorámica y completa visión de temas, motivos, técnicas y actitudes de la evolución

de la narración norteamericana — no profunda, ciertamente, por el amplio horizonte que abarca— y una magnífica orientación histórica y de contenido. Esta antología de "Cuentos norteamericanos clásicos", seleccionada, estructurada, con notas y un completo prólogo introductorio de Tomás Gustavo Escajadillo cumple dos provechosas funciones: de divulgación y de enseñanza. Da a conocer, con agudo criterio selectivo, obras de los autores clásicos más importantes y, por otro lado, la introducción y las notas correspondientes a cada autor fija al lector, histórica y formalmente, a cada uno de los antologados, cumpliendo de esta manera una provechosa función didáctica. En este sentido, la obra es al mismo tiempo un panorama y un estudio histórico-crítico del tema.

El estudioso español, José María Castellet, dice: "La literatura narrativa de nuestros días —y la norteamericana como la más representativa— ofrece al lector la revelación de su mundo (realismo crítico) y se lo propone mediante el rigor técnico adecuado (fórmula estética) como una tarea de la propia liberación (catarsis)". Hay una consideración de capital importancia, dentro de la creación literaria norteamericana, es la dualidad que se da en muchos de sus grandes autores: de creadores y de críticos, de ser, al mismo tiempo productores y teóricos de la creación. La actitud crítica se manifiesta en Poe, se acrecienta gradualmente, y ya en Henry James, es una conciencia lúcida.

Existe en estos autores una evolución integrativa de las facultades crítica y estética, cuyo efecto en el campo de la narración será de enorme importancia. Esto, unido a la relevancia social de los materiales novelescos, serán los factores decisivos del gran desarrollo de la narrativa norteamericana de este siglo. Con la próxima obra que nos anuncia el Instituto Latinoamericano de Vinculación Cultural, quedará cerrada la visión completa de este movimiento norteamericano, al menos, desde el punto de vista del cuento.

Tomás Gustavo Escajadillo, con la perspectiva del estudioso y crea-

dor, nos muestra cabalmente las características precisadas en el itinerario que recorre esta antología. Desde el conocidísimo cuento "Rip Van Winkle" de Washington Irving, hasta el de Sherwood Anderson, cada autor se muestra en su producción más singular y característica, lo que otorga al conjunto una homogeneidad relievante. Además, las versiones del inglés han sido realizadas por reconocidos literatos y críticos de América en diferentes épocas, lo que ha hecho posible escoger la más autorizada y la que más se ajusta al lenguaje del autor.

Marco Gutiérrez.

NARANJO, Reynaldo. Los encuentros. Lima, Ediciones de La Rama Florida, 1964.

La poesía es siempre inédita. Puede haber multiplicidad temática pero en todo poeta genuino la expresión es singular y el tono único. Más aún, los temas son muy limitados y casi los mismos a través de los siglos. ¿Cuál es, entonces, lo original en un poeta? La nueva actitud. Toda poesía es creación personal. Creación que utiliza la palabra no en su cualidad significativa, unívoca, sino en su capacidad de sugerencia, de incentivo. Todo poeta nuevo presenta una singular arquitectura hecha para su módulo que nos lleva a nuevos ámbitos vivenciales, inéditos.

La poesía de Reynaldo Naranjo transita por recorridos caminos dentro de la poemática peruana. El amor, la soledad, la nostalgia, la

tristeza, el deseo de justicia social, son temas que se han dicho en todos los matices. Sin embargo, estos mismos motivos, en la voz de este poeta cobran una particular singularidad. Si bien su tono no es nuevo, sí lo es su expresión, su capacidad de sugerencia tan humana y tan acorde con la problemática actual. Sus versos, en apariencia simples, se nutren de las experiencias cotidianas y modulan una afinidad de sentimiento común a todos los hombres. Su palabra se alza siempre desde la tierra hacia otras latitudes:

Soledad poniendo los oídos en
la tierra,
me escuchaba partir.

El espíritu de Naranjo es nostálgico. Nostálgico, paradójicamente, no del pasado, sino de lo que vendrá, de lo que espera y no sabe hasta cuándo. Quiere levantar su vue-

lo pero siente que es un pájaro atado a una cuerda que pugna por escapar de esta permanente noria:

Ay hasta cuándo.
Hasta qué.
Al fin hasta que pájaro
ha de seguir soñando
con rama preferida

Un forado en el aire
era mi aliento herido.
Oh prisionero.
Fiel prisionero mío.

La pupila de Naranjo crece en soledad. Ansía otros aires, otros espacios, otros puertos para "partir y volver". Una pregunta permanente lo obstina: "¿Cuál es la llave del viento con que se hundió mi navío?"

Se ha dicho que "Los encuentros" es un poemario de amor. Si bien el móvil amoroso no es ajeno al poemario, indudablemente, el epicentro es —como estamos viendo— la soledad. Sobre él giran los otros motivos. Lo reitera siempre el poeta: "Pues no me ahogo del agua sino del aire que me falta". En "Los encuentros" existe un afán de libertad del poeta que trata de escapar, infructuosamente, de todo confin. Hay una suerte expansiva del yo en busca de otros mundos, de otros puertos, que le hacen emparentar — en este aspecto— con el movimiento romántico. La prisión agudiza más este deseo de libertad. Nada más triste que un hombre ahito de

libertad y de aire mirando el cielo y el mar entre los barrotes de una celda:

Andreas no sabía
de los cuartos oscuros.

Ignoraba los cielos
que tienen el tamaño
de una aciaga ventana, y mi
(cabello

crecido
a la par que la sombra, mi
(cabello,

cayéndome en la frente
a la par que la sombra.

Andreas no sabía.
Pero Andreas lloraba.
El muro y la ventana.
La ventana y el muro.

A nada comparable
aquel ojo de buey
donde cabía el mar.

El poema dedicado al amigo Andreas es el que mejor caracteriza el tema e, innegablemente, es uno de los más logrados del poeta. Su unidad, alta emoción y humanismo desbordante así lo califican. Reynaldo Naranjo recorre, pues, viejos caminos, pero su palabra modula para nosotros un mensaje de emociones nuevas. Son "los encuentros" con viejas inquietudes aunque su espíritu siga todavía buscando esa expansión vital que clama.

Marco Gutiérrez.

VALCARCEL, Gustavo. ¡Pido la palabra! Lima, Editora Perú Nuevo, 1965, pp.

Después de un largo silencio de su poesía, Gustavo Valcárcel pide la palabra y su voz nos llega carga-

da de nuevas e intensas vivencias en el tono hondo de siempre. Poesía de intensidades plenas la de Gustavo. Poesía de afanes y de inquietud. Poesía que vibra —como dice— junto al Perú del alma.

Esta última entrega tiene cuatro partes. La primera, titulada "Espuma de los sueños", lo compone diez poemas en prosa que pulsan, en una forma y lenguaje inusitado para su voz, motivos de vivencia y desesperanza. En la segunda, "Mármol de la nostalgia humana", se agudiza el tono elegíaco que es característica de su poesía. El verso es libre y el desasosiego se quiebra a veces hasta el dolor. Indudablemente, el poema titulado "Violeta en el tiempo", formado de cinco sonetos, es uno de los que alcanza con maestría un fino lirismo que nos hace acordar, por su factura, al primer libro del poeta: "Confín del tiempo y de la rosa":

Pura rosa de tiempo, cristalina,
pescadora del sueño preexistente,
eres beso de ayer, llama presente,
dulce rayo nacido en la retina.

En la tercera parte, "Cuaderno de notas del Perú", el poeta presenta el itinerario social de nuestra patria en los últimos años. El amor a lo nuestro, a la mujer amada, son los dos móviles de su poesía en esta parcela. La ternura es desbordante en su bello poema titulado "Canción de amor para la papa".

La cuarta y última parte la conforman diversos poemas que se reúnen con el título de "Hombre de mundo". Concluye con el hermoso poema epístola a sus hijos, en donde el poeta da su adiós pero, en verdad, su voz todavía nos va a ofrecer otros cantos con múltiples temáticas.

Marco Gutiérrez.

Biblioteca de Letras

«Jorge Puccinelli Converso»

BELTROY, Manuel. Florilegio occidental. Traducciones de poemas europeos y americanos (siglos XII al XX). Lima, Imprenta de la Universidad de San Marcos, 1963.

Cógí esta hoja del zarzal
no olvides que el otoño ha muerto
aquí no nos veremos más
olor del tiempo y del zarzal
y acuérdate bien que te espero.

(El ADIOS de G. Apollinaire, traducción de Manuel Beltroy).

La actividad de Manuel Beltroy, dentro de la literatura peruana, es

larga y proficua a través de más de cincuenta años como editor, investigador, divulgador y maestro universitario. Une a su aguda sensibilidad el dominio de muchas lenguas. Sus viajes, sus lecturas y sus estancias en otros países han hecho de él un humanista de gran amplitud, de ideas renovadas y libre de prejuicios. En sus clases lo hemos escuchado muchas veces repetir, con convicción personal, la frase de los latinos: "Hombre soy y nada de lo humano me es ajeno". Como profesor de literatura medieval se ha interesado siempre en despejar el criterio errado y absolutista de

que la Edad Media era una edad obscurantista. El presenta ejemplos de liberalidad de las costumbres, de manifestaciones artísticas, que tratan de despejar aquellas falacias.

El doctor Beltroy nos presenta, al fin, un conjunto, aunque no organizado sí completo, de su labor como traductor. Labor que realizó no con el propósito deliberado de publicar en una obra sino —como lo dice en el prólogo— de regustar estético, de paladear la creación de los grandes maestros como un licor exquisito. Cierra así el ciclo de esta faceta de su personalidad literaria de su existencia. Estas traducciones se hicieron —nos dice— “en el ciclo literario de una vida y en el periplo de una travesía realizada por el piélago maravilloso de la Poesía durante un cabal cincuentenario, exactamente desde el año 1913 hasta el actual de 1963, en cuyo aventurero itinerario el navegante fue visitando célebres puertos o recalando en ínsulas extrañas de la creación poética. Consolación y tregua de las miserias del vivir cotidiano”.

Lo admirable en esta colección poética es su variedad. El autor nos da versiones de las lenguas francesa, inglesa, italiana, latina, alemana, provenzal, catalana y portu-
guese.

ROJAS, Manuel: Sombras contra el muro. Santiago de Chile, Empresa Editora Zig-Zag, 1964, pp. 233.

Desde hace unos quince años, Manuel Rojas, novelista chileno nacido en Argentina, anda como ensimis-

sa. Esto nos da una visión de su personalidad como políglota y su amplio dominio lingüístico, que cubre los ámbitos románico y anglosajón. Su labor se destaca, sobre todo, en sus traducciones del francés y del italiano, lenguas que domina ampliamente y cuyas literaturas ha estudiado por muchos años.

La labor del traductor no es sencilla como comúnmente se cree. A un conocimiento y dominio de la lengua debe unirse intuición y sensibilidad artísticas. Además, el traductor debe estar siempre revestido de un total altruismo, como lo afirma el Dr. Estuardo Núñez en su prólogo: “Es la generosidad suma; la que renuncia a los lauros y las vanidades de las creaciones propias para revelar las creaciones de otros. Es el desvelo por interpretar y revelar en lengua distinta las grandes expresiones del genio poético creador”.

Si en esta traducción hay heterogeneidad de edades y países podemos encontrar una línea común: de sentimiento vital, humano, acorde con el espíritu del traductor y acorde a la lírica occidental, siempre alerta a toda vivencia plena y llena de hondo contenido humano.

Marco Gutiérrez.

mado buscando una nueva técnica y acariciando recuerdos. Aquella es siempre esquiva; estos, demasiado insistentes. Y como suele suceder a cierta edad —Rojas ha pasado hace rato los sesenta—, acuden con terquedad los recuerdos más remotos,

que, en este caso, corresponden a la etapa dura de la biografía de Rojas cuando, ejerciendo diversos oficios y adicto al anarquismo, co-tejó su vida con otras de esas que Nicomedes Guzmán, otro novelista chileno, recientemente fallecido, calificaría de "oscuras".

Con **Hijo de ladrón** empezó la nueva senda. Distante de otra poe-mática y lírica que se remonta a los lejanos tiempos de **Lanchas en la ba-hía**. El éxito de este relato, con mu-cho de vivido, entusiasmó al autor que quiso afirmar la ruta de un neorrealismo chileno, amasado con muchas interjecciones estridentes, giros de germania mapochina, sin-taxis de cierto aire proletario, en detrimento del estilo propio de la obra anterior. Agazapado en un gru-po literario, ideológicamente trots-kista anarcosindicalista, y de estric-to unilateralismo literario, Rojas, hombre grandote, temperamental y categórico, emprendió novelas como **Mejor que el vino** y **Punta de rieles**, todo ello dentro de la tónica de un "lumpen proletariat" estilís-tico, que ahora se concreta en **Som-bras contra el muro**.

Este nuevo libro, siempre en la desapacible zona de lo miserable, trata de ahorrar el asunto al len-guaje, y no sólo el léxico, sino la sintaxis que él cree adecuada al tema, aunque, a la verdad, bien po-dría asimilarse a la que Joyce, hace casi cuarenta años, puso en prácti-ca en el **Ulises**, especialmente en el célebre monólogo de Marion Bloom. Analogía imperfecta, como todas;

aun más en este caso; el "monólogo interior" se caracteriza gráficamente por la ausencia de toda puntuación, y en **Sombras contra el muro** se emplea la coma y también el punto se-guido, pero, con una inconexión bus-cada, tratando de representar la inconexión natural que se produce en la evacuación de imágenes y pen-samientos en todo sistema de expre-sión humana.

Se advierte una notoria **coprolalia**. Cierto: los hombres, y los de cierto nivel en especial, somos dados a la coprolalia. Pero, hay una especie de refocilamiento en destacar la acción y los efectos de la defecación; una exaltación del excremento y los orines. Si de deyecciones se trata, la baba juega un papel ínfimo, no ob-stante cede que mil motivos lo desem-peña en la vida diaria. La mayor de las deyecciones, desde luego, será el desencanto.

La mugre desempeña también un rol primordial en la novela de Ro-jas: la mugre interna, externa y hasta de forma elocutiva. Rojas ha tratado de eliminar todo elemento literario tradicional, **de hablar en términos de todos los días**, con lo cual la literatura, al hacerse un asunto de todos los días, se convierte en un arte de todos los días y al alcance del hombre de todos los días, no sólo en su contenido sino hasta en su manera de hacerse. Tal, lo aparenta. **En realidad, desde el punto de vista del "oficio" nada hay tan alambicado como lo cotidiano li-terariamente hablando**. Decir: "la su-ciedad lo envidia todo inmisericor-diamente" es más difícil que decir por escrito y con destino al público:

"la mugre era total". De ello no se debería inferir que lo segundo es más o menos literario que lo primero, sino que, a veces —subrayemos: **a veces—, ser vulgar puede ser una forma de ser aristocrático.** Suele ocurrir que en los mejores salones se use un lenguaje que se supone propio de los peores tugurios: certísimo. Ello nos podría conducir a pensar que cuando se exagera lo vulgar se cae en una forma de aristocracia a contrapelo y que, como ocurre con ciertos copleros populares, cuando son de extracción más popular se ponen "más finos". También ocurre. De ahí que cualquier conclusión de tipo magistral a sacar de tales hechos, no pueda dejar de ser interpretada por opuesta manera. Dejémosla por ahora a fin de seguir el hilo de la glosa.

Rojas fue, por mucho tiempo, según se desprende de su Antología Autobiográfica, **un lector voraz de Gorki**, en quien, quizás, halló la clave,

de esta tendencia suya a lo dolorosamente humano, esto que podría identificarse, con las variantes de ambiente, con el **mujikismo** o "populismo" de que hablaba Trotsky en su magnífico y olvidado ensayo sobre **Literatura y Revolución**. De ello sería lícito concluir que hay en su alma un romántico extraviado, a la sordina. Ya se sabe que **todo naturalista extremo es un romántico inconfeso**, así como muchos de los ateos más virulentos son sacristanes al revés. Cuando uno recuerda páginas de **Lanchas en la bahía, La ciudad de los Césares, Imágenes de infancia** (del que conozco sólo una selección) se aviene con la idea del romanticismo de este narrador de pura cepa, en quien la blandura sentimental se rodea de alambradas, hechas de palabrotas, y el hambre de libertad y justicia busca una áspera expresión de protesta, no siempre artística, pero casi siempre vital.

Luis Alberto Sánchez.

Biblioteca de Letras
«Jorge Puccinelli Converso»

SALAZAR BONDY, Sebastián: Lima la horrible. México, Ediciones "ERA", 1964, pp. 102. 2da. Ed. Lima, Populibros Peruanos, 1964, pp. 99.

Caminábamos con Sebastián —guía nervioso, tenso, infatigable—, por las calles de Lima. Ibamos en busca de Arguedas a la Casa de la Cultura. "Háce mucho que no vengo aquí. Me cuesta entrar" dijo de pronto con brusco movimiento de su cara de cholo, afilada como navaja, con ese gesto de arisca rebeldía que define su situación en la vida y en la realidad de su país. La antigua casa —la "casona" hubiera dicho

Palma— había sido reconstruida en su arcaico sabor colonial: los muebles barrocos, los artesonados, las lámparas suntuosas, las lajas del patio y las columnas de pobretona alusión a fastos virreynales, las imágenes sacras del torpe, hermoso, arte limeño, los manteles bordados. Tenía su dulce gracia criolla. "¿Qué te molesta?" "¿Dónde está el indio? Esta es la casa de los conquistadores, no es la casa de los peruanos. Se lo he dicho a Arguedas. ¿Cómo él, justamente él, puede soportar entrar aquí todos los días?" Yo sabía que Arguedas proyectaba un gran Museo del indio peruano. Se lo dije. "Siempre aislado,

separado para que no contagie, ¿qué? Esta no es la casa de la cultura peruana. Esta cultura, la grande, la hicieron los indios. Esta es la mixtificación colonial”.

Yo le había traído de México un ejemplar de su **Lima la horrible** que acababa de salir, temiendo que no le hubiera llegado (somos muchos en América los que nos esforzamos por difundir las colecciones de ERA contra la empecinada vocación indiferentista de la editorial) y ésa fue mi lectura en el avión y en mis días limeños. Para mí también Lima era horrible, pero por otras circunstancias, no demasiado lejanas de las que motivan ese título que Sebastián ha sacado de un poema de César Moro. Por la atrocidad de una miseria que rodea, penetra, y estruja a la ciudad, estruja el corazón de quienes presencian, contrastado al esplendor de los portales barrocos, el hacinamiento de barriadas y más barriadas de casas de esteras, pobladas de los indios harapientos, hambrientos, derrotados, que mendigan sin cesar. Atrocidad suficiente como para que un día Ida y yo resolviéramos que no podíamos soportar más nuestro desayuno en la plaza central contemplados por el desfile de niños mendicantes y partiéramos. Podíamos hacerlo: Sebastián quedaba con ellos, entre ellos, viéndolos todos los días, mordiendo el freno de su rabia. De esa rabia, que corroe la envoltura mentirosa con que una sociedad escamotea la realidad, ha nacido este libro fulgurante. **(Lima hizo a su autor e hizo su aflicción por ella)** que yo no puedo leer sin emoción muy íntima, por que se me vincula al rostro de Sebastián, a su soterra-

da ternura, a su pelea diaria, a las calles secas de Lima, a los retablos barrocos, a los convencionales balcones cerrados, a su sempiterno cielo nublado, al polvo, a la miseria, al lujo de una alta sociedad que traslada sin parar sus ricas casas alejándose siempre más de ese indio menesteroso que revuelve en los tarros de desperdicios y mira impávido, que está vinculado también al deslumbramiento de las telas de los paracas, de los vasos nazcas o mochicas, de la orfebrería antigua, de ese esplendor que en los museos nos permite recobrar la presencia, intensamente vital, jocunda, fresca, inventiva, de un pueblo que ha sido sometido pero no destruido porque es el de los **ayllu** que describió magistralmente José María Arguedas. Sin caer, como lo evita Sebastián, en la resurrección de otro mito, el del **“bon sauvage”**. rousseauiano.

“Hace 427 años que Lima fue fundada. Mucho antes, sin embargo, en el lugar donde está emplazada, vivían esos hombres cuyos restos han sido desenterrados de los cementerios de Huallamarca o de Amatambo, a quienes muy pocos osan llamar limeños pues tal privilegio sólo se concede a los que nacieron en la ciudad dibujada un cálido día de enero por la espada de Francisco Pizarro”. Así comienza un libro destinado a destruir el mito —la Arcadia colonial— que los ideólogos de la sociedad burguesa establecieron con el fin de mantener los privilegios de su despótico poderío, la sumisión del indígena, contener los intentos de rebeldía del criollo. “A Lima le ha sido prodigada toda clase de elogios. In-

soportables adjetivos de encomio han autorizado aún sus defectos, inventándosele así un reverberante abolen-go que obceca la indiferencia con que tantas veces rehuyó la cita con el dramático país que fue incapaz de presidir con justicia”.

En un estilo disparado, que retuerce la frase, bordea el insulto, se contrae y disloca por la nerviosidad creadora, fulgurante, que lo ha parido, Salazar Bondy se dedica a la más sana, higiénica y urgente tarea americana: desmitificar. Lima devora al Perú imponiéndole una cosmovisión arcaizante, interesada y deformadora. Decenas de escritores mediocres — por encima de los cuales sobresale, sin poder lograr perdón, Ricardo Palma— han construído el mito de la felicidad colonial, de la placidez y el orden bienaventurado, de la gracia perricholesca, ese mundo virreinal cuya gastada cosmética todavía intenta remozar Jean Descola en reciente libro, y que en definitiva responde al propósito calculado de las Grandes Familias. “Imposible no advertir que son ellas las que han difundido con total ignorancia de la precedencia del buen Manrique, la patraña de que “cualquier tiempo pasado fue mejor”, añadiendo a este relativamente prestigiado infundio el ápice de que, de todos los tiempos pasados, el del mando paternalista, el rango por la prosapia y la dependencia del extranjero fue más feliz que ningún otro. Dichas Grandes Familias no desconocen que social y económicamente aquella edad ya no es más, pues incrementan su opulencia y prosperan de acuerdo a la objetividad del presente. Temerosas, sin embargo, como han vivido

siempre, de cualquier brote de descontento y violencia, han hecho circular, gracias al escaso o nulo saber que sus instituciones pedagógicas han procurado a las mayorías, la metáfora idílica de la colonia y su influjo psicológico y moral. Sus piadosos cuadros de pintura cuzqueña, sus casas de estilo neocolonial de barroco mobiliario, sus emparentamientos endogámicos —sólo accidentalmente interrumpidos por una transformación de sangre inmigrante— sus legítimos o falsos escudos, sus pruritos de señorío bien servido, su hispanismo meramente tauromáquico y flamenco, su eminencia, en suma, chapada de memorias genealógicas, concreta en sus refinadas formas la mixtificación que con fines de lucro han definido como signo de un destino irrenunciable”.

Un libro jadeante, sacudido por el frenesí de la furia, aunque robustamente nutrido del conocimiento minucioso, puntual, de la historia socio-cultural de la ciudad, desde la fundación hasta nuestros días. Se diría que Sebastián no escribe un libro, sino que se desahoga, por momentos las frases se encabalgan en una pirotecnia que admite barroquismos accidentales, para luego remanerse, apenas si por un instante.

Cruzan los temas con centelleante velocidad. Es el mito “criollista” que pretende, farisaicamente, escamotear la estratificación social del Perú a lo largo de siglos; es el mito de la propiedad privada en el sistema burgués que aporta el español, para destruir la propiedad comunal indígena; es el aparente azar que comanda la fundación absurda en un lugar absurdo, de una ciudad; es la

falsa devoción que pacta gustosa con la voluptuosidad, pero sirve al sometimiento popular; es el mito de la "tapada", la bonita limeña que ha generado bibliotecas dulzarronas y procaces, y quien "no obstante la licenciosa fama, ha sido y continúa siendo el más sólido bastión del conservadorismo y la más terca columna, en consecuencia, del mito virreinal"; es el mito de la arquitectura colonial, que ha creado la lepra del "neo", y que a pesar de la deificación por los retóricos de la Arcadia "no fue sino un barato contrapeso a la uniformidad del marco geográfico y a la pobreza de fantasía urbanística de los conquistadores"; es la sátira mellada de una literatura que no se atreve a la crítica, son las ánimas de muertos que vuelven por dinero escondido; es la misma pintura cuzqueña que ve como instrumento de la mimesis extranjera a que se obligó al indígena, y su actual comercio decorativo. Y entreverados con éstos, cien temas más, que se disparan como tiros repentinos, en medio de cualquier capitulillo, para que el panorama sea parejamente negro; y es ahí donde Sebastián se equivoca, porque no quiere reconocer el manejo dialéctico de la cultura extrajera por parte del pueblo colonizado, y cómo ella, en definitiva, será el instrumento que va permitiendo la liberación.

Salazar Bondy no deja de reconocer la gran familia intelectual a la cual pertenece, las figuras que amparan este libro y que integran el derrotero más secreto y auténtico de las letras peruanas. Es Manuel González Prada, el primero, pero es también José María Eguren, el sutilísimo

poeta de las nieblas, y el macizo José Carlos Mariátegui, con cuya reveladora toma de posición, que hace suya y exagera, concluye su libro Sebastián: "Contra lo que baratamente pueda sospecharse, mi voluntad es afirmativa, mi temperamento es de constructor y nada me es más antitético que el bohemio inconoclasta y disolvente, pero mi misión ante el pasado parece ser la de votar en contra".

Entiendo demasiado bien el frenesí, e incluso la injusticia de este libro, donde muchas veces hay infravaloraciones de la realidad peruana. Y me consta el amor rencoroso de Sebastián por su ciudad, que me recuerda el de David Viñas por Buenos Aires, el de Mario Benedetti por Montevideo. Pero ocurre que Sebastián nació en 1924, que tiene ahora 40 años, que ha trabajado sin pausa y en el desamparo del subdesarrollo ominoso de su tierra, por la causa de una cultura y de una sociedad nuevas, y que ya desespera. Los hombres no hemos sido hechos para la sola crítica, sino, como Mariátegui decía de sí, para construir y para crear, y es en tal empresa donde nos realizamos cabalmente. A algunos en América nos ha tocado el papel de testigos impotentes, de acusadores, y porque ésa era la circunstancia obligada de nuestro tiempo, la hemos asumido con toda la entereza y honradez de que hemos sido capaces. Obsesivamente recuerdo el poema de Brecht a los hombres que vendrán, el reconocimiento de cómo el tiempo que nos tocó vivir enronquece nuestra voz, nos distorsiona el pedido de perdón al futuro que en él va implícito. Este libro ácido es de los me-

jores testigos de nuestro tiempo sudamericano, y en él la circunstancia adversa se ha articulado en un producto que no es sociología, ni literatura, ni economía, ni historia, aunque participa de todo. En él Sebastián Salazar Bondy denuncia la alienación en que vive y ha vivido muchos años, el peruano, y lo hace con voz enronquecida.

"La revolución, al fin", dijo Eliseo Reclus cuando a su lecho de muerte vinieron a traerle la noticia de la insurrección Rusa de 1905. Sin perder la esperanza había vivido. Y a mí me importa, de este libro, lo que tiene de esperanza, porque sé, como dice la voz popular, que "el que espera desespera", y en esta desesperación de Sebastián yo leo más esperanza —y más amor a Lima— de la que él mismo confesaría. Creo que libros como estos no nacen porque sí, que están imbricados en la historia, que se diría que ella los reclama cuando llega el justo tiempo, a un justo escritor. Y por lo tanto son libros testigos de cosas que están pasando. Casi al mismo tiempo un crítico tan perspicaz como José Miguel Oviedo intenta la revisión sistemática, la crítica del intocable Palma. Casi al mismo tiempo

CORPUS BARGA: Los pasos contados. **Una vida española a caballo de dos siglos (1887-1957) I. Mi familia. El mundo de mi infancia.** Barcelona, E.D.H.A.S.A., 1963.

Señalamos con alegría la aparición de un libro que merece ser estimado como de gran importancia. Su autor, que ha visto desperdigada día a día,

los indios comienzan a reocupar las tierras que les habían sido arrebatadas. Casi al mismo tiempo Javier Heraud, la más brillante promesa de la poesía peruana, es muerto a tiros en la guerrilla. Casi al mismo tiempo Vargas Llosa irrumpe con su ardiente novela **La Ciudad y Los Perros**.

Perú ilustra, como ningún otro país americano, el caso del sometimiento de una nación indígena por una minoría blanca que funciona casi como extranjera. Este libro conduce a elucidar con nitidez el problema, a enjuiciar, con el exceso injusto de las actitudes beligerantes, estos 427 años de dominación de los blancos extranjeros, y es por eso una toma de conciencia nacional que va más allá de la planteada por Manuel González Prada, y muestra el conflicto en su estado de agudización violenta.

Un libro de éstos —dice la esperanza— es el anuncio de las nuevas cosas que pasan, que se avecinan. Las verás, las veremos nosotros mismos, Sebastián.

Angel Rama, (De "Casa de las Américas". La Habana, Nº 27, Diciembre, 1964).

en los periódicos, su labor, cierta a darnos en este volumen algo permanente y esencial. Desde el lejano exilio rescita su infancia y nos da la imagen de la vida española, madrileña, en los primeros años del último decenio del siglo.

Escrito el libro sin apartes, casi sin puntos, utilizando una coma para hacer una transición, el autor nos lleva

a través de él por las galerías de sus recuerdos. Ha tenido el acierto colosal de reconstruir un mundo para el que carecemos de toda referencia. Revoluciones económicas, industriales, políticas, demográficas nos han dejado lejos, en la vida doméstica y diaria, de la época de nuestros padres. Cuando Corpus Barga nos describe la vida entonces en un piso madrileño del distrito de Palacio, medimos en toda su profundidad ese lapso de tiempo que es su vivir. El libro inicia una variación española de **recherche du temps perdu**, y da motivo a los sociólogos para que descubran la urdimbre de nuestra sociedad tal como subsiste todavía.

En su familia descubre que «el primer intento moderno de burguesía española, que coincidió, naturalmente, con el primer romanticismo, no fue una superación del pueblo, la ascensión de una nueva clase, sino la aceptación por parte de la pequeña nobleza de rebajarse, según ella, a trabajar para vivir. Seguía el hidalgo despreciando los medios de ganarse la vida. Los empleos del Estado o de la Iglesia eran gratificaciones de la vida regalada...» Por los finales de siglo las cosas sin duda comenzaban a cambiar, y precisamente para el atur, cambiaron. Pero en este primer tomo, que se cierra con la niñera despedida mientras la infanta Isabel da su fiesta nocturna en La Granja, la situación social que aún hoy configura nuestra vida está intacta.

La familia, en su piso de Madrid, entre las Descalzas Reales y el Teatro Real, aún conserva sus raíces en los campos de Burgos, de Soria, de Córdoba, donde los García de la Bar-

ga, los Gómez de la Serna o Gómez de Ibarnavarro, las demás ramas de la familia, tenían sus casas medio en ruinas y sus escudos. La burguesía del siglo XIX en España comienza, como comenzó la monarquía con los Reyes Católicos, por el cénit mismo, «y luego —dice Corpus Barga— por mucho que se agarra o aunque cambiase a lo largo de los siglos, ya no encontraba otro destino que el descenso».

Pero, ¡qué admirable descenso el de estas familias, que van perdiendo sus casas de Burgos y Soria, sus pastos en la Alcudia y en los Pedroches cordobeses, mientras producen algunos políticos interesantes, como don Pedro Gómez de la Serna; algunas damas de gran personalidad, como la que se casó con el mariscal Bézaine; extraordinarios tíos de los que su sobrino, el escritor Corpus Barga, traza el retrato, y al fin dos escritores como Ramón Gómez de la Serna y su tío, el autor del presente libro!

En él revive un mundo lejano, y el periodista que lo ha visto todo, que ha estado en Moscú y ha volado en el **Zeppelin**, encuentra una prosa nueva y sin desgastar para enumerar los cuadros de su infancia, las cosas inanimadas que se levantan descritas con arte: «esas lecherías —por ejemplo— de barrio que exhibían en el escaparate dos o tres vasos de leche coronados de canela y tapados con papel por si las moscas y unos bollos salpicados de cristales de azúcar o, si hacía calor, los ocultaban echando la cortinilla, el telón, mejor la decoración de una escena bucólica a orillas de un riachuelo que iba buscando su camino entre bellas

piedras redondas y hermosos árboles copudos de un solo color, los árboles y las piedras; a mí me sugestionaban las pinturas de las lecherías de barrio, me dieron mis primeras emociones pictóricas y para ser sincero conmigo mismo, debo decirme que los mejores cuadros de los museos europeos me han podido dar luego otras cosas pero no me han producido más efecto...»

El arte de Curpus Barga procede por acumulación. Las figuras, las cosas que emergen de sus recuerdos se enumeran de modo que —si vale la paradoja— no se pueden reducir a número preciso. Nos parece que hay más antepasados, más amas y criadas, más amigos, más patios y habitaciones en la casa, más criadores de caballos de piel color perla. El periodista experto y viajado analiza sin querer aquella sociedad que rodeó su infancia, y que salía de la ópera procurando en sus landós alquilados competir figurando «en el desfile de la aristocracia y la burocracia». Pero predomina la descripción líricamente objetiva, sin juicio de sociólogo. No nos importa

GORI, Pedro: En la lejanía más honda. Lima, Ediciones de La Rama Florida, 1964, pp. 170.

Después de tres años de silencio (en 1961, Gori publicaba su primer poemario "Poesía de Emergencia"), caracterizados por un indudable acrecentamiento de su experiencia vital (acaba de regresar de un viaje a Europa donde la enfermedad y sus correlatos llevaron al poeta a situaciones realmente dramáticas), Gori nos

tanto lo que le pasa a la burguesía como la original belleza de esos párrafos largos, con sus anacolutos o sus puntos y comas, donde se vierten con absoluta objetividad. Una dulce ironía borra todo sentimentalismo romántico de estas páginas. El lirismo es ese lirismo moderno y complejo, casi científico, que surge de la clave secreta de la personalidad, sin escindir aún casi de Rafael, el hermano inseparable, o despertando al empezar a percibir a la mujer en la niñera, o aguzada en la increíble marcha triunfal a través de la casa cuando va a ser operado de la mano...

El libro es un prodigio de abandonarse al placer de contar, de fabular, de resucitar el pasado muerto, y nos atrevemos a augurarle un puesto de honor en nuestra producción literaria contemporánea. En él se ve a nuestra tierra como le pareció a Immanuel Kant, como la misteriosa tierra de los antepasados, más llena de ruinas que otra alguna.

"A.T.", (De "Gaceta Ilustrada" de Madrid).

Entrega "En la lejanía más honda" que, a no dudarlo, constituye la suma de todo lo escrito por él hasta este momento.

El libro ha merecido un injusto silencio por parte de la crítica local; silencio abonado, quizá, por lo extenso del volumen (más de cien páginas), realmente insólito en las publicaciones de su tipo en nuestro medio.

El poemario de Gori constituye un

catálogo dispar de aciertos y errores. Recién concluida su lectura nosotros nos preguntamos, ¿cómo es posible que el autor no haya corregido ni seleccionado su material? En Gori nos sorprende, pues, la falta de sentido crítico. Y esto se torna lamentable si tenemos en consideración que el volumen por momentos, cobra tonos de auténtica, honda y alta poesía. Gori, en esta entrega, nos confirma sus claras dotes de lírico singular: su extraordinaria capacidad imaginativa, su ternura desgarrada, su encendida protesta contra lo que oprime al ser humano y su tono de apego tenaz a lo cotidiano.

Leamos por ejemplo:

"El silencio cae más hondo, / y en la lejanía de la noche / el sobresalto azul de las estrellas".

"Ahora vuelvo / al escuchar el grito de los pájaros / y encuentro sobre la arena / tu voz carbonizada".

"Un pájaro / que picotea / los cristales del otoño".

"El silencio y la lluvia / agujereando las horas / por donde crece la luz, / que va formando en mis ojos / el remolino blanco de la mañana".

En el volumen conviven poemas que nosotros pondríamos en una rigurosa antología ("La hierba se apaga en la orilla", "La lluvia y el viento", "Nakupenda", "Galería de pie-

dra", "Un regalo"), junto a otros en los que la banalidad y el mal gusto, encienden nuestro malestar. Veamos: "El recuerdo y tú / y los árboles, / son todas las cosas / que estoy sintiendo / con este cuerpo enfermo / cie soledad..." "El recuerdo regresa / triste, / como una ave solitaria / que se agita en el firmamento". "Podrías traer a Dios / de cómplice en tu mentira / y negar aquel ensayo de amor..." etc. A veces, pues, en un poema, que podríamos calificar de logrado, una imagen disuena; en otras, el autor se queda en la mitad del camino; en fin, cuando Gori tiente la poesía amorosa (¡y lo hace tantas veces!) ya tenemos que leer con mucho cuidado. ("Los planos profundos" es la más débil sección del libro).

Sin embargo, creemos que el balance final es positivo. Gori sabe ser fino y delicado. ("Un tren pasa / con una paloma blanca / como bandera"); ("hacer de esta tarde gris / y apagada / una tarde limpia / y de juguete"). Nosotros creemos que, con una adecuada depuración de su ingente producción poética, en él encontraremos, realizada, una de las más notables esperanzas de nuestra lírica reciente.

Winston Orrillo, (De "Correo", 2/1/65).

GONZALEZ VIAÑA, Eduardo: Los peces muertos. Trujillo, Ediciones "Casa de la Poesía", 1964, pp. 92.

Estamos ante el primer libro de Eduardo González Viaña, un joven poeta nacido en 1941, en Chepén

(La Libertad). Y calificamos de poeta a este escritor cuya primera publicación es un libro de prosas, "Los peces muertos", porque creemos que, en ella, en la poesía, está la honda, íntima, esencial explicación del modo especial de captar la rea-

lidad, de aprisionarla, que nos entrega en su libro primigenio.

Por encima de las seis secciones en que se divide el volumen —Los peces muertos, El sacrilegio, Cerro Pinto, ¡Que no lo sepan ellos!, La casa blanca de al lado, Exposición de Margot— late, es perceptible una profunda unidad, una visión esencial: la ingenuidad y la *réverie* del niño.

Hay un solo narrador en esta suerte de mundo de sueños infantiles, un niño que mira la realidad con ojos alucinados, que nos habla en un lenguaje balbuciente, original, en el que las formas sintácticas de la prosa se resienten para dar libre paso al juego de la imagen poética:

“Nuestra casa se desteñía... Estamos desocupando la casa, también mi infancia... La casa tiene que volverse nueva-plat, plat-blanca, muerta, plat... Corríamos asustados mientras el barco volvía a bajar bajo la arena.. Eugenio está triste en el árbol y se puso pálido como la letra U de una cartilla”.

A nuestro gusto, las partes más relevantes del libro son la primera y la última. En “Los peces muertos” — que da título al volumen— se logra una densa y unitaria atmósfera. Está, aquí, aguda, trémula, la mirada vidente del niño que habita una realidad que no comprende pero que sin embargo atisba. Aparecen, pues, “El perrito sin nombre”, la madre “que adhería estampas de santos en la puerta de la casa”, la hermanita “que enseñaba a decir ¡Mamáaaa...! a una muñeca calva” y,

sobre todo, la presencia sugestiva del mar. (Sabemos de E.G.V. que transcurrió su infancia en Pacasmayo, puerto de la costa norte, de donde proceden, extraídas de sus vivencias, estas imágenes).

La presencia decisiva del mar: de la “playa lánguida, saturada de peces muertos y de esqueletos de cangrejos” constituye nota esencial en la conformación de su mundo. Forma la entraña de estas páginas alucinadas. El mar y la muerte, íntimos:

“Todas las tardes, un niño ahogado en la bahía, años atrás, gritaba dulcemente llamándome por mi nombre. Todas las tardes un niño desaparecía. El mar se iba poblando de duendes”.

El podría decir como nuestro gran poeta de la costa:

“Dábame el mar la nota de su melancolía)... y lo que él me dijera, aún en mi alma persiste;...”

La “Exposición de Margot”, artista a los 4 años, cierra el libro con sus páginas de inigualable ternura, con la creación de un tinglado en el que se suceden Bébel Cuéllar “triste y musical, a oscuras... que vive en los Nacimientos de varias familias pobres”; el ave que nadie ha visto pero que todos han soñado y se acerca desde la infancia; Fidel, “un hombretón de ojos tristes”, “un amigo suyo con el que juega”; el viejo “que toca, en un violín de tres cuerdas, la sinfonía de los niños que mueren

dulcemente o el canto de los que nacen en el mar".

Libro triste este de González Viaña en el que se percibe "un rumor de cosas rindidas que caminan hacia la muerte", pero en el que, sin embargo, también fulgen, repetidas, notas de un fino humor, de amarga ironía al referirse a "la gente de vida normal, grave, cuadrículada... Los mayores eran pedagógicos y serios... Absalón Vera, gris, burócrata y serio... La vida de Benito tonto es pacífica y perezosa: como un rebuzno...".

Es claro que podemos hablar de numerosos "antecedentes". Podríamos citar nombres. Recordemos que

IBAÑEZ ROSAZZA, Mercedes: Explicación de los días. Ediciones "Casa de la Poesía", 1964, pp. 60.

AGUILAR, Santiago: Tinieblas elegidas. Trujillo, Ediciones "Grupo Trilce", 1964, pp. 57.

DIAZ HERRERA, Jorge: Orillas. Trujillo, Ediciones "Grupo Trilce", 1964, pp. 92.

TRES POETAS TRUJILLANOS

Este primer libro de poemas de Mercedes Ibáñez Rosazza (Grupo "Trilce" de Trujillo) es el anuncio certero de una vocación, la primera entrega, apasionada y lúcida, de una poetisa en trance de obtener su propia voz, de decirnos todo lo que siente. Con su propio lenguaje. El poemario revela una seguridad interior poco común en los primeros libros de poesía. Su lírica se nutre de los elementos cotidia-

el libro se inicia bajo un epígrafe del "Petit Prince" de Saint Exupéry. También Martín Adán, Juan Ramón, Eguren, Valdelomar, tienen una atmósfera así, más o menos. Sí, más o menos, pero no se trata de eso.

Se trata de que, en "Los peces muertos", primer libro de Eduardo González Viaña, encontramos una fidelidad absoluta a su mundo, a sus sueños —y a sus pesadillas— que, expresada con un lenguaje adecuado, rico en plásticas imágenes, nos permite columbrar un relevante valor en nuestra narrativa, tan escasa de ellos.

Winston Orrillo.

nos que, sabiamente dosificados, constituyen un universo poético de honda resonancia. El libro tiene dos partes: "Estación interior" y "Los elementos". Confesamos nuestra preferencia por la primera. Y, en ella, destacan tres poemas que calificamos de antología "Sombra hasta aquí", "Orillas compartidas" y "Canción promisora". "Cuando / nos entremezamos / ante el agua, / ante el nido, / ante la hierba, / habrá un mensaje de luz / para la luz, / dice Mercedes Ibáñez. Nosotros saludamos esta luz que nos ha llegado con su palabra poética, con su mensaje esperanzado: "Algún día todo será / nuevo. / Las palabras. / La estación interior / de cada uno. / Las cartas. / El amor.

También del fecundo grupo "Trilce", de Trujillo, Jorge Díaz Herrera nos hace llegar su primer poe-

mario, "Orillas". En él encontramos, ante todo, una clara decisión de poetizar y una voluntad de forma importante en todo joven poeta. El predominio de la imagen desgarrada caracteriza al autor que, por momentos, logra auténticamente acercarse a un lenguaje propio, personal. "Y nuestra casa se fue poniendo pálida, / callada, / grande". "En la lluvia mis manos aprendieron a extrañarte. / ¿Te acuerdas? / Nuestras lluvias olían a café, a yerba, / a tierra húmeda". El lenguaje coloquial es un acierto en Díaz Herrera pero también una defecación.

El empleo de los diminutivos familiares otorga, por momentos, luminosidad a su expresión, pero llega a fatigar la sensibilidad. "La tarde era bonita, / hermana. / Papá me esperaba en la casita de la tarde..." Esto y la densa atmósfera sentimental son a nuestro parecer los serios reparos para este primer libro que, sin embargo, deja en nuestro espíritu una sensación de confianza en la futura producción de su autor. Especialmente cuando leemos "Ven / que pintaremos los ojos de la noche / y la haremos que ría."

Aunque esto pueda parecer inverosímil, Santiago Aguilar, asimismo,

Ollantay. Edición, estudios preliminares, vocabulario y bibliografía de la XIV promoción del Colegio Markham, bajo la dirección de José Paz Garay. Lima, Ediciones Markham, 1964, pp. 163.

pertenece al Grupo "Trilce" de Trujillo, parte de cuya publicación colectiva ocupa, íntegramente, nuestra columna. Las "Tinieblas", a que alude el título de la primera entrega de nuestro poeta son el mundo y su desgarrada realidad. El artista, sensible y angustiado, capta y pronuncia su palabra que, a veces, vacila, o sale a borbotones en desaforados apóstrofes. "Sueños con sabor acre / el grito libertad han exilado. / La ciudad habla en círculo cerrado. / No hay forma de callar / el sollozo de las campanas. / Los bancos anuncian días sangrientos. / Las hormigas han roto su organización. / Las abejas han truncado su labor, / se han ido". Las abejas que "se han ido", llevándose su miel otorgan, parece, ese sabor amargo del libro de Aguilar que, al afirmar su posición de "decir la vida / tan sólo como la miro", nos da un asidero para calificar su punto de vista. El libro presenta, a veces, no olvidemos que se trata del primero, defectos saltantes vinculados, precisamente, a esa necesidad —tan auténtica en su autor— de "decirlo todo". No olvidemos que la poesía es sabia selección, necesaria depuración de un "material" que es el que nos presenta el mundo, la realidad.

Winston Orrillo, (De "Correo", 22 9/64).

UNA MAGNIFICA EDICION DEL DRAMA OLLANTAY.

Acaba de publicarse con el sello de "Ediciones Markham", una versión bilingüe del Ollantay, que por sus características creemos que merece un comentario especial. Ante to-

do, no se trata de una empresa comercial. Son alumnos de la XVI Promoción del Colegio Markham, que, dirigidos por su Profesor de Literatura Peruana, el Dr. José Paz Garay, han editado el libro dentro del marco de las labores de dicho curso. En efecto, todos los valiosos apéndices que contiene el libro han sido trabajados por los alumnos bajo la dirección del mencionado profesor. Al mismo tiempo, una campaña dirigida a los padres de familia y a algunas firmas comerciales ha significado asegurar, de antemano, la venta de buena parte de la edición, lo que les ha permitido un elevado tiraje y un bajo precio por unidad.

La edición que comentamos recoge la valiosa versión del **Ollantay** de Sebastián Barranca y contiene la traducción del drama quechua realizada precisamente por Sir Clement Markham. Además contiene apéndices valiosos (sobre todo para el estudiante secundario, a quien está dirigida principalmente la edición): "Características de la literatura quechua", una discusión acerca de las "Teorías sobre el origen del Ollantay", una nota sobre las "Versiones del Ollantay", que se han revisado, un resumen del "Argumento del Ollantay", acompañado de "Notas por escenas", una nota sobre "Markham y su relación con el Perú" y finalmente un "Vocabulario" y una "Bibliografía". Este libro resulta, pues, de capital importancia para el estudiante secundario, para el universitario y para las personas de habla inglesa, las que cuentan con el texto íntegro y las notas y apéndices de la traducción inglesa de Clement Markham.

La idea que anima esta serie de publicaciones del Colegio Markham es sencillamente magnífica: cada promoción realiza una edición crítica de algún texto literario comprendido dentro del Programa Oficial, y que no se encuentre en librerías. La lista de obras capitales de nuestra literatura que son prácticamente innacesibles al gran público, de las cuales no existen reediciones recientes, es enorme. Las publicaciones del Colegio "Markham" buscan disminuir este vacío mediante la edición de dichos textos, pero no en tiradas que puedan abastecer solamente las necesidades internas del Colegio por algunos años, sino en tiraje como para que el gran público se beneficie con la edición. Esta idea, de ser imitada por otros colegios, resultaría de gran trascendencia para nuestra cultura.

Párrafo aparte merece el hombre que ideó este sistema. "El ejemplo dado por la XIII Promoción y su profesor Francisco Carrillo abrió un camino y creó una obligación a las subsiguientes promociones del Markham. A ambos debemos agradecerles su labor esperando que, a la manera de la enseñanza bíblica del grano de mostaza, produzca numerosos frutos que nuestro Colegio y sus alumnos brindan gozosos a la Educación Nacional", dice en el prólogo de **Ollantay** el Dr. José Paz Garay. Efectivamente, Francisco Carrillo, que fue profesor el año pasado en el Markham, editó, con sus alumnos de quinto de media **Las Tres Viudas** de Manuel Ascencio Segura, y anteriormente, en 1962, **Frutos de la Educación** de Felipe Pardo y Aliaga, con la primera promoción del

colegio Winnetka. Con ello esperaba Carrillo combatir la ausencia de textos de literatura peruana completos útiles al nivel escolar. Carrillo —dedicado ahora íntegramente a la docencia universitaria— continúa actualmente con gran dinamismo su labor mediante la Biblioteca Universitaria, pujante institución recientemente creada, que ya ha publicado las **Obras Dramáticas Cortas** de Pedro Peralta, y anuncia muchos títulos más, labor que esperamos destacar en nota aparte.

Ahora deseamos felicitarnos de que la idea de Carrillo haya sido continuada, en forma que parece será permanente, por el Colegio Markham y especialmente por el profesor de literatura y Sub-director del plantel, Dr. José Paz Garay. La Edición del **Ollantay** que acaban de presentar no podía ser más atinada. En la redacción de los apéndices los alumnos han consultado a especialistas en la materia: Augusto Ta-

mayo Vargas, Luis E. Valcárcel, Alberto Tauro del Pino, Carlos Daniel Valcárcel; el resultado, aparte de brindar el texto mismo, que es inhallable, pues no hay una edición reciente al alcance del gran público, es el de proporcionar al lector informaciones y juicios críticos dispersos en distintas fuentes, y al profesor una herramienta de trabajo utilísima. Es esta una obra digna de todo elogio; representa una manera práctica y efectiva de trabajar por el mejoramiento del nivel de la enseñanza de la literatura en los últimos años del Colegio y aún en los primeros de la Universidad. Esta novísima edición del drama **Ollantay**—cuya impecable presentación, producto de la reconocida eficiencia de los talleres de Industrial Gráfica, es verdaderamente encomiable—significa un ejemplo que es de esperar sea seguido por otros Colegios.

Tomás G. Escajadillo, (De "Correo", 10/11/64.

Biblioteca de Letras

REVISTA DE REVISTAS

Revista Peruana de Cultura. **Órgano de la Comisión Nacional de Cultura. Lima, Nº 2, Julio 1964; Nº 3, Octubre, 1964.**

Luego de más de un año de inquietante silencio (el primer número apareció en Junio de 1963) la Revista Peruana de Cultura publicó su segundo número en Julio de 1964. En una "Nota Editorial" de dicho número se precisa que la revista ha nacido como "un órgano que sirva para la presentación y difusión de las más elevadas expresiones de la

cultura peruana, tanto literarias, filosóficas, históricas y artísticas, es decir, humanísticas, como científicas y técnicas". Desde ese número la **Revista Peruana de Cultura** se enriqueció, asimismo, con la invaluable experiencia de Emilio Adolfo Westphalen—quien además de fino poeta fue el editor de la magnífica revista cultural **Las Moradas**, hito de la cultura peruana de los años 1946-1948—, al frente, desde el segundo número, de la **Revista Peruana de Cultura**.

El Sumario de esta entrega de la **Revista Peruana de Cultura** encon-

tramos: "La unidad sucesiva" de Mariano Ibérico, "sipnósis sobre el tema del tiempo"; "La mano desasiada", hermoso poema de Martín Adán; "Recuerda otro verano", cuento de Luis Loayza; "Mariposa Tukuskupa", canción quechua de Parinacochas; "D'Annunzio en Valdelomar y en Riva-Agüero" por Estuardo Núñez; "La Educación como forma — un voto contra", por Carlos Cueto Fernandini; "Rebaños y pastores en la economía del Tahuantinsuyo", por John V. Murra, (antropólogo norteamericano que está realizando estudios en el Perú); "Poesía quechua y pintura abstracta", penetrante ensayo de Emilio Adolfo Westphalen; "Impostores de sí mismos", estudio en torno a "La ciudad y los Perros", por Alberto Escobar; "Una nueva teoría de la razón", por Antonio Peña Cabrera; y críticas de libros, por Luis Alberto Ratto, Alberto Escobar, Abelardo Oquendo, Franklin Pease G. Y., y Armando Zubizarreta.

Este sumario nos da ya una idea de la importancia de la revista. Casi sin excepción los artículos son de una altísima calidad, calidad que se ha mantenido en la entrega N° 3 de la Revista Peruana de Cultura. Veamos su contenido: Homenaje a Alberto Ureta: "Variaciones sobre Ureta", por Francisco BendeZú; "Pequeña antología poética de Alberto Ureta"; "Noticia bio-bibliográfica", por Arturo Corcuera; "**Lima Fundada**: teoría y práctica", por Luis Alberto Sánchez; "La ciencia y la técnica en la Filosofía", por Francisco Li Carrillo; "Poemas" de Sebastián Salazar Bondy; las primeras páginas de "Todas las Sangres", de

José María Arguedas; "Vida y Muerte en la Poesía de Javier Heraud", valioso estudio de José Miguel Oviedo; "Universalidad de lo Hispánico: Lo Castizo", por Percy Gibson Parra; "El arte precerámico de Huaca Prieta", por Junius B. Bird; "Uno o muchos libros" (sobre "Rayuela" de Julio Cortázar), por Blanca Varela; "Un movimiento nativista del siglo XVI: el Taki Onqoy", por Luis Millones Santa Gadea; "De "Taki Parwa" a "Taki Ruru", por José María Arguedas y críticas de libros, por Abelardo Oquendo, Alberto Escobar, Sebastián Salazar Bondy y Franklin Pease G. Y.

El nivel general de los artículos y estudios que publica la **Revista Peruana de Cultura** es verdaderamente notable. No nos es posible, en el reducido espacio de estas notas, comentarlos con la amplitud que se merecen. Impresionan, sobre todo, los trabajos de Estuardo Núñez, John V. Murra, Emilio Adolfo Westphalen, Francisco BendeZú, Luis Alberto Sánchez y José Miguel Oviedo, por las nuevas perspectivas que ofrecen en los temas tratados. Cabe destacar asimismo el rigor selectivo en la inclusión de los poemas y cuentos que se ofrecen, así como la inusitada calidad de la mayoría de las críticas de libros de esta revista, por la seriedad y rigor técnico con que son encaradas.

Eso sí, hemos buscado, infructuosamente, el nombre de Westphalen, verdadero responsable de la alta calidad que ha alcanzado la **Revista Peruana de Cultura**, en las páginas de dicha publicación.

Cultura y Pueblo. **Publicación de la Comisión Nacional de Cultura. Lima, Nº 1, Enero-Marzo 1964; Nº 2, Abril-Mayo 1964; Nº 3, Junio-Agosto 1964; Nº 4, Setiembre-Diciembre 1964.**

Cultura y Pueblo comenzó a editarse en 1964, con la intención de hacer —como su nombre lo indica— llegar la cultura al pueblo. Representa un esfuerzo sin precedentes por parte del Estado en tal sentido. En su primer número anunciaba dichos propósitos: "**Cultura y Pueblo** pretende estar al servicio de la Patria. Se nos ha encomendado la tarea de llevar la **cultura** a aquella parte del pueblo (**indio**, mestizo, campesino) que estuvo excluido de recibir informaciones y servicio directo de todo lo que el hombre ha inventado para conocerse a sí mismo y para dominar y aprovechar el mundo en su beneficio. Este es el concepto general de **cultura**, y los gobiernos tradicionales del Perú ofrecieron esos bienes (aunque no en forma plena) únicamente al sector gobernante y a sus allegados. Nosotros intentaremos difundir la **cultura** en las barriadas, en los campos, en las fábricas, en las haciendas, en las villas y pueblos de las tres regiones naturales del Perú".

¿Ha logrado **Cultura y Pueblo** dicho cometido? Creemos, con toda franqueza, que no; que todavía no. A pesar de los muchos méritos de esta publicación, creemos que todavía no ha alcanzado la —por lo demás muy ambiciosa— meta de "difundir la cultura en las barriadas, en los campos, en las fábricas, en las haciendas, en las villas y pueblos de las tres regiones naturales del Perú". Tal tarea implicaría, en todo caso, un tiraje

mayor del actual de 20,000 ejemplares, —tiraje que es, por lo demás, inusitadamente elevado para el Perú. **Cultura y Pueblo**, a pesar de su actual estructura, que apunta hacia vastos sectores del público lector, no ha logrado "entrar" en el gusto popular. De ello quizás tenga más culpa el lector que los animadores de esta publicación, quienes creemos han logrado muchos aciertos en la preparación de una revista de cultura de alcances populares.

La presentación gráfica de **Cultura y Pueblo** es verdaderamente ejemplar. Hábilmente diagramada por el Estudio Bracamonte, presenta su material de lectura acompañado por numerosas y bien seleccionadas fotografías y dibujos. Notemos asimismo su bajísimo precio de venta al público: 2 soles (¡apenas unos centavos más que los por lo general poco edificantes diarios de Lima!).

Cultura y Pueblo organiza su material en algunas secciones básicas. En "Nuestra Tierra" han aparecido: "La costa y el hombre" (por Mario Florián), "La selva" (por Francisco Izquierdo Ríos), "Botánica y zoología del Perú" (páginas seleccionadas de Antonio Raimondi), "El medio geográfico del Perú" (páginas seleccionadas de Julio C. Tello). En todos los números se ha venido publicando una serie de artículos de José María Arguedas sobre el tema "¿Qué es el folklore?"; la sección "Nuestra Historia" ha publicado colaboraciones de Juan José Vega, Fernando Silva Santisteban, José A. de la Puente y Candamo, Pablo Macera Dall'Orso, todas ellas de gran calidad y valor pedagógico. Bajo el título de "Nuestra

literatura" se publican, en realidad, tres secciones. La primera está dedicada a la poesía y presentó, en los primeros tres números, antologías de la poesía peruana, demasiado variadas dada su brevedad, deficiencia que fue corregida en el número 4, que ofrece una antología de César Vallejo, exclusivamente; la segunda sección está compuesta por una muestra del cuento folklórico (excelente idea), y la tercera por cuentos de autores vivos: "Querencia" de Alfonso Peláez Bazán, "El Traslado" de Eleodoro Vargas Vicuña, "El Macho" de Francisco Izquierdo Ríos y "Natacho" de Jorge Flores Ramos. Encontramos páginas (que aumentan bellamente el conocimiento de "nuestra tierra") sobre el "paisaje peruano" seleccionadas de Riva Agüero y Aurelio Miró Quesada; sobre el teatro (Sebastián Salazar Bondy y Alfonso La Torre); sobre música y danzas ("Música erudita y tradicional" por Enrique Iturrriaga, "Posibilidades de la danza y el ballet en el Perú" por Enrique Pignilla, "Música y danzas del Perú"); sobre educación ("La educación y la televisión", por Emilio Barrantes, "Lingüística, educación y desarrollo" por Alberto Escobar), y, en fin, sobre cine, ciencia, antropología, arqueología, etc.

La mayoría de los artículos que publica **Cultura y Pueblo**, por su claridad y sencillez, además de la calidad de los firmantes, alcanzan un nivel que condice con los altos fines para los cuales fue creada la revista: hacer llegar la cultura al pueblo.

Párrafo aparte se merece la magnífica diagramación de esta publicación, —profusamente ilustrada con

dibujos y numerosas fotografías, — realizada por el renombrado Estudio Bracamonte. **Cultura y Pueblo** realmente ha logrado adquirir una acertada y agradable presentación gráfica, y un tono claro y sencillo al hablar de problemas culturales y científicos que suelen ser bastante complejos.

Por todo lo anotado, pensamos que **Cultura y Pueblo** se merece una mejor acogida que la que actualmente parece que recibe del "gran público". Verdaderamente podría llegar a convertirse en un gigantesco e importantísimo vehículo estatal para —en este nuestro mundo actual de miseria y planificación— contribuir al "despegue cultural" de nuestro subdesarrollado pueblo.

Letras y Educación. **Organo de la Facultad de Letras y Educación de la Universidad de Ica. Ica, Nos. 2 y 3, 1964, pp. 187 y 234.**

Entre las revistas de las universidades de reciente creación, destaca **Letras y Educación**, de la Universidad de Ica. Es en verdad alentador y digno de elogio el hecho que una joven universidad preste a una publicación académica la importancia y el cuidado que la Universidad de Ica ha prestado a la revista que comentamos. **Letras y Educación**, en sus 2 números de 1964, ha sido pulcramente editada por P. L. Villanueva S. A. y su contenido ofrece al lector artículos variados y, en ocasiones, de mucho interés.

En el número 2 encontramos "Valdelomar: vida y obra", extenso ensayo que significó un anticipo del libro

que, con el mismo nombre, publicaría César Angeles Caballero poco después. Destaca asimismo "El "Incap Rantin" o "Capacpa Randincac" en la organización política del imperio de los Incas", interesante y acucioso estudio de Edmundo Guillén relativo a una de las épocas menos investigadas de nuestra historia.

En el número 3 concitan el interés del estudioso de la historia literaria del Perú los artículos "Francisco Flores Chinarro: Vida y Obra" de César Angeles Caballero y "La prosa literaria en el Perú: del modernismo al neorealismo" de Raúl Estuardo Cornejo, extenso y documentado estudio proveniente de un trabajo académico de largo aliento. Son también encomiables las colaboraciones de Gregorio Garayar Pacheco, "Demografía peruana" y de César Guardia Mayorga, "Concepto de Filosofía".

Celebramos y saludamos a **Letras y Educación**, y esperamos que otras universidades peruanas de reciente creación sigan este ejemplo de divulgación de los trabajos de los miembros del claustro. Muchas son las dificultades que enfrenta una revista "académica". Esperamos que **Letras y Educación** sepa vencerlas y que su vida sea larga y fructífera.

•

Cultura Peruana. Lima, Nos. 187-188, Enero-Febrero 1964; Nos. 189-190, Marzo-Abril 1964; Nos. 191-192, Mayo-Junio 1964; Nos. 193-194, Julio-Setiembre 1964; Nos. 195-196, Octubre-Diciembre 1964.

Con los números correspondientes a 1964 **Cultura Peruana** ha finalizado sus 25 años al servicio de la difusión de las letras y las artes en el Pe-

rú. En la sección "Notas y Comentarios" de esta revista se encontrará una colaboración que alude a tan sensible desaparición. Esta revista de ágil y amena lectura era la única publicación cultural de aparición regular que teníamos en el Perú, y su ausencia hace destacar el importante papel que cumplía entre nosotros

Aparte de las secciones habituales, que informaban al público de Lima sobre actividades culturales del país y del extranjero con acierto y minuciosidad, entre los artículos publicados en 1964 podríamos destacar: "Reflexiones al releer "Explicaciones a un cabo de servicio" "por Wolfgang A. Luchting (acompañado de la reedición del aludido cuento de Ribeyro); "Shakespeare y su resonancia en el Perú" por Estuardo Núñez; Cuentos de Ribeyro, Edgardo de Habich, Manuel Mejía Valera, Pedro Alvarez del Villar y Jorge Flores Ramos; "La poesía joven del Perú", antología y nota por Carlos Germán Belli; "Temas ancashinos en las Tradiciones Peruanas" por Manuel Reina Loli, y la traducción de dos piezas cortas de Bertolt Brecht hecha por Wolfgang A. Luchting.

Por los múltiples beneficios que **Cultura Peruana** brindaba a nuestro medio, es de esperar que su desaparición no sea definitiva.

•

Pielago, Revista de Literatura. Nº 4, Año II, Agosto de 1964; Nº 5, Año II, Diciembre de 1964.

"Pielago" representa el esfuerzo de un grupo literario formado en la Facultad de Letras de la Universidad

de San Marcos. A pesar de su modesto aunque pulcro formato, "Piélago" no es una revista universitaria más. En los dos números aparecidos en 1964 —dedicados exclusivamente a la poesía—, se ha presentado una muestra de mucha calidad de la producción de nuestros poetas —tanto de los ya consagrados, como de los más jóvenes, vinculados, en su mayoría, a los círculos universitarios— durante 1964.

"Piélago" ha sido el vehículo de la inquietud de numerosos poetas vinculados a las esferas universitarias —profesores y alumnos—, continuando una tradición peruana de creadores vinculados con el claustro universitario. De otro lado "Piélago", junto con "Harauí" y "Cuadernos Trimestrales de Poesía", es uno de los poquísimos reductos para la poesía en el Perú. Ha contribuido a dar a conocer poetas jóvenes y a divulgar poemas de autores mayores, tales como Carlos Germán Belli, Arturo Corcuera, Pedro Gori, Antonio Cisneros, Juan Ojeda, Marco Zapata, Guillermo Cúneo, Juan Cristóbal, Nicolás Nelson, Washington Delgado, Francisco Bende-zú, César Calvo, Rodolfo Hinostroza, Carlos Henderson, Marco Oliveira e Hildebrando Pérez.

"Piélago" nos demuestra cómo, con limitados recursos económicos, es posible editar una revista de calidad y pulcritud que contribuya a dar vitalidad a nuestra poesía.

Es muy plausible la esforzada labor que cumple Hildebrando Pérez al frente de esta publicación. En la medida que se mantenga el cuidado al presentar a nuevos poetas, y se continúen publicando poemas iné-

ditos de autores nacionales conocidos, "Piélago" continuará prestando una importante labor de divulgación de la poesía peruana.

Harauí Nº 1. Año I, Setiembre 1963; Nº 2, Año I, Enero 1964; Nº 3, Año I, Abril 1964; Nº 4, Año II, Octubre 1964.

A fines de 1963 apareció una nueva revista literaria con el hermoso y significativo título de "Harauí", voz quechua que significa "canción". Su nacimiento se debió a la preocupación y sensibilidad del poeta y profesor universitario Francisco Carrillo.

"Harauí" es fundamentalmente una revista de poesía. Su contenido refleja el propósito de divulgar de preferencia la poesía inédita de autores peruanos, tanto de los ya corocidos como de los jóvenes poetas. Asimismo ha publicado artículos de teoría y crítica poéticas y traducciones de poesía extranjera.

El balance de los primeros cuatro números de "Harauí" nos permite llegar a la saludable conclusión de que la poesía peruana ha dado en 1964 fecundas muestras que permiten situarla como una de las más representativas de hispanoamérica. "Harauí" ha contribuido a que 1964 haya sido un buen año para la poesía peruana, pues ha divulgado producciones de jóvenes valores tales como Antonio Cisneros, Julio Ortega, Carmen Guizado, Marco Martos, Carlos Henderson, Winston Orrillo y Nicolás Nelson, algunos de los cuales eran prácticamente desconocidos

en nuestros medios literarios, y ha divulgado poemas inéditos de muchos poetas peruanos ya conocidos: Javier Sologuren, Javier Heraud, Pablo Guvara, Augusto Tamayo Vargas, Washington Delgado, Manuel Moreno Jimeno, Mario Florián, Arturo Corcuera.

No solamente es meritorio el rigor en la selección de los textos presentados —algunos de los cuales han sido gratas revelaciones—, sino también la cuidadosa y agradable presentación gráfica de la revista.

"Harauí", pues, ha cumplido en 1964 un encomiable papel en el mantenimiento de la poesía en el Perú, labor que, esperamos, continúe ejerciendo en 1965.

Proceso, Lima, Año 1, Número 0, Enero-Febrero 1964.

Es muy lamentable lo sucedido con Proceso. Una revista literaria más que se frustra en el Perú. Y en el presente caso ello es doblemente lamentable considerados la calidad y el saludable espíritu polémico del que estaba imbuída. A pesar de que el "equipo" de esta revista estaba compuesto por escritores jóvenes de talento — y todos ellos vinculados al periodismo— esta publicación sensiblemente sólo llegó a presentar su número de ensayo. En su momento, Proceso ofreció al público lector de Lima anticipos de "La ciudad y los perros" de Vargas Llosa, "Lima la horrible", de Sebastián Salazar Bondy y de "El pie sobre el cuello", de

Carlos Germán Belli; presentó asimismo dos magníficos artículos: "Palma: la colonia como síntoma", de José Miguel Oviedo, y "Martín Adán en la Casa de Cartón", de Luis Loayza; menos nos gustó el "proceso", a Héctor Velarde realizado por redactores de la revista, del cual el rubicundo y expansivo humorista aparentemente sale a flote con honores.

Lamentamos muy de veras el definitivo silencio de Proceso; es de esperar que el grupo generacional de sus animadores —que hace algunos años fundara Literatura, publicación que sólo llegó a tres números— llegue finalmente a contar con un vehículo de expresión de su valiosa inquietud cultural.

Visión del Perú. Lima, N° 1, Agosto, 1964.

Con Proceso y Visión del Perú son dos las publicaciones literarias que "fenece" prematuramente en 1964. La intención de sus directores, Carlos Milla Batres y Washington Delgado ha sido una búsqueda de las raíces indígenas como factor esencial en la formación de nuestra nacionalidad. Sus colaboraciones subrayan este propósito: "José María Arguedas, descubre al indio auténtico", polémico, novedoso y agudo ensayo de Mario Vargas Llosa; "Conclusiones de un estudio comparativo entre las comunidades del Perú y España", documentado y amplio estudio de José María Arguedas (quien es, asimismo, un reputado antropólogo); la misma intención se aprecia en

"Causaj, título vencido", relato de Manuel Robles Alarcón, "En memoria de Raúl Muñoz", cuento de Eleodoro Vargas Vicuña y la muestra de "Poesía Inédita" de Mario Florián que continúa su ya conocida trayectoria "indigenista". El número es completado con la incisiva y polémica crítica de Washington Delgado a los últimos libros de Vargas Llosa y Ribeyro.

No podemos menos que desear que **Visión del Perú** reaparezca en un futuro cercano.

Tomás G. Escajadillo.

•

Gaceta Sanmarquina, Lima, N° 1, Junio 1964; N° 2, Julio 1964; N° 3, Agosto 1964; N° 4, Setiembre 1964; N° 5, Octubre 1964; N° 6, Noviembre 1964; N° 7, Diciembre 1964.

Es sumamente grato reseñar estos primeros números de **Gaceta Sanmarquina**, pues nos lleva a destacar la labor que viene desarrollando Corpus Barga y sus alumnos de la Escuela de Periodismo de la Facultad de Letras. **Gaceta Sanmarquina** viene a llenar un vacío largamente sentido en la Universidad de San Marcos: la falta de comunicación. Somos muchos los sanmarquinos, no nos conocemos lo suficiente y no sabemos lo que se hace en la Universidad. Esta fue la intención inicial de esta revista; lograr la **comunica-**

ción entre todas las personas que sienten el **alma mater** de San Marcos. Pero si bien este fue el propósito que guió su aparición, **Gaceta Sanmarquina** es en la actualidad mucho más que eso. Es el vehículo mediante el cual el gran público puede informarse de lo que sucede en nuestros claustros; es una revista que publica importantes artículos literarios y científicos; es un hermoso ejemplo de colaboración entre alumnos y maestros; es la mejor "práctica" para los futuros periodistas profesionales egresados de nuestra Universidad.

Desde luego **Gaceta Sanmarquina** puede y debe mejorar. El hecho de que sea una revista muy bien escrita y presentada no indica que tanto su contenido como su presentación gráfica no puedan superarse. Pero lo fundamental es que **Gaceta Sanmarquina** es ya un órgano informativo y cultural, de aparición regular, a la altura de nuestra Universidad.

Gran parte del mérito del éxito que viene obteniendo la **Gaceta Sanmarquina** se debe a la conducción de Corpus Barga, Director de la Escuela de Periodismo, periodista de los mejores del ámbito hispánico (y nos damos perfecta cuenta de lo que estamos diciendo) y fino escritor en **Los pasos contados**, a quien —confesémoslo— no se le da en el Perú —su patria adoptiva— la importancia que se merece.

Tomás G. Escajadillo.



**“LETRAS” se terminó
de imprimir en Agosto
de 1964, en “Edito-
rial Jurídica S. A.”**

**La edición estu-
vo al cuidado
de Tomás G.
Escajadillo.**

Biblioteca de Letras
«Jorge Pujol y Verso»