

EL SUACAMAYO

Y

LA

SERPIENTE

1

5  
9  
46

COMUNICACION DEL DEPARTAMENTO  
DE LITERATURA DEL NUCLEO DEL  
QUAY DE LA CASA DE LA CULTURA  
ECUATORIANA.

## EL GUACAMAYO Y LA SERPIENTE

Revista de la Sección de Literatura de la Casa de la  
Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Azuay

---

Carlos Pérez Agustí, El tema del tiempo en la Literatura .....	3
Juan Valdano M., Algunos aspectos del teatro de Eugenio Ionesco .....	10
Antonio Lloret Bastidas, El pícaro .....	16
Alfonso Carrasco Vintimilla, El color en los "Sonetos a una rosa" del P. Juan Bautista Aguirre .....	22
Francisco Olmedo Lorente, El tema del hombre en la Filosofía .....	37
Fernando Cazón Vera, El extraño .....	44
El viejo círculo .....	47
Efraín Jara Idrovo, Hombre y viento .....	49
Claudio Cordero, La quimera .....	51
Jacinto Cordero Espinosa, Palabras en el homenaje a César Dávila Andrade .....	53
Rupert Brooke, Lituania .....	67
LOS COLABORADORES .....	93

**DIRECTOR:** Efraín Jara Idrovo

Se solicitan colaboraciones, las mismas que serán de exclusiva responsabilidad de su autor.

Se suplica enviar canje para la Biblioteca del Núcleo.—  
Apartado 49-07. Cuenca - Ecuador.

---

**IMPRESO EN LOS TALLERES GRAFICOS DE LA CASA  
DE LA CULTURA ECUATORIANA, NUCLEO DEL AZUAY**

# **EL GUACAMAYO Y LA SERPIENTE**



**PUBLICACION DEL DEPARTAMENTO DE LITERATURA  
DEL NUCLEO DEL AZUAY DE LA CASA DE LA CULTURA  
ECUATORIANA.**

**CARLOS PEREZ AGUSTI**

## **EL TEMA DEL TIEMPO EN LA LITERATURA**

Uno de los temas capitales que mueven gran parte de la temática de la literatura contemporánea es el tema del tiempo. Procuraremos enfocar este aspecto a través de un breve recorrido por sus autores más representativos, pero sin referirnos al "tempo" como técnica narrativa, fijándose exclusivamente en el lado temático. Dejaremos aparte, por tanto, todas esas posibilidades estilísticas que el escritor tiene a su alcance con el juego y mezcla de los diversos momentos temporales que pueden intercalarse en la narración.

Las variantes temáticas del aspecto temporal son enormes a lo largo de la Historia de la Literatura. Podemos encontrarnos, por ejemplo, ante una conciencia del tiempo en una especie de sufrimiento temporal. La Literatura francesa es, posiblemente, la más representativa en este sentido. Montaigne, Pascal, Racine, Baudelaire, se plantearon el problema de cómo vencer esa especie de sufrimiento temporal. Las soluciones a las que acudieron fue-

ron bien diferentes. Montaigne recurrió a su amable escepticismo y a su técnica del "buen vivir". Racine —en contra de Descartes y Corneille que defienden la constancia de la razón y de la voluntad—, se inclinó por un refugiarse en el sentimiento. Pascal se fue por el camino de la gracia, mientras que Baudelaire pudo llegar desde el sentimiento de lo irreparable a la afirmación de que todo es reparable. Más modernamente, pero ya a partir del Romanticismo, se ha desarrollado plenamente en los escritores un impresionante esfuerzo por vencer el sufrimiento temporal a través de la memoria afectiva. Un doloroso esfuerzo por recobrar el pasado.

## EL TIEMPO EN LA NOVELA

El "tempo lento", que habían de desarrollar ampliamente autores como Proust, Gabriel Miró y Azorín, tiene sus antecedentes en Stendhal. Sabemos que el autor de "Rojo y Negro" no escribe novelas hasta la madurez de su ingenio, aproximadamente a los cuarenta años de edad. Esta madurez le permitió llevar a la novela una concepción filosófica del tiempo, una concepción que media entre la realidad y la abstracción, y que tiene su punto de partida en las lecturas de Hobbes, Locke y Hume. Podemos asegurar que las obras de Stendhal, dentro de lo que cabe, no son fruto de la inspiración; de aquí, su madurez artística en la expresión de lo temporal. Stendhal ha preferido siempre la profundidad psicológica a la profundidad descriptiva a la manera de W. Scott. A partir de estos primores psicológicos podemos afirmar que se anticipó a Proust en el empleo del detallismo temporal. En Stendhal el tiempo viene dado en función del drama del hombre ante su

fracaso vital como consecuencia de la cercanía siempre de la muerte. Dado que este esfuerzo por escaparse de esta trágica cercanía es bastante frecuente, no es raro encontrarnos con una narración apresurada en la que concede tanta importancia a los asuntos más trascendentales como a los aparentemente insignificantes. En su narración no hay nunca subida de tono y, como sucede en Proust, todo parece estar relatado secamente.

De Stendhal a Proust. Toda la obra del autor de "A la recherche du temps perdu" es un gigantesco esfuerzo por recobrar un tiempo perdido. Es muy conocido ese pasaje en que el narrador besa la mejilla de Albertina; es un instante apenas perceptible que ocupa más de dos páginas. Da la sensación de querer inmovilizar el tiempo destruyendo todas las sensaciones de pasado, presente y futuro. Proust es el caso más representativo de la utilización del "tempo lento". Tempo decimos, que no tiempo. El primer concepto, a diferencia del segundo, es el ritmo narrativo. Cuando se estudia la novelística de Proust se habla siempre de una prosa asmática, escrita a saltos. Proust padeció de asma desde los nueve años hasta su muerte, de lo que hay huella indudable a lo largo de toda su obra. Pero no porque nos descubra y nos hable de su enfermedad, sino porque su visión de las cosas es con frecuencia la de un asmático: entrecortada, detallista, minuciosa. Proust intentó desesperada e inútilmente escaparse de la angustia de nuestra limitación temporal. Pensaba que lo que él llama "memoria involuntaria" podría hacer revivir su pasado y por este camino alcanzar su propia dimensión temporal.

La novela española presenta, como la francesa, dos autores claves en el tema del tiempo: Gabriel Miró y Azo-

rín. Otro muy diferente al visto es el “tempo lento” de Gabriel Miró: la lentitud narrativa de Proust es psicológica, mientras que la de Miró es sensual. Es una narración exclusivamente hecha a partir de las sensaciones a la manera impresionista; aunque algunos críticos niegan esta cualidad por el simple hecho de que Miró intenta dar todas las impresiones, en tanto que el impresionismo hace una selección. Pero lo cierto es que Miró funde las sensaciones, y sabido es que el impresionismo pictórico —a diferencia de los pintores más tradicionales que utilizan una técnica lineal para representar con toda nitidez los límites de los objetos y figuras—, fusiona los colores, luces y contornos. Por esta representación sensorial e impresionista del tiempo, Miró no sintió una tan marcada angustia ante nuestra limitación temporal.

Azorín es opuesto a Miró y, si cabe, el tema del tiempo es más fundamental en el escritor de Monóvar. Miró funde las sensaciones temporales, Azorín procede de una manera contraria: independientemente va dando un color tras otro. Si para Miró el tiempo es una muerte siempre viva, para Azorín es la sustancia misma de la vida. El autor de “Doña Inés” se aleja de esa concepción proustiana según la cual el tiempo no cuenta, lo que interesa es el ser, el yo. Como en el caso de Dickens, Azorín se entretiene con los seres que crea y le cuesta separarse de sus figuras literarias; lo que motivará su “tempo lento” y narrativo.

## EL TIEMPO EN LA POESIA

“Estar aquí es un esplendor”

“Estar aquí es mucho”

Estas palabras de Rainer María Rilke nos sitúan ante una concepción temporal según la cual el tiempo no es sino la consecución de los acontecimientos. En la poesía del autor de las "Elegías del Duino" lo primero es la experiencia humana, que se proyecta sobre un paisaje con resonancias bíblicas. La idea del tiempo en Rilke se corresponde perfectamente con la de San Agustín si nos fijamos en estas tres palabras (al decir de Jaime Ferreiro en su libro "Rilke y San Agustín") repetidas reiteradamente en su poesía: "expectación", "visión" y "recuerdo". Resulta extraño de que pese a que la idea del tiempo aparezca con gran insistencia en su poesía, apenas en la lectura se experimente la sensación del tiempo. Es como si Rilke hubiese superado la noción temporal como consecuencia de ese paulatino desasimimiento de las cosas. Frente al tiempo discontinuo, Rilke pretende una intuición temporal en la que se anulen presente, pasado y futuro:

**"Ni la infancia ni el futuro  
se amenguarán... Una existencia sobreabundante  
me brota en el corazón."**

En esta línea existencial está el concepto temporal de T. S. Eliot. Fundamentalmente en los "Cuartetos", hay un tiempo de construir, de vivir, semejante a lo que Heidegger llama el "tiempo para":

**"Y lo que sólo vive  
sólo puede morir.  
Las palabras, después de haber hablado,  
entran en el silencio."**



Este gran poeta norteamericano —que tomó la nacionalidad inglesa en señal de protesta por la neutralidad de los Estados Unidos al comienzo de la Primera Guerra Mundial—, familiarizado con Leibnitz y enormemente influenciado por el platonismo de Santayana, enfocó toda su obra como una superación del tiempo hacia la eternidad. El gran problema de Eliot es la relación entre tiempo y eternidad, la unión de lo pasajero con lo permanente. Ya en “La tierra baldía” —veinte años antes de la aparición de “Los cuatro cuartetos”— se vislumbra que el punto donde se cruzan tiempo y eternidad, es Cristo.

La Literatura Española presenta también muchos casos de poetas metafísicos al modo de Eliot y Rilke. Antonio Machado, tan admirado y querido por nosotros, es uno de ellos. Y decimos metafísico, porque la filosofía de Machado, nacida en Kierkegaard, tiene sus reflejos en Heidegger, Sartre y Unamuno. Forzosamente ha de establecerse una relación entre esa idea de Heidegger de que el “sein” (el ser) es “mitsein” (ser-con), y estos versos del autor de “Campos de Castilla”:

“El ojo que ves no es  
ojo porque tú lo veas;  
es ojo porque te ve.”

“Poned atención:  
un corazón solitario  
no es un corazón.”

La emoción temporal marca y construye toda la poesía de nuestro autor. Para Machado nuestra vida fuera del tiempo no es absolutamente nada. La temporalidad

machadiana ha de entenderse como un “ver físico”, eternizar un “ver temporal”. Por esto es muy problemático establecer —como suele hacerse— una relación entre el poeta y Bergson. A Machado le interesaba el tiempo en cuanto tiempo vivido.

A partir de Machado el tema del tiempo va a ser el tema central de la poesía española de nuestra época. Aceptar el tiempo como nuestro destino, sin nostalgia ni utopías, va a ser la actitud más frecuente de los poetas españoles.

Es el caso de Alberti, que expresa la temporalidad a través de su propia existencia personal. Es el caso de Dámaso Alonso y Carlos Bousoño, que contemplando la circunstancia de su propio vivir (a la manera del orteguiano “yo soy yo y mis circunstancias”), realizan una reflexión sobre los misterios del mundo y de la acción del tiempo sobre él. Es el caso de Blas de Otero, en quien lo temporal está en función de lo social; o en función de la familia, como sucede en la poesía de José Miguel Valente. Es, en fin, el caso de Aleixandre, que en “Historia de un corazón” y en “Un vasto dominio”, mantiene una actitud serena ante el tiempo que limita y destruye. La necesidad de incorporar la materia a la vida del hombre; la necesidad de hacernos ver que, en frase de Ortega, la vida siempre es “ahora”.

JUAN VALDANO M.

## ALGUNOS ASPECTOS DEL TEATRO DE EUGENIO IONESCO

Cuando Eugenio Ionesco presentó en París, en Mayo de 1950, su primera obra dramática “la Cantante Calva” (*La Cantatrice Chauve*) casi toda la crítica estaba de acuerdo: el novel dramaturgo había fracasado, para la mayoría era considerado un autor difícil, incomprensible. Uno de los más renombrados críticos de ese tiempo, hoy fallecido, había interpretado aquella primera decepción: “Esta pieza merece un alzarse de hombros”. Jean-Jacques Gautier comentarista de *Le Figaro* tuvo para Ionesco las siguientes palabras: “Creo que el señor Ionesco es un bufón (no quiero creer lo contrario porque eso sería demasiado triste) un embaucador, un guasón por lo tanto”. Hoy, Ionesco ha llegado a ser comprendido y estimado por el público culto de Francia y del mundo entero. Ionesco no es ya un escritor maldito.

Eugenio Ionesco nace en Rumania en 1912. Desde niño vive en Francia con sus padres, donde recibe la edu-

cación fundamental. Cuando ya joven debe regresar a Rumania no se aviene con la manera de ser de su propio país. Ionesco recuerda con disgusto una escena de aquella época de su vida: la bulla de un gran desfile militar había atraído la atención de algunos campesinos no acostumbrados a presenciar esta clase de espectáculos. Repentinamente, de una de las filas sale un oficial y golpea por dos veces el rostro de un campesino que absorto contemplaba con el sombrero puesto. Francia no había preparado a Ionesco para esta clase de sorpresas. Casado ya, decide regresar a París en donde se establece definitivamente. Hoy vive en un gran edificio del boulevard Montparnasso.

Ionesco ha confesado siempre que a él nunca le gustó el teatro. Iba al teatro por compromiso, por acompañar a alguien. Esta clase de espectáculo no tenía para él nada de "magia": "Todo me parecía un poco ridículo, un poco penoso" dice Ionesco. ¿Cómo entonces, llegó a ser un dramaturgo? Un día trató de aprender inglés y por casualidad cayó en sus manos una pequeña guía de conversación inglesa. Un cierto señor Smith decía a la señora Smith:

—Hay siete días en la semana.

Y la señora Smith respondía:

—El piso está abajo y el techo, arriba.

Ionesco se da cuenta que todas estas frases formaban un diálogo y con ellas decide hacer una pieza teatral, o mejor, una anti-pieza. Estas tonterías tenían mucho de semejante con la conversación diaria que nosotros repetimos maquinalmente como robots sin que tengan sentido alguno. Era una condenación del lenguaje, imperfecto vehículo con el que al parecer nos damos a entender. Esta pieza hacía reír a los amigos del autor, pero también les

molestaba porque sentían que estaban en presencia de una verdad escondida y desagradable. Un lapsus linguae de un actor que ensayaba su rol sirve a Ionesco para encontrar el nombre a su primera obra: en vez de decir una “institutrice blonde”, el actor se equivoca y dice una “cantatrice chauve” y así nace el título de la pieza.

Se ha visto mucha semejanza entre el teatro de Ionesco y el espectáculo de las marionetas. Los personajes que crea este dramaturgo, se ha observado y no sin razón, se comportan como muñecos movidos por hilos que viven y actúan en un universo de pesadilla y en un ambiente de irrealidad. Pero al mismo tiempo, se ha descubierto en este teatro muchos rasgos familiares ya que nuestro pequeño mundo está allí representado en grotescas figuras que se deslizan sobre la escena y que nos hacen pensar en nosotros mismos. El mismo Ionesco confiesa la influencia y atracción que siempre han ejercido sobre él el espectáculo del guiñol y de las marionetas. Sus primeras lecciones de arte dramático provienen de aquí. Y aquí Ionesco aprendió ese estilo de mirar el espectáculo del mundo “bajo una forma infinitamente simplificada y caricaturesca, como para subrayar su verdad grotesca y brutal”, según confesión del propio Ionesco. Esta frase constituye casi una metodología: en su teatro vemos aparecer tantas caricaturas que nos revelan nuestra inutilidad, nuestra vanidad y nuestra estupidez. Tales figuras plantean, al mismo tiempo, una dimensión metafísica, porque los hombres no solamente son animales sociales sino también víctimas de un universo antiespiritual que les aplasta con su agobiante peso de masa y de materia muerta. Un sentimiento de terror está siempre presente en sus dramas. Hay dos fundamentales estados de conciencia, explica en “El punto

de partida" (*le Point de depart*) en los cuales sus dramas encuentran el arranque inicial. Uno de ellos es un estado de ligereza y otro el de libertad. Pero este estado de conciencia es muy raro ya que el autor se siente, la mayor parte del tiempo, agobiado por una pesadez, una opacidad que materialmente aplasta y aprisiona al hombre. El Yo se separa del mundo, el espíritu muere y la materia triunfa. Es el caso de "Amedéo", de "Las sillas" (*Les chaises*), "El Nuevo arrendatario" (*Le Nouveau Locataire*) y "El Rinoceronte" (*Le Rhinocéros*). "No tengo otras imágenes del mundo, declara Ionesco, fuera de aquellas que expresan lo evanescente y la durabilidad, la vanidad y la cólera, la nada y el odio monstruoso e inútil". "La vie est malheur" llega a decir Ionesco, en un interesantísimo artículo publicado no hace mucho tiempo (*Le Figaro Litteraire* del 29 de Mayo de 1967). Este punto de vista tan semejante a aquel de Békett y al del escritor español Arrabal, daría un teatro lúgubre y sombrío, sin embargo las piezas de Ionesco están llenas de acentos cómicos que al mismo tiempo nos llegan a demostrar la imposibilidad de separar lo trágico de lo cómico y en este juego de risa amarga llegamos a sentir la absurdidad de la naturaleza humana.

El teatro no es, sin embargo, para Ionesco un pretexto para exponer filosofías o psicologías, sino ante todo es una confesión, una proyección del drama interior del autor sobre la escena: "siendo completamente uno mismo, nos dice él, hay oportunidad de ser también los otros. "Y si el autor tiene esas confidencias es porque sabe que ella ya no le pertenecen, todo el mundo tiene algo propio que contar y el literato no hace sino contar en voz alta aquello que los otros murmuran bajito. Todos comulga-

mos la misma pena. No podemos hacernos la ilusión de contar un caso particular. Debemos renunciar a esa esperanza porque, a pesar de todo, piensa Ionesco, no podemos tomar conciencia "de la realidad de la desgracia de existir, del hecho de que la condición humana es inadmisibles". Esta conciencia frustrada que se manifiesta es la literatura. (Ver Fig. Litt. citado).

Lo que realmente exaspera y angustia a Ionesco es la idea de fin, la idea de la muerte. "Estamos en la vida para morir. La muerte es el fin de la existencia". Esta es una perogrullada que sin embargo para este dramaturgo surge totalmente nueva. Frente a la muerte "on no peut rien faire". La idea de la muerte nos hace pasar de la inconsciencia a la conciencia, de la infancia a la madurez. Ionesco recuerda su infancia, cuando leía la revista infantil "Cri-Cri", cuando jugaba en un campo en primavera con campanas, sol tibio, cielo puro y a lo lejos las casas negras de París, entonces era la felicidad inmediata pero mortal. En esta misma dicha descubre Ionesco lo contrario, su ausencia, la muerte. La idea de la muerte estará desde entonces en el centro de sus preocupaciones. Es el resorte secreto de todos sus dramas. Estudiante en París, en 1939 prepara una tesis sobre el tema de la muerte en la poesía moderna. La tesis nunca fue terminada. Sólo hay una edad de oro: la infancia. Pero desde que se sabe que se va a morir, la niñez ha terminado, hemos comenzado la madurez. "Todo lo que yo sé, dice Ionesco, lo aprendí a la edad de seis o siete años: la edad de la razón", y a esa edad se aprende que tenemos un destino mortal. Todos los libros que él ha leído después, no han hecho sino confirmar esta verdad. (Fig. Litt. citado). Pero la mayor parte de los hombres olvidan esta sencilla y escalofriante

realidad y regresan a una especie de "segunda infancia" que para algunos puede perpetuarse para toda la vida. Ionesco nunca ha regresado a esa "segunda infancia": "siempre he intentado vivir, pero he pasado a un lado de la vida". A través de Bérenger, el protagonista de "Le Rhinoceros", quizás el personaje más humano de Ionesco, podemos penetrar un poco en un mundo opresivo y material que nos impide realizar las posibilidades espirituales inherentes a nuestra naturaleza y probar el horror del hombre solo en presencia de su muerte, solo y rodeado de un universo inhumano. Ante todo esto se levanta un enorme y luminoso por qué que anula y destruye todo significado. Y así mientras el hombre viva elevará este atormentado porque hasta que un día se enfrentará con la muerte, entonces Ionesco sabe con terror que "elle seule peut fermer, elle seule fermerá ma bouche."





ANTONIO LLORET BASTIDAS

## EL PICARO

El héroe picaresco, perpetuo vagabundo, ha aprendido desde su infancia, cuán poco puede esperarse de un prójimo siempre en acecho.

Sanuel Gili y Gaya

¡No asoma de repente!

Como toda realidad humana se ha gestado con lentitud en el vientre solar de la raza. Acabamos de verle batallando por salir al mundo. Lo anuncian los más viejos géneros de la literatura universal en los más viejos libros.

Lo anuncia el Cid.

Petronio, Luciano y Apuleyo, fundadores de un género realista, ya anunciaron en la antigüedad greco-latina, lo que daría España en el siglo XVI. Mucho antes, en el año 1008, en algún punto lejano del Lejano Oriente, Abu-l-Fath Al Iskañdari, como protagonista de las "Maqamat", de Al-Hamandani, dió a entender en sus andanzas lo que sería el pícaro español. Lo da a entender, igualmente, Ascilto, personaje segundón de "El Satyricón" de

Petronio, cuando hace el papel de guardaespaldas de Escolpio, con una vitalidad picaresca y perversa, y también Buffalmaco, el héroe burlesco del "Decamerón" de Boccaccio.

Mas, la raíz se hunde profundamente en las enseñanzas de Séneca el estoico, y en los aforismos de Marcial, adalid del estoicismo, de donde ha de brotar el tallo que ha de dar vida al héroe popular y luego a la rama frondosa de las novelas realistas que empiezan con Rojas, los Arciprestes de Hita y de Talavera, con Francisco Delicado, con el Lazarillo y el Guzmán, hasta el Buscón y el Diablo Cojuelo, y se extiende, sin duda, al pícaro aristócrata del Marqués de Bradomín, y no sólo al aristócrata, sino al clérigo campanudo y al fraile mujeriego que Don Ramón del Valle Inclán nos entregó tan vivamente, y se extiende aún mucho más y pervive y reflorece en la novela contemporánea de Ramón Sender.

Este pícaro, hijo espiritual de Petronio, Luciano y Apuleyo; hechura filosófica de Séneca y Marcial; un Menipo en persona y en caricatura, cínico a veces, y a veces escéptico, siempre y casi siempre optimista, lógicamente con ribetes del humanismo, erasmiano, es un personaje impávido, repleto de paciencia, confianzudo, individualista, autónomo, medio no más anárquico, religioso, católico, burlesco y con vestimentas de moralista; es decir, el tipo de un español legítimo, con su tanto por ciento de orgullo y vanidad, parecido al de todos los tiempos, descendiente directo del Cid, y creyente por añadidura. Es un buscavidas perfecto y un caballero andante al revés, con una espada de astucia en la mano que huronea su pan al sol de cada día y a costa de inauditos trabajos y sufrimientos; tal un desposeído, que, desalojado de la so-

ciudad, en un medio decadente, reclama su puesto a punta de codazos y refranes, y no encontrando a su tiempo la puerta abierta se mete por la ventana para participar, él también, del banquete de los hombres. “Con el mendigo —dice Martínez Estrada— el pícaro tiene algo de fiscal del Estado ante el tribunal de la historia”.

Pudo haber nacido en Tormes.

O pudo haber sido dado a luz en Sevilla, en Segovia, o en alguno de los percheles de Málaga. Pudo haberlo hecho su madre en Burgos o en Toledo, o en una villa de Andalucía; o en Galicia, en la villa de Cacabelos, o en Zamaramala, en Soria como en Madrid: su cuna es toda España; ladrones y concubinas, sus progenitores, o gente de buen parecer, de larga fama y mejor ascendencia; las ventas y posadas, las escuelas de su escarmentada niñez, y el vagabundaje —de sol a sol—, el principio de su adolescencia, en busca de la vida, cansado de mirar la herrumbrosa armadura de los caballeros de la mano al pecho, sin castillo y sin blanca.

Ya el desengaño le circunda por todos los costados; por eso es que, a fuerza de malicia pretende librarse del escarmiento, defendiéndose con la única arma blanca que aprende a manejar en su vida: la astucia, fina y brillante como un puñal.

La vida del pícaro se torna así en una estratagema continua. Se vuelve siempre hacia el lado del disimulo perfecto, que es su áncora para salvarse del naufragio. Podría decirse que es un fronterizo del arte de la simulación. Se hace impasible y abnegado: por eso conmueven siempre todos sus trabajos. Es un luchador que sabe vencer todas las tribulaciones, y como la Madre Celestina de los treinta oficios, él también puede hacer de esportillero, de

lazarillo, de recadero, de escudero, de sirviente de estudiantes pobres y pardos, de hábil fullero, de vendedor de bulas, de mendigo fingido, de burlador permanente, de catador y pregonero de vinos, de mozo de muchos amos, de paje de clérigos, de sacristán rezador, de mozo de mulas, de criado de obispos y embajadores, de enamorado, de jugador, de gran señor, sin que por ello deje nunca de tener hambre.

Los siete oficios son las catorce necesidades: eso es el pícaro.

¡Ah, pero sobre todo, el pícaro es un hambriento permanente! Hambre que siempre le acosa. El hambre de los siglos de la vida picaresca convertido en el símbolo más decidor de una España imperial y pobre en plena decadencia.

Así y todo, el pícaro es antes y después y siempre un hombre sano. El pícaro es un temeroso de Dios. Sin ser antidogmático, es un convencido erasmista: ya veremos por qué. Creo en Dios, pero se burla de los clérigos y frailes y de sus negocios y negociados, de sus costumbres y licencias. Escamotea, hace sus trambpas, se ríe de Dios y del Diablo y se persigna. . . El sabrá por qué. Es un sano, un casi inofensivo creyente religioso que bien podrá vivir, si así lo quisiese, tras los muros de un convento, como un senobita, o en caso contrario, tras las rejas de una cárcel, en galeras. Diérale lo mismo. Adentro o afuera, el pícaro nunca dejaría de sufrir, pero tampoco dejaría de reirse del género humano.

No es un santo.

Tampoco es un hampón.

Es —esto sí—, como decía Fonger de Han: un héroe

en pequeño que sabe elevar a epopeya el sentido de la vida.

Situado el pícaro en medio de la justicia social y económica de su patria peninsular, allí tras de los Pirineos, donde acaba Europa y empieza España, sobrenada entre la abigarrada multitud de venteros y traficantes, gente maleante de toda condición, ésta sí peligrosa, rodeada de misterio, jerigonza y germanía, y en su bracear desesperado levanta como una hermosa bandera de vivisimos colores, el flamante lenguaje de la sentencia y el refranero con el cual se conquista el pináculo de la simpatía universal. Y en medio de esas subclases castellanas y sobre ellas, —por lo menos el pícaro, con perfiles de tunante y mercachifle y aprendiz de caco, es un ingenio que estimam en algo su virtud.

Se ha ido formando desde niño, desde adolescente: es un muchacho pobre, roto, mal comido, desamparado, huérfano de padre y justicia, mal tratado. Comienza por ser guía de un ciego malvado y avaro y alumno del señor Monipodio, discípulo del levita —Cabra, o mendigo sin motivo, con falsas llagas y hartas limosnas, y acaba en galeras, o de una vez saltando a América.

El pícaro tiene una sola estación: la mocedad.

Si alguna vez logra sobrepasar esta estación moceril, entonces nos sorprende con un salto inaudito: ¡salta el mar! Se viene a Indias y se transforma en un conquistador. Es el soldado de la gran aventura de caballería con un escenario deslumbrante en la amplitud verde y aborigen de las Indias que halló Colón!

El pícaro —estacionero de la mocedad en su mapa de España— se aficiona al vino que no a las mujeres. “Y como estaba hecho al vino moría por él”, suspira La-

zarillo de Tormes, o suspira, como Guzmán de Alfarache, “por el ejercicio de la florida picardía”. Así es como aprende a estimar su libertad por un camino difícil que al menor descuido podría llevarle a la anarquía... Hace de escamoteador y mochillero y se convierte en mozo de mulas.

¡Excelente mozo de mulas! Y ved por qué: porque lo dice nada menos que el vidrioso Tomás Rodaja, licenciado en leyes y hombre de buen ingenio, que responde en estos términos al requerimiento del mozo preguntón:

—“La honra del amo descubre la del criado; según esto, mira a quien sirves y verás cuán honrado eres: mozos sois vosotros de la más ruín canalla que sustenta la tierra. Una vez, cuando no era de vidrio, caminé una jornada en una mula de alquiler tal, que le conté cineto y veinte y una tachas, todas capitales y enemigas del género humano. Todos los mozos de mulas tienen su punta de rufianes, su punta de cacos y su es no es de truhanes: si sus amos —que así llaman a los que llevan en sus mulas— son boquimuelles hacen más suertes en ellos que las echaron de esta ciudad los años pasados; si son extranjeros, los roban; si estudiantes, los maldicen; si religiosos, los reniegan, y si soldados, los tiemblan”.

¡Tal es el pícaro!

Y si quiere su mala ventura vuélvese estudiante paupérrimo, pupilo del quevedesco Cabra, escudero famélico o espadachín con ribetes de caballero rancio y en ruina. Mozo que no tiene escrúpulos, vive en acecho —tanto como lo acechan—; sin ser malvado, sospecha de todos y no siquiera se avergüenza de sus padres rufianes. Verdaderamente es un cínico.

ALFONSO CARRASCO VINTIMILLA

EL COLOR EN LOS "SONETOS A UNA ROSA"  
DEL P. JUAN BAUTISTA AGUIRRE (\*)

SONETOS A UNA ROSA

—I—

En catre de esmeraldas nace altiva  
la bella rosa, vanidad de Flora,  
y cuanto en perlas le bebió a la aurora  
cobra en rubís del sol la luz activa.

De nacarado incendio es llama viva  
que al prado ilustra en fe de que la adora;  
la luz la enciende, el sol sus hojas dora  
con bello nácar de que al fin la priva.

---

(\*) Citados por: CLASICOS ECUATORIANOS. VIII: Juan Bautista Aguirre, S. I.: "Poesías y Obras Oratorias". Imprenta del Ministerio de Educación. 1943. Quito.

Rosas, escarmentad: no presurosas  
anheléis a este ardor; que si autoriza,  
aniquila también el sol ¡oh rosas!

Naced y vivid lentas; no en la prisa  
os consumáis, floridas mariposas,  
que es anhelar arder, buscar ceniza.

—II—

De púrpura vestida ha madrugado  
con presunción de sol la rosa bella,  
siendo sólo una luz, purpúrea huella,  
del matutino pie de astro nevado.

Más y más se enrojecé con cuidado  
de brillar más que la encendió su estrella,  
y esto la eclipsa, sin ser ya centella  
la que golfo de luz inundó al prado.

¿No te bastaba, oh rosa, tu hermosura?  
Pague eclipsada, pues, tu gentileza  
el mendigarle al sol la llama pura;

y escarmiente la humana en tu belleza,  
que si el nativo resplandor se apura,  
la que luz deslumbró para en pavesa.

En los dos Sonetos a una Rosa del P. Juan Bautista Aguirre hay un juego y una armónica distribución de colores que resultan verdaderamente magistrales: desde los tonos blanco, rosicler del alba; los verdes de la mañana,



hasta los rojos intensos del ocaso; pasando por los dorados del mediodía, para llegar a color de "ceniza" o "pavesa", a grises de la noche. No creo que esta gama se mantenga en forma tan estricta, variada y poética en ninguno de los poetas anteriores que sirven de antecedente a Aguirre. En él, a cada etapa de la vida de la rosa conviene un color, y se emplea el mismo para dar finos y bellos matices estilísticos.

Sin embargo, antes de entrar en el desmenuzamiento de estos recursos, tenemos que hacer algunas afirmaciones previas para aclarar y orientar nuestra investigación.

Edith Rogers en su estudio titulado "El color en la poesía española del Renacimiento y del Barroco" (1) plantea el problema de si hay color en los poemas "sólo cuando se encuentran palabras como "verde, dorado, carmesí, amarillento", o si hay color aunque él no esté explícitamente mentado". Responde afirmativamente en el segundo sentido. Dámaso Alonso, al estudiar la Egloga III de Garcilaso, también opina igual tácitamente. (2)

Ahora bien, según Edith Rogers, una serie de voces, usadas poéticamente, entrañan sus colores característicos. En este punto, nos movemos ya en el campo del epíteto. La citada autora pone ejemplos de palabras que, en el Renacimiento, conllevan un color. Así: la palabra "pastor", dice, entraña el color verde; e igual ocurriría con "égloga". O, como dice Dámaso Alonso en el estudio citado, "arena" implicaría un "color cálido".

---

(1).—Edith Rogers: "El color en la poesía..." R. F. E. Tomo XLVII. 1964. Madrid. 1966; pág. 247 y ss.

(2).—Dámaso Alonso: "Poesía Española. Ensayo de métodos y límites estilísticos". Edit. GREDOS. Madrid. 1962; pág. 84.

Sin embargo, esto es aplicable perfectamente a los nombres, que siempre y necesariamente entrañan una cualidad, un color. Y más aún: sería aplicable sólo a los nombres concretos, por ser espaciales. Pero si nos atenemos a los nombres abstractos, temporales, ¿llevan e implican también color? Usados “poéticamente”, sí. ¿No se dice que la “castidad es blanca”; o que la “esperanza es verde?”, empleando expresiones vulgares. Estamos en el plano de la imagen, de la identificación de lo real con lo imaginario, lo espiritual.

Pero si vamos un poco más allá, los verbos, categorías gramaticales esencialmente temporales, ¿pueden entrañar color, —aparte, claro está, de verbos que connotan procesos cromáticos: reverdecer, enrojecer, palidecer, etc.—? Creemos, y así lo afirmamos, que ciertos verbos, usados en una descripción de índole pictórica, en poesía, sí pueden indicar matices coloristas. Esto, precisamente, ocurre en los dos sonetos de Aguirre. Pero lo dejamos para demostrarlo cuando hagamos el estudio de las dos composiciones en este sentido.

Preciso es, antes, para comprender la técnica de los colores en Aguirre, que nos remitamos nuevamente al estudio de Rogers. Opina la autora citada que hay una diferencia en el modo de usar el color entre un renacentista y un barroco. El primero, dice, “pinta cuadros con los colores más puros que existen, y, al mismo tiempo, pueden suprimirse los vocablos que expresan un color”. En los renacentistas el color es accesorio, según la afirmación de Rogers. Luego agrega que “verde prado” no es más verde que “prado”, sino quizás más prado, porque el prado, para ser prado ideal, la idea neoplatónica del prado, es verde, verde puro”.

Los epítetos, continúa, no tienen una “existencia independiente, ornamental”, sino que “perfeccionan el objeto que se describe en el poema o dan la idea de ese objeto y no el objeto en sí mismo”. Creemos que en esta afirmación hay una contradicción: en primer lugar opina que los colores pueden suprimirse en las descripciones de los renacentistas; luego, en cambio, afirma que aquellos van irremisiblemente unidos a los objetos, los representan, que no son elementos meramente ornamentales. Pero, en fin, no viene al caso ahondar en este problema. Luego opina que, en cambio, en los barrocos de color sí es independiente de los objetos y tiene un valor puramente ornamental, cuyo fin es lograr la policromía y la suntuosidad. A su vez, creemos que al independizarse el color para cumplir su función exclusivamente decorativa, ornamental, tiene que sustantivarse. Consecuentemente, la sustantivación plena sólo se realiza a cabalidad cuando se identifica al objeto con el color, buscando el objeto al que mejor represente ese color; que sea “verde” por excelencia, por ejemplo. A este propósito, la misma Edith Rogers cita a Emilio Orozco, quien afirmaría que “el poeta termina por buscar sus colores no en el simple adjetivo, sino en la referencia al objeto o elemento de la naturaleza que lo contiene con toda pureza y brillantez”. De esta manera, “nieve” pasará a significar “blanco”; “esmeraldas” será lo “verde” o “rubí” designará el “rojo” encendido. Entonces se desemboca en un tópico metafórico.

Ahora bien, Aguirre, como gongorista que era, cumple estas características y condiciones en cuanto al color, aunque sabe aprovecharlas para darnos, en sus dos sonetos, un verdadero cuadro cromático con un contrabalanceo de colores y tonalidades. Podemos decir que, igual a

Quevedo (1), Aguirre emplea los colores en forma simbólica: los rojos intensos simbolizan el apogeo de la vida de la rosa (en suma: de la vida, de la hermosura), mientras que los colores desvaídos, pálidos —que llegan en gradación hasta el gris o negro—, establecen una escala paralela que va desde los tonos verde y dorado de vida en su declinar, hasta la muerte —pasando por el “eclipsarse” de la hermosura y la existencia— con una paulatina y lenta atenuación, que a veces tiene destellos agónicos de chisporrotear de llama.

Por otra parte, casi todos los poetas que le anteceden en el tema a Aguirre, plantean la dualidad “muerte-vida” como integrada por elementos ontológicamente ligados: la vida es muerte y la muerte es vida, aderezando el tema con implicaciones teológicas. Nuestro poeta plantea esta misma dualidad —unitaria como una moneda—, en forma explícita en su “Carta a Lizardo”. Pero en sus dos sonetos esta misma dualidad antitética está planteada en forma tácita, simbólica, a través de los colores y su juego que se despliega en contrabalanceo.

Sentados estos preliminares, pasemos, pues, al análisis.

El primer soneto empieza con un color, aunque brillante, desvaído: “esmeraldas”. Es decir: verde, color próximo a la muerte, —si nos atenemos a lo expuesto antes—, aunque con destellos de vida:

- 1 En catre de esmeraldas nace altiva
- 2 la bella rosa, vanidad de Flora,

---

(1).—E. Rogers: estudio citado; pág. 258.

Esos destellos, implícitos en el concepto “esmeraldas”, se intensifican, cual la vida de la rosa que “nace muerta”, hasta un color de tonalidad subida. El poeta ha empleado para esta intensificación un medio, si bien no colorista propiamente dicho, pero conceptual: “nace altiva/ la bella rosa”. La palabra “altiva”, en sí lleva una significación de derroche vital. Y “rosa” sí entraña explícitamente un color: Aguirre, como casi todos los antecedentes suyos, habla de la rosa roja. Este despliegue de vida a través de conceptos y colores, se completa con el adjetivo “bella”, profundamente colorista y vital. En suma, la “rosa nace altiva”, pletórica de vida, pero inmersa, rodeada de un ambiente que tiende a la sombrío, a la muerte. Este elemento sombrío, también tiene un refuerzo: una alusión mitológica con resonancias o matices de verde —muerte—: “Flora”.

En el tercer verso el poeta logra una neutralización total del color:

3 y cuanto en perlas le bebió a la aurora

Llegamos al blanco, “perlas”. Esto constituye un enorme valor estilístico: sirve para pasar, gradualmente, a la intensificación del color, de la vida. Del blanco, color neutro, pasamos al rosicler de la “aurora”; para ascender al rojo del “rubí”:

4 cobra en rubís del sol la luz activa

Tintes rojos, vitalistas, que se intensifican por los refuerzos de “sol”, “luz activa”.

¡Cuántos significados y significantes en, apenas, cua-

tro versos! El nacer de la rosa ocurre en un ambiente de muerte. La vida se intensifica para declinar inmediatamente hasta un punto neutro, para de ahí ascender a plenitud. La vida se impone, en cierto modo, como los tintes rojos de la rosa.

Y, nuevamente, un punto neutro, casi, que nos deja esa amarga sensación de no saber si estamos ante la vida o la muerte:

### 5 De nacarado incendio es llama viva

La rosa es un “nacarado incendio”. El adjetivo “nacarado” conlleva una coloración indecisa: entre blanco (neutro) y la brillantez “tendiendo a encarnado” (1). Acrecentamiento desde “muerte-vida” a la vida plena: “llama viva”.

En el sexto verso se produce, otra vez, la atenuación de colores: de los intensos a los opacos, desvaídos: de los rojos a los verdes (“prado”). En los dos primeros versos la transición fue del verde al rojo. Ahora a la inversa. Pero es un verde con tonos brillantes: “ilustra”, que sigue una gradación creciente hacia el rojo intenso:

6 que al prado ilustra en fe de que la adora;  
7 la luz la enciende, el sol sus hojas dora

“La luz la enciende” marca este ascenso, —hacia la vida, desde la muerte—; es la agonía. Y aquí lo que afirmamos al principio: verbos indicadores, portadores de coloración: “ilustra, enciende”.

---

(1).—Diccionario de Autoridades.

El siguiente verso, otra vez la gradación decreciente, paulatina y rápida al mismo tiempo. Llegamos a la agonía de la rosa: es un decrecer de la vida, un decolorarse y apagarse que va atravesando por tonos cada vez más suaves, opacos y moribundos, que se mezclan sin que podamos decir, en un punto, si estamos ante la vida o la muerte:

8 con bello nácar de que al fin la priva.

Del rojo, "luz enciende", descendemos al verde, "hojas". Pero es un verde que se marchita, "dora", que se muere; en el que se confunden los dos elementos de la antítesis indisoluble en un elemento de colores antitéticos: "nácar". Estamos, ya, ante la muerte o, mejor, ante la confluencia de vida y muerte, en la agonía. Y desembocamos en la muerte plena que ha venido retardándose: "al fin la priva". Negación del color. Total. Negación total de la vida.

Hasta aquí la inspiración del poeta ha fluctuado entre lo puramente discursivo, conceptual (la artificiosidad de la distribución de la materia poética y esta misma cuidadosa distribución y juego de los colores), y lo subjetivo que ha predominado en los cuartetos. A partir de aquí la expresión se torna más discursiva, predomina ella, aunque recargada de elementos vitales, íntimos, subjetivos.

En principio, avanza el juego cromático en el primer terceto,

9 Rosas, escarmentad; no presurosas  
10 anheléis este ardor; que si autoriza,  
11 aniquila también el sol, oh rosas.

Hay alusión al color: "Rosas": rojo, en función de vocativo; es decir de llamado a la afectividad. Este rojo crece hasta "ardor". Paralelo a esto existe un juego conceptual, que refuerza la idea de muerte y vida (no colorista): el verbo "escarmentad" recuerda a la muerte como el pago que se cumple por el derroche de vida; y el verbo "anheleís" es propio para expresar ese afán de vida. Si la vida "autoriza", también "aniquila": refuerzo del juego conceptual con estos dos verbos en oposición, el uno indicador de vida y el otro de muerte. Este juego conceptual se complementa con otro colorista: otra vez la gama de rojos: "sol" y "rosas". Este segundo elemento en función de vocativo, como al comienzo, para subrayar lo emotivo.

En el último terceto se reitera esta contrabalanceada distribución conceptual:

- 12 Naced y vivid lentas, no en la prisa
- 13 os consumáis, floridas mariposas,
- 14 que es anhelar arder, buscar ceniza.

Ella está dada por dos verbos: "naced y vivid" y por la oposición "lentas-prisa". Y se vuelve a lo colorista: el verbo "consumáis", conlleva desde los tonos rojos de vida, hasta los grises de la ceniza y los negros de la oscuridad, al final, cuando la llama se ha extinguido. Verbo con idéntico simbolismo, aunque más profundo y claro, que el vocablo "nacarado": un punto de identificación de vida y muerte, reforzada por otro elemento, "floridas", que entraña, asimismo, todas las tonalidades símbolos de vida y muerte: desde la víola negra, al lilio blanco, a la rosa amarilla, el clavel, hasta la rosa roja. Califica este adjetivo a un sustantivo, "mariposas", secular símbolo de la vida que se



aniquila a sí misma, en un ciego y apasionado volar hacia el fuego que le consumirá.

Todo este despliegue de colores antitéticos, de vida y muerte, en el fondo, se cierra con una oposición rotunda, brutal: “anhelar arder — buscar ceniza”. Es, nada más, ya la oscuridad luego del último destello; el acabarse, lo gris. La muerte. Violentamente se ha producido en este verso final el tránsito de la vida a la muerte, aunque antes fue paulatinamente, y a veces se confundían las dos.

En el segundo soneto los tonos rojos son más frecuentes. Lo gris, lo blanco, lo descolorido, sirven para cerrar un despliegue de rojos, —de vida—, para contrastarlos y neutralizarlos. Cual si —interpretando en la dirección del significado al significante—, al poeta se le impusiese la vida, y la muerte fuese sólo una resonancia, una vivencia que se mezcla, intrusamente, con la vida.

El verso primero, en el juego colorista, se inicia con una neutralización: “púrpura-madrugado”.

### 1 De púrpura vestida ha madrugado

Rojo subido del nacimiento, “púrpura”, y tenuidad rosicler de alba, “madrugado”; de coloración súbita de la vida, que se dilata, intensificándose, a través de los elementos siguientes:

### 2 con presunción de sol la rosa bella

La intensificación de la vida se marca conceptualmente, “presunción”, y simbólicamente; todo un derroche de vida y color: “sol, rosa bella”, que crece hasta un punto máximo:

### 3 siendo sólo una luz, purpúrea huella

donde ya mengua (“sólo”) y tiene lo tenue de una “huella”. Para llegar, como en el primer soneto, a un color neutro, blanco: “pie, nevado”:

### 4 del matutino pie de astro nevado.

Igual que antes, hay un bello efecto estilístico: se parte del color indefinido que entraña “matutino”, al blanco de “pie” que se crece hacia el rojo de “astro”, aunque no hay tal, pues es un “astro nevado”, blanco. Magistralmente juega el poeta con nuestras facultades asociativas que actúan sobre el lenguaje, para producirnos una sensación indecisa entre lo blanco y lo rojo, entre la vida y la muerte, simbólicamente. La misma indecisión que encontrábamos en “nacarado incendio”.

El poeta nos ha dejado en un punto de transición o confluencia, el cual nos sirve de puente para pasar a los rojos intensos, a la vida plena que toma su revancha de esta indecisión:

### 5 Más y más se enrojece con cuidado

### 6 de brillar más que la encendió su estrella

Todo un despliegue de tonos vitales, de elementos de vida que se ve subrayado por el encabalgamiento, que tiene un gran valor estilístico: la vida, las vivencias, se agitan, se apresuran, se tornan vertiginosas al correr hacia la muerte, que llega inevitable, imprevista, intrusa:

### 7 y esto la eclipsa, sin ser ya centella

Son los últimos destellos de una vida agitada: hay elementos de vida y de muerte: "centella", que implica luminosidades y sombras, con una clara anticipación de la muerte: "esto la eclipsa"; pero es una vida ("centella") que ya no es, que es muerte: "sin ser ya".

Esta lucha, este batallar entre la vida y la muerte, se refuerza en el verso octavo:

8 la que golfo de luz inundó al prado

La gama es simbólica: "golfo" nos trae a la imaginación el azul y la plata; "prados" el verde: tonos opacos. Pero es un "golfo de luz", de vida: un perfecto contrabalanceo. La vida es un torrente que lo avasalla, lo inunda todo y se destruye a sí misma.

El rojo es el símbolo de la vida, de la hermosura. En el terceto primero se nombra no el símbolo, sino lo simbolizado: "hermosura":

9 ¿No te bastaba, oh rosa, tu hermosura?

Hay una antelación muy clara del color, eso sí: "rosa", vocativo en función afectiva, de llamamiento a lo íntimo. Igual que en el primer soneto, el juego conceptual, discursivo, atenúa lo colorista: "no te bastaba", "pague" "eclipsada" (concepto y color). Es un rojo que se eclipsa:

10 Pague eclipsada, pues, tu gentileza

11 el mendigarle al sol la llama pura

Lo conceptual puro y lo colorista reforzándose u oponiéndose: "gentileza, mendigarle-sol, llama pura".

La vida se paga con la muerte. Se produce el contrabalanceo: de los refuerzos y oposiciones anteriores, continuamos con una reiteración discursiva

12 y escarmiento la humana en tu belleza

para llegar a un punto de confluencia de la vida y la muerte:

13 que si el nativo resplandor se apura

14 la que luz deslumbró para en pavesa

La confluencia la da “resplandor”, que entraña el encendido y el apagarse hasta la oscuridad. Si el resplandor se agita, “se apura”, se convierte en un rojo deslumbramiento que “para en pavesa”. La vida que recién nace (“nativo”), si se apresura, de tenue “resplandor” se agiganta a “luz” que “deslumbró” (obsérvese el verbo en pretérito) para declinar en ceniza, en residuos, en sombra, en muerte. Vida y muerte confundidas, luchando por imponerse. Y al final... sólo gris, oscuridad, sombras, lo incoloro. La muerte.

He aquí la originalidad. La creación poética plasma da en una maravillosa vida poética. El significado troquelado en un inconfundible significante. Un extraordinario recurso estilístico empleado para subrayar la dualidad “Muerte-Vida”. Y utilizado con mucha propiedad y habilidad, verdadera calidad poética, por Aguirre.

Y cabe la pregunta: ¿Trabajo a conciencia del poeta? ¿Pura inspiración? Creemos, como afirma Dámaso Alonso, que se trata de una armonía preciosa, maravillosa de las dos circunstancias o factores que actúan en el proceso de

la creación poética. No de otro modo se podría explicar la idéntica correspondencia en la técnica de los dos sonetos, verso a verso, y aquellos aciertos propios de cada uno. Conciencia e inconciencia en el acto de creación; dominio de la técnica e inspiración. Factores antitéticos, como la dualidad desarrollada en los dos poemas, pero así como ella se nos muestra como un ente unitario, en este sentido encontramos un solo resultado: poesía.

FRANCISCO OLMEDO LLORENTE

## EL TEMA DEL HOMBRE EN LA FILOSOFÍA

El filósofo español Ortega y Gasset en su intento de reformar la metafísica tradicional, escribe: “hablando, pues, en rigor, hace realmente metafísica el que se encuentra con necesidad inexorable de hacerla, de buscar una realidad a su vida, por haber caído en la cuenta de que ésta por sí no la tiene... (“Sobre el estudiar y el estudiante”).

Si se admite este texto cuya negación parece insostenible en el estado actual de la Filosofía, debe advertirse que la Filosofía, cuya esencia metafísica es ser Metafísica, debe centrarse en el hombre, el único ser temporal que, por su inteligencia y libertad, se plantea el por qué y para qué de su ser, la razón o sin-razón de su indigente y aquejado vivir. Estas ideas iluminan y justifican muchas de las crisis que la Filosofía ha experimentado en la búsqueda de su propia esencia. ¿Qué otra cosa significa el escepticismo y relativismo de la sofística, sino la autocrítica de la Filosofía que, desde sus orígenes se había perdido en la consideración física del ser, en la investigación

cosmológica, olvidando al "ser" por quien y para quien los seres tienen sentido?

Lo mismo cabría decir del escepticismo que aparece después de los grandiosos sistemas de Platón y Aristóteles, en los que el hombre había ocupado un lugar secundario. Platón y Aristóteles estudian ante todo lo ónticamente ente, o, el ser en cuanto ser, marginando al hombre que sólo es considerado como un ser más, perdido entre los seres; estudian al hombre desde el ser y no al ser desde el hombre.

Con el advenimiento del Cristianismo, la Filosofía recibe una nueva luz, que, si bien se apagará parcialmente durante la Edad Media, se encenderá con mayor fuerza, en la época moderna, para alzarse, creo que para siempre, en faro permanente y eterno de la Filosofía. El Cristianismo trae un nuevo mensaje: Dios como un ser personal. Consecuencia de ello será el gran descubrimiento del Cristianismo: el hombre es una persona, libre actividad autoconsciente y centro de la creación. Esta verdad fundamental que ofrece el cristianismo encuentra su más firme y auténtica expresión en S. Agustín. Con este gran filósofo y teólogo la Filosofía se convierte fundamentalmente en Antropología. En este sentido es característico de S. Agustín el "interiorismo", reflejado en estas palabras: "noli foras ire... in interiori homine habitat veritas"... Según S. Agustín el hombre, centro de la Filosofía juntamente con Dios, no puede entenderse en su dimensión operativa ni cognoscitiva sin Dios cuya presencia es más íntima al hombre que su propio ser. Los grandes autores escolásticos de la Edad Media, influenciados, especialmente, por la autoridad de Aristóteles, filosofan más sobre el ser objetivo que sobre el hombre.

En los albores de la Filosofía Moderna, época de crisis y escepticismo, el hombre pasa a ser objeto fundamental de la Filosofía, al menos, del punto de partida de la Filosofía que, en este momento histórico, anhela más certezas que verdades. Con Descartes empieza lo que podríamos llamar antropocentrismo cognoscitivo.

Con Manuel Kant, el hombre ocupa definitivamente el centro de la especulación filosófica. Kant, en la "Introducción a la lógica" dice: "el campo de la Filosofía se puede reducir a las siguientes cuestiones:

- 1) ¿qué puedo saber?
- 2) ¿qué debo hacer?
- 3) ¿qué puedo esperar?
- 4) ¿qué es el hombre?

A la primera cuestión responde la Metafísica, a la segunda la Moral, a la tercera la Religión y a la cuarta la Antropología. Pero en el fondo se podría poner todo esto en la cuenta de la antropología, porque las tres primeras cuestiones se refieren a la última. Pero la Filosofía de Kant, por ser de carácter gnoseológico, estudia al hombre fundamentalmente como ser cognoscente. Esto lleva a Kant al estudio de las facultades cognoscitivas del hombre, el cual conoce —según Kant— construyendo y creando, en cierta manera el objeto. La dirección cognoscitiva acentuada por Kant, culmina en el idealismo alemán con Fichte, Schelling y Hegel. Estos autores, especialmente Hegel, llegan a hipostasiar la razón y así, el hombre queda de nuevo relegado a una cosa más entre los diversos momentos del Absoluto.

Frente al abstractivismo del idealismo alemán se levantan autores como Feuerbach, Kierkegaard, Nietzsche, Marx, etc. que, poniendo al hombre como centro del uni-



verso, señalan el camino por donde ha discurrido la Filosofía hasta el presente y, debe continuar si quiere ser verdaderamente útil al hombre. Con los referidos autores comienza la característica fundamental de la Filosofía contemporánea: "la finitud" y, según la interpretación de la Filosofía Kantiana que nos ofrece Heidegger en su obra "Kant y el problema de la metafísica", "la finitud humana", aunque no con sentido antropológico, sino ontológico.

En el presente siglo se ha acentuado el humanismo de la Filosofía, entre otras razones, porque las dos grandes guerras mundiales han dejado ver al hombre la posibilidad de su destrucción. Nos referimos al existencialismo, el sistema filosófico más importante de las cuatro últimas décadas. El existencialismo ha radicado su filosofar en el hombre, pero por tratarse de una filosofía que es fruto, en parte, de la crisis y angustia que padece el hombre actual, nos ha dado una filosofía pesimista, filosofía del absurdo, filosofía de la angustia, de la nada y de la muerte. Entre estos autores cabe destacar a Jean Paul Sartre y, sobre todo, por su profundidad metafísica, a Martín Heidegger. El filósofo de Friburgo pretende llegar a una "ontología universal", mediante la analítica del Dasein, en lo que él llama la "ontología fundamental". Heidegger busca un "centro óntico" que le valga para realizar la "ontología universal" y lo encuentra en el hombre, en la existencia del hombre como morada y residencia en la que se manifiesta y desvela el ser.

Frente a estos filósofos pesimistas existen otros autores contemporáneos que hablan de la esperanza trascendente, la cual nos libra de la desesperación y nos abre la vida al ser. Tal es el caso de Gabriel Marcel, el primer filósofo existencialista en el sentido actual del término, ya

que Marcel comenzó a redactar su "Diario metafísico" en el año 1913, algunos años antes de la publicación de "Ser y Tiempo", la obra fundamental de Heidegger. La Filosofía del hombre, o mejor, la Filosofía a partir del hombre, ha culminado en el "personalismo" de Le Senne, Mounier, Maritain y otros.

He pretendido poner de manifiesto que el hombre ha sido piedra angular y fundamento de muchos de los grandes sistemas filosóficos, hasta el punto que se podría establecer la siguiente proporción: la fecundidad histórica de un sistema filosófico ha estado, en gran parte, en proporción directa con su antropocentrismo.

Es lógico suponer que la Historia de la Filosofía es un lento, pero progresivo caminar hacia la verdad. Este camino creo que es irreversible, al menos en ciertos aspectos. Siendo esto cierto podemos preguntarnos: ¿Cuál es la razón de la perenne actualidad de un filósofo como S. Agustín? No sería difícil hallar la respuesta en el hecho de que S. Agustín intuyó la más profunda esencia de la Filosofía como ciencia radicada y realizada por el hombre. Nada hay de extraño pues, en que la Filosofía vuelva continuamente su mirada hacia los que delimitaron con mayor precisión su esencia.

Examinemos como ejemplo típico el problema de Dios. Las pruebas tomistas de la existencia de Dios han perdido hoy su actualidad tal como fueron formuladas por Santo Tomás. Esto es reconocido hoy no sólo por muchos pensadores de ideología distinta a la escolástica, sino por autores que militan en la misma. Veamos algunos ejemplos: El P. Marechal intenta probar la existencia de Dios partiendo del dinamismo judicativo del hombre. El P. Conpleston nos dice que en la Filosofía actual no se llega a

Dios a través de una especulación cosmológica, sino desde el dinamismo del yo. El P. Robert afirma que, entre las condiciones generales indispensables a toda prueba de la existencia de Dios que quiera hoy ser eficaz, hay una fundamental, que consiste en que debe partir de una situación humana vivida, o, dicho de otro modo, de un fenómeno que forma esencialmente parte de la experiencia humana. De manera semejante piensan autores como Blondel, Le Senne, Marcel...

Vemos que si bien el problema de Dios no ha envejecido ni envejecerá nunca en la Filosofía, sí ha cambiado el modo de plantearse. Para el filósofo actual no tiene vigencia un planteamiento de Dios que arranque de un dato objetivo —punto de partida que se daba en las vías tomistas— sino del “yo” que es lo único que sale indemne y queda libre de toda duda. Hoy tiene poco sentido el planteamiento de Dios en el plano metafísico y teológico de la antigüedad del medievo; en cambio tiene actualidad el planteamiento religioso y antropológico. Esto explica que en el actual clima filosófico, S. Agustín tenga plena vigencia, pues, sus pruebas, o, mejor, búsquedas de Dios, parten del dinamismo del yo, aunque ciertamente en un sentido distinto de la filosofía actual.

Si se admite la idea fundamental que ha guiado esta breve exposición, aparecerá como infundado el desprecio que se hace de la Filosofía, no sólo frente a las ciencias experimentales, sino frente a las ciencias del espíritu. Las ciencias son para el hombre y cada una tiene que ayudarle y servirle desde el ámbito de sus posibilidades. Y como el hombre no sólo es materia ni principalmente materia, cabe preguntar: qué ciencia se preocupa más del hombre, que aquella que, como la Filosofía tiene como

objeto fundamental al mismo hombre? La Filosofía es subestimada por aquellos que nunca pudieron penetrar en ella, bien por su incapacidad, bien por no experimentar la acuciante y apremiante necesidad de desentrañar, al menos en deseo, el destino y la esencia del hombre. Nadie puede despreciar a la Filosofía sin renunciar a lo más característico y constitutivo del hombre, a saber, el espíritu y la razón.

Quiero terminar con un texto de Max Scheler que sintetiza toda la exposición: "Con una cierta prudencia, todos los problemas centrales de la Filosofía pueden reducirse a la cuestión de qué es el hombre y qué puesto y situación ocupa dentro de la totalidad del ser, del mundo y de Dios".

FERNANDO CAZON VERA

E L E X T R A Ñ O

Afuera de nosotros alguien ronda  
sin atreverse al hueso todavía.

Con un traje vacío  
lleva muchos silencios por harapos.

Gira su pensamiento  
con idiomas que no hemos conocido.  
No le interesa el nombre de los días  
ni su repartición entre los meses.  
Sacia su sed en los estanques secos,  
se devora una uña por almuerzo.  
No golpea ni grita.  
No le pregunta a otro por alguno,  
ni ha cerrado sus ojos un momento  
mientras nos desvelamos con los sueños.

Afuera, más allá de ese ruido,  
sin rozarnos siquiera los zapatos,

se esconde en el traje que se cuelga  
o en la camisa que deshabitamos.

Alguien está, sin fecha, sin bautizo,  
sin el pecado original, antiguo,  
que asumimos de pronto.  
Pisa sobre las huellas que dejamos,  
va desnudo en las calles, sin vergüenza.  
En la entrega se siente poseído  
y en el mordisco que nos desespera  
su dentadura no ha pecado.

Busca  
esa bestia crucial que no conoce.

Alguien está, nos ronda, nos espera.  
Se sienta en nuestras sillas  
y sin usar de nuestro pensamiento  
cruza incendios, batallas, precipicios.  
Toca el arpa alvidad, sin sonido.  
Ondea con el fuego que se apaga.  
Busca, tal vez, la sombra que no tiene  
o el amor que llevamos hasta el último.  
Es posible que nunca tenga muerte  
por esa vida que a pedazos carga.  
Tal vez nos guarde envidia  
hasta en nuestros dolores más inmensos  
y no se gaste en cada golpe  
y no se le empobrezca siempre el tiempo.

Afuera, afuera ronda,  
interminablemente perseguido,

interminablemente persiguiéndonos.  
Sin sietes y sin treces,  
sin pedir prestado un cigarrillo,  
sin dar las gracias, sin sentirse bueno  
dando como limosna una migaja.  
Es posible que nunca vaya herido  
ni la equivocación le sea conciencia,  
ni tenga deudas, cartas, citaciones.  
Y es posible, también, que nunca sea  
aunque nos ronde hasta la muerte.

FERNANDO CAZON VERA

EL VIEJO CIRCULO

I

Duro ha sido vivir de tantos lunes.

En la pared donde me crucifican  
oigo al martillo derrotando al clavo.

Y después, qué vergüenza dar las gracias  
si hasta el amor es un remordimiento.

Y después, qué tristeza  
verse desnudo y con las manos huecas.

Y luego renacer. Y luego darse  
Hasta que se repita lo de siempre.

II

Nadie sabe que es agua  
hasta que no lo culpen de un ahogado.



Nadie sabe que es tierra  
si no lo mueven los profundos sismos.

Nadie sabe que es árbol  
Hasta que no lo culpen de un ahorcado.

Nadie sabe que es pan  
si no lo despedazan los hambrientos.

Nadie sabe que es agua, tierra, árbol, pan.

Nadie sabe que es nada.

### III

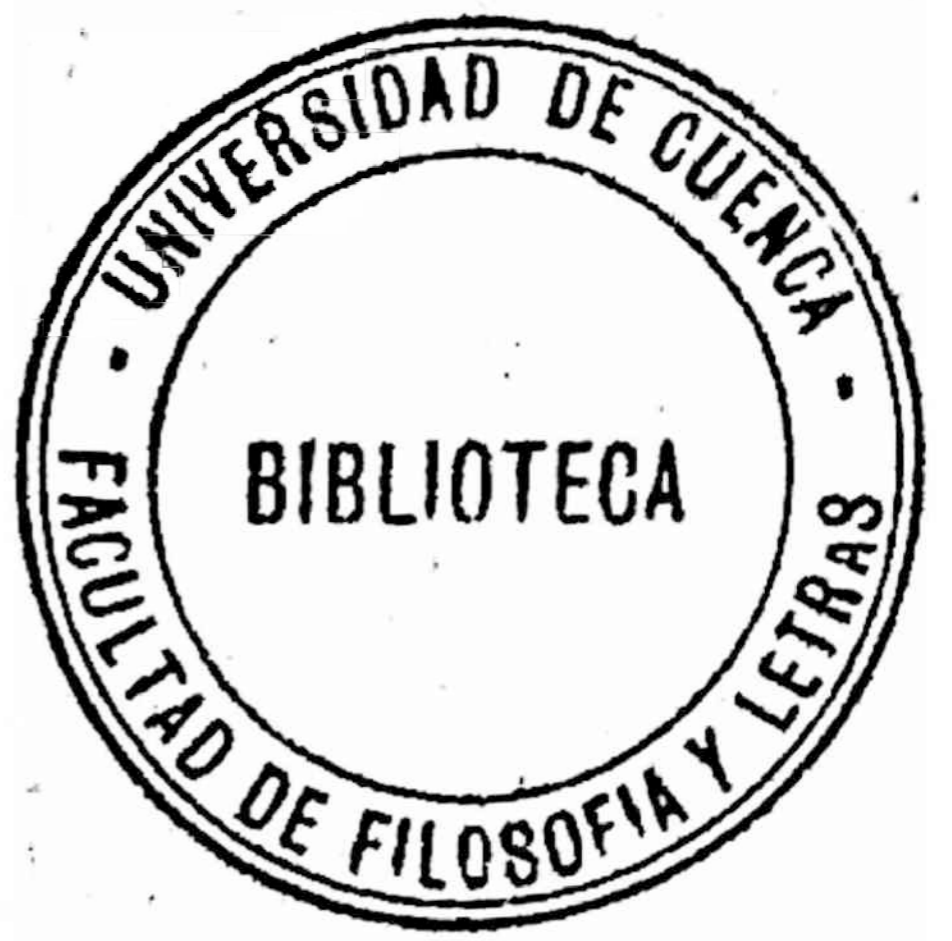
Ardiendo entre dos polos genitales  
de origen valgo, mas de origen muero.

Entre dos cifras dígitas me ponen.  
Apareado a mi sombra,  
por la segunda vez estoy herido.

Estoy de anónimo entre mis dos nombres  
y me detienen entre dos pisadas  
mientras me olvidan entre dos memorias.

Estoy entre dos piernas y dos aguas,  
sobre la tierra que me pulsa,  
bajo la campanada que me llama.

Ardiendo estoy, me purifico y quedo  
dividido otra vez en dos cenizas,  
hasta que en algún punto de la muerte  
los extremos se toquen.



EFRAIN JARA IDROVO

HOMBRE Y VIENTO

¿Remeces tú los altos follajes de los árboles  
o es que tiemblan mis venas?

¡Soplo comunicante,  
azul que se desprende veloz y dilatado  
y se inflama en los cuerpos!

¿Despliegas en el prado tus redes de sonido  
o es que se riega mi alma?

¿Quién va abriéndose paso entre sus mismas túnicas?

¿Tu entraña de arrebató  
o mi propia conciencia, que avanza, como a tientas,  
entre el mundo indolente?

¿Quién sacude los álamos por los verdes solares  
y en la tierra abandona los velos y guirnalas?...

Tus costumbres conozco, porque son las costumbres  
antiguas de mi sangre.

¡Oh ser siempre expirante, siempre vivificante:  
deleite sin sostén,

apenas sutil música que se agota en contactos  
y dulces relaciones entre los cuerpos nítidos!

¿Mueves las lentas copas de los eucaliptos  
o son mis pensamientos que vacilan en lo alto?  
Pasan distantes nubes, llevadas por tu mano;  
en tu agitado río de sucesivos pétalos,  
como pez imprevisto,  
centellea la plata del golpe de las hachas.  
¿Todo cuanto acarreamos va a parar al olvido?

¡No importa! Establecemos relaciones, unimos  
soledades, llameamos bajo el cielo impasible.  
¿Esculpe tu energía, ya azul por lo frenética,  
la esbeltez de los pinos?  
¿O es tan sólo mi sangre  
labrando infatigable el perfil de mis huesos?

CLAUDIO CORDERO

## LA QUIMERA

Pescábamos, esa mañana sin nubes, en los bajos de la Corona del Diablo. Un círculo de basaltos siniestros que se cernían sobre un mar transparente. Un antiguo cráter que las olas devoraban. Un atolón que circuía el vacío de las aguas. Eramos cinco con Lucas en el bote. Había sido él, precisamente, quien nos había guiado al interior, y ahora anclados al centro girábamos con peligro muy cerca de las rocas, arrastrados por las invisibles corrientes.

Por entre las crestas fracturadas se alcanzaba a ver por instantes, como desde un ti vivo, las tobas rojizas y violetas de Floreana, y hacia el oeste, sobre el horizonte, se perfilaban apenas, como un aire más denso y translúcido, las montañas de Isabela. Sobre los escollos combatía y copulaba furiosamente un rebaño de focas, ajenas por completo a nuestra presencia; sus hesitaciones nos llegaban como el coro de la resaca o de las multitudes. Arriba, giaban también como nosotros, atadas a una invisible ancla en el cielo, las gaviotas, ansiosas de comida. Una luz

torrencial atravesaba el agua, como al vacío, y desnudaba un fondo soñoliento de algas y de arena.

Eramos cinco en el bote con Lucas. Todos pescábamos para mister Gray, el comerciante de Santa Cruz. Nosotros con los cordeles tensos, esperando en la mano, casi en el oído, la caricia de los morros de los bacalaos al rozar la carnada. Lucas, angélico, en la proa, con el cordel en alto en la una mano, ensartado el anzuelo en una pluma encarnada, y un pedaso de espejo en la otra. Nosotros, miserables, azotados por un sol que quemaba vertical, extrayendo para otro, como flores abismales, los bacalaos que subían en tumbos hasta voltearlos por la borda, destrozadas las branquias por el aire antes de que ellos nos reventaran los riñones. El, esperando, sin tiempo, encantar con su espejo al rey de los bacalaos, el bacalao dorado, padre de todos los cardúmenes, que claro está el sabía finalmente, después de haberlo buscado por todos los mares de Galápagos, sólo podía encontrarlo ahora en la Corona del Diablo.

Lucas tenía los ojos de un color acuoso, turbio. Parecía mirar siempre un paisaje muy lejano o quizá nada, un poco la ceguera de las estatuas griegas, aunque este pescador del Pacífico tuviera, en cambio, los párpados orlados por el azufre delicuescento de las lagañas, que deposita el hambre. Las cosas inmediatas, los harapos, la pobreza, su propio destino de peón de bote luchando contra el mar para disminuir su cuenta en el almacén de Gray, su propia llaga en la rodilla izquierda que no obstante cultivaba como una flor, resbalaban por su mirada vitrea sin contaminarla, sólo los colores puros, las perspectivas lejanas, los mirajes sin tiempo la animaban, cuando no las llamas o el deseo o el alcohol.

Ahora sus ojos resplandecían oteando a través del agua, hacia el fondo del alvéolo —de risa descarnada— en que nos encontrábamos, sorprendiendo las luces que destellaban los caballos marinos.

Desde hace tres días, que habíamos salido de Santa Cruz, él sólo pescaba caballos marinos. Devolvía al mar los peces vivos luego que habían eructado, en los estertores de la asfixia, los pálidos, semidigeridos hipocampos. Siete de ellos pedían del mástil al trinquete, las colas engastadas contra el cielo, trazaban rampantes una heráldica de locura.

No, no estaba loco. Todos nosotros lo sabíamos. Lucas sólo perseguía con ímpetu, lo que nosotros no nos atrevíamos a buscar, urgidos por la vida inmediata, los hijos, los crueles intestinos; lo que todo hombre anhela encontrar inútilmente algún día, el diamante sin contornos de lo imposible, la fascinación de la quimera.

Sin embargo, ahora no le importaban ya los relámpagos azulados que teje y desteje el caballo de mar en las profundidades.

Deliberadamente, nos había conducido a ese misterioso recinto de piedra en cuyo seno girábamos en el bote, como si todos nuestros destinos giraran en la peonza con que jugara un dios insensato.

Sólo aquí, como en el infierno, Lucas estaba transido, entregado al destello que debía trazar irrevocable el rey de los bacalaos.

Era casi medio día cuando don Escarabay el patrón del bote dió la señal de que cesáramos. El mudo bajar, pausar y subir de los “empates” se detuvo, así como el doblegarse de nuestros cuerpos trasijados.

Don Escarabay, era un viejo pescador en el Archi-

piélago, ennegrecido por los soles, curtido por el mar y su tarea, zurrado por el sufrimiento. Un pequeño número de verdades absolutas había grabado su vida de mercante y de galeoto de Gray en su entrecejo: el tono más claro de los bajos de pesca, su contorno de parcela, las brazadas necesarias para que el anzuelo no se enredara en los corales, y sobre todo ésta que resumía su experiencia y que repetía incesantemente — carnada grande, pescado grande.

—El tuerto está alto y no agarras nada— le gritó a Lucas, refiriéndose al sol ya cenital sobre nuestras cabezas.

—Allá ustedes, que yo no ensarto pendejadas— contestó sin moverse y siempre inclinado sobre la proa.

Fué, ese instante, cuando lo vimos girar imperceptiblemente su espejo y agacharse hasta tocar casi las aguas. Un torrente de luz brotó de su mano y atravesó el abismo hasta el fondo. Mas nosotros no veíamos sino el haz del reflejo violando la profundidad. Sólo para sus pupilas lagñosas tomaba cuerpo el misterio, y él sí adivinó, más dentro de sí mismo que fuera, la forma fugitiva y dorada que desde siempre buscara. De pronto, tensó su “empate”, que giró en círculo sobre nosotros, y luego oímos, sí, sólo oímos, el chasquido del cordel sobre las aguas y como éstas se abrían susurrando, y después... sólo el silencio de la resaca, de los pájaros, y de las focas luchando y apareándose.

Esperamos, nos parece, como mil años, él inmóvil y jadeante, nosotros también inmóviles y como aplastados entre el mar, entre las rocas, contra el cielo, hasta que don Escarabay, sólo por decir algo, rompió:

—Aquí “castizan” los lobos que da miedo, compadre.

Desde la proa le llegó:

—Cállate, puro miedo es el tuyo viejo desgraciado—. Era Lucas que empezaba a izar lentamente, como si se hubiese vuelto de vidrio, su cordel.

Nosotros, permanecimos clavados en las bordas, hasta que sentimos emerger la cabeceante corola con la boca abierta del pez que Lucas extrañaba a los abismos. Lo levantó de un golpe hasta el puente, las gotas resbalaban entre las escamas tremantes, la asfixia convulsionaba el cuerpo destinado desde siempre a la muerte.

Era el bacalao de oro.

—No les dije que algún día iba a ensartar al rey de los bacalaos, y ahora, quién jode carajo—. Clamó exultante.

Nadie contestó, abrumados por el cumplimiento de los mitos y la inminencia de los dioses.

Amarró el cuerpo vibrante aún del pez, sin desengarzar la pluma y el anzuelo que afloraban entre la boca. El bacalao pendía de la proa como un mascarón, salpicado por la espuma, después Lucas cogió el timón y enfiló a la escombrera que abría la Corona del Diablo hacia la libertad del crepúsculo.

Cruzamos toda la noche en dirección a Santa Cruz, nosotros dormidos sobre nuestras pequeñas cargas de hedor que darían de comer a nuestros hijos; él, al timón, horadando la tiniebla con sus pupilas lagañosas, reconstruía las formas enigmáticas de su pez atado a la proa.

En la obscuridad, propicia a la memoria, recordaba su vida destinada a la búsqueda del misterio: cholo de la sierra, huroneador de totems y de huacas, encantador de serpientes y de pájaros, cazador de animales de oro vivo con los que la imaginación de su gente poblaba los frisos



de nevados y volcanes. Fugose a Esmeraldas fascinado sobre todo, ahora lo sabía por la sugestión cautivante del vocablo. Después de vagar sin encontrar nada, nada de ese algo innombrable que ni él mismo comprendía, se obligó para vivir a los trabajos a veces más extraños y disímiles: guardián de mingitorios y burdeles, buhonero de afrodisíacos, preservativos y avalorios, sacristán, contrabandista, faquir, mendigo... hasta que se engancho como soldado en una partida que iba al Oriente. Aquí cuando más cerca estuvo de alcanzar el enigma de lo arcano, el rostro de lo indecible. Fue cuando se perdió en los Llanganatis mientras buscaba con sus compañeros los tesoros de los incas. Allí, en la cordillera, en una comarca esfumada por la niebla, castigada por el rayo, entre líquenes y estalactitas de mortuorio esplendor, moraba el gallo de las rocas. Lo sorprendió cuando alzaba el vuelo, dorándose en un aire imantado por la atracción de los taludes, donde otros pájaros caerían con el corazón destrozado. Lucas escondido entre la niebla, acozado, reptando entre las rocas desgarradoras, lo alcanzó. Mas, en sus manos sólo tenía una larga pluma encarnada, cuando despertó más tarde, con la rótula sangrante, al pie del peñasco sobre el cual el pájaro se cernía nuevamente, dorándose en el aire enrarecido.

Despertose, apretando entre sus manos la llaga de su rodilla, y buscó cojeando, en la mañana que empezaba, su bacalao de oro. Allí estaba, mascarón de proa batido por la espuma, ya nadie podía quitarle, era el rostro encadenado de la realidad. Sólo que... las doradas escamas se habían apagado invadidas por el gris nauseabundo que inicia la descomposición, sólo que las pupilas del pez, como en los antiguos mascarones ciegos esculpidos en los

mitos, estaban velándose y destilaban ese azufre delicuescente que al final depositan en todos los ojos el hambre, o la pobreza, o la muerte.

Lucas no dijo nada. Enmudeció el resto de la travesía. Cuando menos nosotros no le oímos gritar, cuando todavía adormecidos, nos revolvimos sobre nuestras pequeñas cargas de hedor, con el sol sobre los párpados, y comenzamos un nuevo día de la vida arrollando la vela de trinquete. Es verdad también que se levantó una brisa fuerte que ululaba entre los obenques y el mar rugía como una bestia en celo, apagando todo otro clamor.

Era casi medio día cuando llegamos a Puerto Ayora.

—El tuerto está alto— sentenció don Escarabay, poniéndose al hombro su apero de pesca y su carga de pescado ajeno. Lo mismo hicimos nosotros. Lucas, desató su bacalao, oscuro como todos los bacalaos, y acunándole entre los brazos, con desolada ternura, como a un niño dormido o muerto, se perdió tras la escollera, dispuesto a emborracharse.

Al crepúsculo, un crepúsculo sin libertad, mister Gray gruñendo de contento, sentó en su libro de almacén:

Lucas Campoverde debe \$ 5.000.00, menos \$ 5,00 por un pescado.

JACINTO CORDERO ESPINOSA

PALABRAS EN EL HOMENAJE A  
CESAR DAVILA ANDRADE

Este homenaje le debía el país a César Dávila Andrade desde hace mucho tiempo, debía haberse realizado cuando el poeta en medio de la más grande necesidad física, atormentado por terribles agonías, acosado por la pobreza, caminaba estas mismas calles de Quito y de su corazón brotaba en los crepúsculos tristes de esta ciudad andina y telúrica una de las más desgarradas y bellas poesías que se han hecho en el Ecuador en todos los tiempos.

A veces en la mesa ajena y gris de las habitaciones que no le pertenecían, con un pan que no era de él, en las tabernas de suburbio iluminadas por la ácida noche del alcohol, escribía su más bella poesía. Muchas veces, incontables noches de humanidad y de plazas solitarias estuve con él, dialogábamos en el amanecer sucio, frío y gris de la incompreensión humana, el poeta, el hermano se perdería en cualquier recodo que la sombra no terminaba de abandonar.

Este país, donde es tremendo que al poeta se le condene únicamente a la pobreza, a la desesperanza, que se le aleje de las manos los frutos más simples: el pan, el hogar, la sonrisa de los niños, el aire, la alegría, el agua y en cambio otros pequeños fariseos hayan elevado sobre la pobreza de todos sus cercadas casas, hayan guardado para ellos los frutos de oro que arranca con sus manos lastimadas el indio esclavizado. Este país donde se ha alambrado la antigua tierra comunitaria y el encomendero y el feudal lo tienen todo y se deja morir o se obliga a la muerte a los verdaderos creadores de la patria, a los poetas que avisoran la gran aurora humana, terrible y bella. Este país rinde ahora su homenaje a su mayor poeta, muerto en tierra extranjera y surgen las tribus de las planíderas, pero pocos, pero casi nadie fue capaz de extenderle la mano a César Dávila Andrade cuando vivía acosado por la gran necesidad del pan y de los símbolos. Decía mal no fue la verdadera patria, la bella comarca de cereales y de tumbas, la que no le rindió en vida homenaje al poeta, creo que este homenaje lo rindieron siempre sus humildes y silenciosas gentes, con las cuales siempre estuvo.

Venía César Dávila Andrade de Cuenca, hermosa y dulce tierra hortelana cercada por ríos brillantes, donde quizás la gente en su forma hogareña de vivir y de reconocerse todos no tiene tanta incompreensión humana. El paisaje tranquilo, "los siete puentes de rosas", las tardes dulces con un olor cercano de huertos y eucaliptos, impregnaron con un dulce sentido de retorno sus primeros poemas. Poesía adolescente de inicial descubrimiento del amor y de las cosas, diáfana, profundamente sencilla, se miran las metáforas, como esas pequeñas piedrecillas pre-

ciosas en el fondo de los arroyos, nada sino una tenue tisteza roza la superficie de agua y de canto. Ya en ese entonces César hacía una de las más bellas poesías líricas. Poemas como “Carta a la Ternura Distante”, “Después de Nosotros”, “Carta a una Colegiala”

“Estoy solo. La niñez vuelve a veces  
con sus blancos cuadernos de ternura.  
Oigo entonces el ruido del molino  
y siento el peso de los días caer desde la torre de la iglesia  
con un sonido de aves de ceniza.  
Pienso qué harás ahora frente al camino blanco  
por el que cierto día pasó mi soledad.  
En dónde estás? Qué haces?  
Bajas aún al pueblo los domingos?  
y a la feria de rosas de castilla?”

(De “Carta de la Ternura Distante”)

Ah, y otra vez errantes, los gitanos  
volverán una tarde a nuestra aldea.  
Sé que preguntarán por nuestras manos...  
Les dirán que ya nadie puede leer en ellas,  
que tenemos la línea de la vida  
borrada por dos años de azucenas”.

(De “Después de Nosotros”).

Luego de algunos años el deslumbramiento, la hermosa arquitectura verbal de “Oda al Arquitecto”, “Canción del Tiempo esplendoroso”, poesía de algún tiempo, canto de madurez, que él recoge y publica en “Espacio me has vencido”, y se coloca así en la primera línea de los mejores poetas ecuatorianos que hacían poesía en ese

entonces. Algunos de sus más perdurables poemas están en este libro y crea así César una escuela, una de las tantas que en su continua renovación, en su perenne buceo creará. Como siempre alrededor de todo gran poeta original y verdadero surgen las plagas de imitadores, muchos versificadores que el país abandona en cada generación, como las mareas abandonan los desechos en las playas, creen ingenuamente hacer poesía imitando, calcando a veces, las palabras de la profunda poesía de Dávila, como si la poesía fuese el aire y las palabras; pero la dolorosa textura interior, la entraña de vida humana propia que el poeta expresaba en sus cantos no podían ni pudieron hurtarle. Nadie, ni ellos mismos recuerdan ya estas ridículas parodias.

En la poesía panteísta de "Espacio me has vencido", de identificación con todo lo maravillosamente existente: dioses, cosas y bestias, César hace una poesía plena de símbolos, su canto adquiere dimensiones y contornos universales, su mágica imaginería crea nuevos nombres para las cosas, nombres que siempre debieron tener y que el poeta descubre de nuevo, porque entre otros grandes fines la poesía tiene, éste, el de dar los nombres eternos a los seres. Cito al acaso

"Por tí la abeja usa su brújula de rosas—  
El cedro vendado de navíos y fábulas—  
en el yodo secreto de los pies de los hongos—  
sobre sus cabecitas de tierno pan mojado".

Y mientras el poeta sigue creando nuevas formas, escuelas si quiere llamarse así, la vida también, la vida desnuda sobre todo, sigue devastando, quemando como una

llama su débil carne humana. Se nutre de miles de experiencias amargas, convive con nuestra gente humilde, aprende los caminos que van de la saliva al alma, cuando uno tiene pan, recorre el mapa de la pobreza, viejo como el mundo, llora sobre su ácida piel de abandono. No con el desco de vivencia poética, sino que la vida le obligaba a ello, desempeña los más humildes y humanísimos oficios, de esa humanidad que lastima: guardián uniformado de caquí de un penal, paje encargado de llenar una piscina que nunca terminaba de llenarse y acto seguido paseo del perro mimado de la señora de un poetero solemne y vacío. Si los personajes de sus relatos revelan este diario contacto con el mural de la pobreza, este compartir el pan de los sepultureros y el alcohol amargo de los despojados, más y en una forma realmente patética lo revelaban sus propias confidencias. En suma él era casi el personaje de muchos de sus cuentos. Tenía tal cantidad de vida, a pesar de los golpes y de la humillación que había devorado a todas sus criaturas y para sus cuentos las extraía de algún olvidado y dolorido pliegue de su propio corazón. Pero también la vida, el dolor, como siempre, le habían dado una gran santidad humana.

Parecía a veces un monje budista o un antiguo constructor de las pirámides, ensamblada palabra a palabra, imagen a imagen sus bellos poemas. Era un lector apasionado de los textos orientales. A pesar de todo nunca le faltó tiempo ni para la vida ni para la poesía que eran para él, y en esto tenía absoluta razón, la misma cosa. En cuadernos escolares llenaba línea a línea con una clara caligrafía sus deberes de eternidad.

Después advendrán los días de los símbolos terribles, los del duro lenguaje que ya se advierte en la "Corteza

embrujaada", su hermoso canto a la cordillera, su sinfonía sobre los orígenes. En este mismo libro ("Arco de Instantes"), "Origen", quizás el más bello poema de César Dávila Andrade, escrito con la dureza de los cantos de los viejos profetas de la Biblia que eran pastores en el desierto. Casi este es un poema sin misericordia, a veces parece inhumano, una afirmación ya sin padre ni nadie de la propia soledad y de la propia muerte; pero a pesar de ello hay instantes de una familiaridad, de una dulce evocación, invocación de la infancia, que lima las duras aristas de las rocas, de las voces del anatema:

"Ahora sé que me dieron esta alma en medio de una batalla.  
Alucinado por las cerillas enemigas  
miré el cadáver de mi madre, bajo el Cisne que la amaba.

Vine a diferenciarme de vosotros, Parientes,  
Minerales, Arcángeles.

Mi Infancia no os perteneció:  
me alimenté solo, como un espejo extraviado,  
en el fondo de un bosque".

"Aquellas vacaciones! Ya nunca volverán.  
Escondí en el granero mi bolsa de libros forrada en vacarí.  
Tuve un sombrero azul en el fondo de una fotografía,  
entre la floresta de papel de un balcón en fiesta,  
en un día montañoso de Diciembre. Adiós!"

Tal vez la misma bolsa de libros, que su madre, después de su muerte, me contaba tenía César y con la cual ella le recuerda en su tremendo dolor, inmóvil, niño de grandes pupilas, quietecito en el fondo de la habitación.



Infancia diría yo como retornas a veces con los pies descalzos y nos golpeas el corazón con tus pequeñas manos ya muertas y haces que del noble amigo que buscó la muerte nos quede una dulce y triste imagen del niño que murió antes que él y sin embargo permanece como al fondo de una fotografía o de un sueño.

César era el mismo como poeta y como hombre, irreplicable y solo. Su voz, su gran voz se iba emparentando poco a poco, se iba sumando al coro de lamentos de los terribles arcángeles: Rimbaud, Lautremont, Vallejo, les identificaba un dolor más allá de la vida y de la muerte.

Después el poeta volverá a su tierra y a su pueblo con el gran coral del sufrimiento, con el mural en el que nuestros hermanos nos cuentan sus ofensas, nos muestran las llagas, que alguna vez ya lo dije anteriormente, les hicieron y les seguimos haciendo todo cada día, porque es tremendo que hayamos edificado la patria sobre la humillación, el castigo y el látigo: "Boletín y Elegía de las Mitas", su más perdurable poema. Luego los poemas de símbolos de "En un Lugar no Identificado" y "Conexiones de Tierra", ya el poeta en estos cantos trabaja en su propia cantera de muerte, ráfagas del viento del pasado con olor a tierra y a las montañas de la infancia, cuelgan como un viejo musgo en los árboles terribles, humedecen las pupilas de los arcángeles de mensajes ya casi impenetrables.

En este recuento en un lugar aparte debe hablarse de su gran obra de relatista: "Abandonados en la Tierra", "Trece Relatos" y "Cabeza de Gallo", su último libro. En pocas páginas de la literatura americana, la pobreza, la locura, el dolor humano, la muerte adquieren formas tan tremendas. Asusta este buceo implacable, exacto, escrito

con una admirable maestría en el uso del lenguaje, con una claridad despiadada, en la carne sufriente de nuestros hermanos, sin embargo mucha de la más bella poesía de Dávila está contenida en estos relatos, mucho también de su inagotable ternura y de su capacidad casi increíble para el sufrimiento, para abrir la costra dorada de la pobreza, las rosas de las llagas, con un fino bisturí y recibir en el corazón su agua y su sangre mezclada en milenios de lágrimas.

Yo sé, que quizás a mí menos que a nadie al hablar en este homenaje de César, a los tres meses de su muerte, no me tocaba hacer una simple crítica de su poesía, pero he tenido que hacerlo así. Desde que él murió, como cuando a uno se le muere un ser muy querido, no he deseado, no he podido hablar de su muerte. Hacer elegías que golpeen su profunda cabeza que el duro cemento no acaba de roer en algún anaquel de los terribles cementeios de una gran ciudad, en tierra extaña. Mover con mi canto las tristes raicillas que los ácidos profundos de la vida van lentamente desmenuzando para el gran sueño de flores gigantes y blancas, como estar dormido, olvidado de todos en una llanura. Porque él duerme ya el silencioso y horizontal sueño que tanto conocía: efluvios, abejas doradas de la muerte se escapan y vienen al encuentro de los aires de las infancias, de los "días montañosos de Diciembre", de la lluvia que golpea con sus tibios dedos, después de una tarde de sol, en alguna dulce comarca ecuatoriana. El aire de su muerte se integra al dulce correr de paz de los rebaños y los ríos. Permanece encima de los labriegos que levantan las doradas brazadas del pan futuro. Un aire de ausencia flota en torno, un aire que socaba el corazón de los suyos porque él ya no volverá con su presen-

cia de ayer, habrá una aura de tristeza en su rostro como en la de los seres que regresan en sueños y nos dicen adiós con sus amordazados labios, con sus manos atadas por el silencio. Pero sabemos que al final todo retorna, que en este círculo maravilloso y delirante de la vida nada se pierde. Volverá con su pueblo humilde con el que estuvo siglo a siglo, volverá con "Pedro Axitimbay, su hermano" "Comaguara, soy Gualalema, Quillaquilago, Cáxicondor, Pumacuri... Somos, Seremos, Soy". Porque somos una vieja raza de lamentos y la muerte no podrá con nosotros.

Y ahora tengo dos misiones que cumplir: hablar como lo he hecho en nombre de la Casa de la Cultura de Cuenca, la tierra del poeta, que así no se suma, sino que participa con derecho propio en este homenaje nacional y agradecer en nombre de la madre y de los hermanos de César, aquí presentes, que siempre me hicieron el favor de contarme entre los suyos. Agradecer a la Casa de la Cultura Ecuatoriana y sobre todo a Benjamín Carrión, cuya personalidad no necesita de adjetivos y a los escritores que han participado en este bello acto no de muerte, sino de recuerdo de un gran poeta, porque él siempre estuvo y estará entre nosotros.

Hasta tanto duerme hermano querido tu largo sueño, terrón a terrón caes hacia la tierra profunda, ángeles y peones también mueren en tu corazón y las terribles alas de los símbolos te golpean las sienes. Disgrégate, sepárate, renáctete. Hermano, Adiós.

Cuenca, a 7 de Agosto de 1967.



RUPERT BROOKE

L I T U A N I A

DRAMA EN UN ACTO

**PERSONAJES:**      UN FORASTERO  
                         LA MADRE  
                         LA HIJA  
                         EL PADRE  
                         UN JOVEN  
                         UN TABERNERO  
                         SU HIJO

(El interior de una choza en Lituania. A la izquierda de la mesa, una escalera que conduce al piso superior. Detrás, al foro, hay una ventana baja. Dos puertas al extremo derecho de la pared del fondo. Sobresaliendo de la pared derecha hay un fogón de piedra; más allá una cómoda, etc. Anochece; es otoño. Afuera hay una mancha de luz de luna; a través de la ventana se ve —a la distancia—, vagamente, un pinar. A la izquierda de la mesa y de per-

fil, está sentado EL FORASTERO, que está terminando su comida. LA HIJA está sentada de espaldas al espectador y de cara al fogón; pero mira, furtivamente, al FORASTERO. LA MADRE, se moviliza con platos, bandejas, etc. Hay una lámpara en la mesa.

EL FORASTERO es un joven de treinta y pico de años, vestido de manera extravagante y ostentosa; es de mediana estatura, y, más bien, de contextura débil. Su peinado es ordenado y grasoso. Lleva bigotes y una pequeña "perilla". Está, además, inquieto. LA MADRE es casi sesentona; de estatura mediana, fuerte, pero agotada y algo inclinada; de rostro adelgazado, tranquila y un poco voluble. LA HIJA ya no es joven; es poco más pequeña que la madre, pero más sólida y de rostro duro e impasible).

\*

\* \*

**Forastero.**—(Terminando su vaso de vodka) ¡Espléndido... , espléndido! Creo que me voy a dormir. Estoy extenuado como un perro después de la marcha a través de los bosques. ¡Cristo, que estuve de suerte al encontrar esta posada!

**Madre.**—Si esperara usted un momentito; mi marido vendrá ya mismo del monte.

**Forastero.**—(Levantándose) Y ustedes, dos mujeres indefensas, ¿no tienen recelo de quedarse en esta casa solitaria, en noches como ésta... ?

**Madre.**—¿Y qué hay que temer? ¿Quién desearía robarnos a nosotras? ¿Quién quisiera asaltarme a mí... o a Ana?... Ella les daría más de lo que ellos buscasen... Es más fuerte que muchos hombres.

**Forastero.**—(Medio incómodo y con una leve reverencia)  
Su hija es una señorita muy bien constituida.

**Madre.**—Es tan fuerte; trabaja en el monte con su padre.

**Forastero.**—Bueno, supongo que la vida es dura, con sólo un hombre en la casa o... (Rápidamente) usted tiene, sin duda, varios hijos varones...

**Madre.**—No, ninguno. Hubo uno que se fugó cuando tenía trece años.

**Forastero.**—(Con una risilla nerviosa y cortés) Es una lástima. Las mujeres deben tener alguien que las proteja; esa es mi opinión. Ahora bien, como madre, ¿no lo recibiría con los brazos abiertos, si es que él volviera para ayudarla en su ancianidad?

**Madre.**—(Indecisa) Bueno... Yo no sé...

**Hija.**—Se ahogó (Pausa corta).

**Forastero.**—Oh, perdónenme... Pero su esposo ¿las deja solas?... (Grito distante de hombre).

**Madre.**—Ahí está él; me voy para recibirlo. Espéreme un instante. Quisiera que lo vea antes de que usted se vaya a dormir (Sale. El Forastero se pasca erguido hacia el fogón).

**Forastero.**—(Con ligera agitación reprimida) Me figuro que una muchacha bonita como usted debe sentirse a veces cansada de esta vida de trabajo duro, en este paraje sombrío... que, sin embargo, no carece de cierta belleza.

**Hija.**—(Le mira fijamente) Hum...

**Forastero.**—Juraría que uno no se divierte mucho por aquí; no parece haber muchos jóvenes, no hay bailes ni cosas así; ¡ah, usted debe irse a una ciudad grande!

**Hija.**—(Para sí misma) Yo sé cómo me divierto...

**Forastero.**—¡ Es lindo estar en una ciudad importante! El resplandor y el rugido de las calles; la sangre de uno flota con ellos. Es lástima que usted no llegue a experimentarlo. ¿No se da cuenta de que aquí sólo conseguirá endurecerse y agotarse? ¿De que con cada día que pase se estropeará y se amargarán trabajando, trabajando y siempre trabajando? ¿De que después se parecerá a su madre; se marchitará, se hará fea y que, por fin, morirá? Bueno, ¿Qué me diría usted (Ríe un poco histéricamente) si una hada bondadosa viniera (Mirándola de pronto) y le prometiera llevarla a una gran ciudad para mostrarle todo lo que hay en ella, y le comprara vestidos de seda y joyas y le proporcionara lo mejor de cuanto hubiera, como si fuera una dama? (Pausa).

**Hija.**—(Se levanta de súbito y se dirige hacia él, cojeando ligeramente.) Soy coja; un perro me mordió. ¿Quiere verlo? (Se alza la falda, se baja la media y señala un sitio debajo de la rodilla) ¿Son así las piernas de las damas? ¿Ve esta cicatriz? La causó una garra inmensa. (Extendiendo la mano) ¿Qué dirían de esta mano en las ciudades? ¡Tóquela! (Lo agarra con la mano derecha, más arriba de la rodilla izquierda; eleva la mirada hacia él, esbozando una sonrisa. El deja escapar una exclamación y retrocede un poco molesto) ¿Ha palpado usted alguna vez una mano de dama que sea como ésta? (Pequeña pausa. Ella lo suelta y se retira, camina balanceándose, hacia la escalera que sube lentamente, hasta desaparecer al fondo, a la derecha. El se sienta con la mano sobre la pierna. Entran EL PADRE y LA MADRE. El PADRE es de mediana estatura, no muy ancho, tiene algo más de cincuenta años; bien afei-

tado, de ademanes inquietos, cabellos castaño-oscuros que ya están encaneciendo).

**Madre.**—Este es mi marido.

**Forastero.**—(Se dirige hacia él y lo mira fijamente; con un tono un poco nervioso) ¿Es usted el jefe de la casa? Me place conocerlo. Su esposa tuvo la bondad de ofrecerme posada; me perdí en el bosque y me sorprendió la noche. Tuve la suerte de encontrar esta casa.

**Padre.**—¿Cómo fue a dar en el bosque vestido de ese modo señor?

**Forastero.**—(Agitado) Perdí el camino; intentaba alcanzar a pie Mojilev. Hacía tan buen tiempo y, como me encanta pasear, pensé que ésta era una excelente oportunidad. Estoy viajando por los pueblos de la región... cuestiones de negocios... Negocios del gobierno...

**Padre.**—¿Mojilev? Pues sí que se ha desviado usted; debe estar cansado como un caballo, y todavía con ese baúl. Pudieron haberlo asaltado.

**Forastero.**—(Abriendo el baúl) No hay más que papeles en este baúl. Pero (nervioso) llevo encima bastante dinero (Tentaleándose y sacando un puñado de billetes debajo del chaleco) Véanlo; ¡es una buena cantidad de plata! Podría comprar dos veces esta casa con todo lo que hay en ella. Apostaría a que jamás en sus vidas vieron tal suma de dinero sobre esta mesa. (Extrae otro puñado de billetes; ríe intranquilo y termina el vaso de vodka.)

**Padre.**—(Elevando los ojos) No, caballero. (Pausa. la Madre va hacia la estufa.)

**Madre.**—Muy peligroso es caminar por el bosque llevando todo eso consigo.

**Forastero.**—Durante todo el día no tropecé con nadie, ni



vi casa alguna. Ésta es la primera a la que pude llegar; me dirigí hasta aquí directamente del bosque; desde allá, del occidente. ¡Cómo me alegró divisar una luz! (Pausa breve. La hija regresa sin hacerse notar, cruza el cuarto y se sienta; mientras tanto el Forastero continúa) El Paraje debe ser de una soledad espantosa, de aquellas que penetran en los nervios. Escuchar el viento entre las ramas y ver caer la noche, mes tras mes. Confieso que siento una sensación extraña después de haber andado solo entre los árboles. ¡Qué compañía tan amena tuve! (Pausa corta).

Padre.—Hay un puñado de casas, allá abajo, en el valle; a tres minutos de camino. No llegó allá caballero. Queda a oriente. Allí hay gente.

Madre.—(Arreglando otra vez la mesa) El suele bajar por ahí...

Padre.—Y hay bastante trabajo que hacer en los campos.

Forastero.—Pero el invierno ¿no es una época dura para sus manos?

Padre.—Ah... ya se acerca el invierno.

Forastero.—Me figuro que ustedes se considerarán dichosos cuando hayan ahorrado un poquito y puedan irse a vivir en algún pueblo.

Padre.—Eso... éso será el día en que los carneros den leche... Cuando Dios deje de roncar y se acuerde de sus pobres.

Madre.—(Con reproche maquinal) ¡Oh, Iván!

Padre.—No hay manera de ganarse el pan en esta tierra. (Pausa).

Forastero.—Bien; estoy cansado como un perro después de la caminata por el bosque. Creo que me voy a acostar. ¿Debe ser ya tarde, no?

**Padre.**—Deben ser pasadas las ocho.

**Forastero.**—(Riendo) ¡Pero, por vida mía, no tienen ni siquiera un reloj! (Pausa). (El Forastero continúa riéndose). ¡No sabrán ni a qué hora se van a dormir! En verdad, debo prestarles el mío por esta noche; sí, debo hacerlo. (Sacando su reloj de bolsillo) ¡Miren: todo él es de oro puro! Lo dejaré colgado aquí. Apostaría a que nunca han visto un reloj de oro colgando de esta pared ¿eh? (La Hija mira a la Madre por encima del hombro; ésta le devuelve la mirada. El Padre echa un vistazo a los tres, tamborilea sobre la mesa. Pausa).

**Madre.**—(Agarrando la lámpara) ¿Desearía que le indique la cama, señor?

**Forastero.**—Sí; en verdad debo acostarme. (Se vuelve hacia el reloj (Aquí lo tienen; ¡qué me dicen ustedes! (Se encamina hacia la Hija) Buenas noches, mi pequeña Ana. (Le pone la mano sobre el hombro, oprimiéndola) ¡Buenas noches, muy buenas noches! Temo haberles robado la mejor porción de la comida, y debo darles, por ello, mis excusas. Pero les pagaré, ustedes no van a tener que arrepentirse de su hospitalidad. (Se acerca al Padre como si fuese a estrecharle la mano o a darle un abrazo; duda y pasa, junto con la Madre, rumbo a la escalera.)

**Padre.**—La nuestra es comida de humildes, pero usted puede compartirla.

**Madre.**—(Desde arriba) El cuarto es mezquino para usted...

Nosotros dormimos aquí, a la derecha. No se despertará si nos movemos... (Desaparece) (Luz del fogón; la Hija está delante, de pie. El Padre se sienta a comer en un extremo de la mesa, de frente a los espectadores).

**Padre.**—(Mientras come) Tú que siempre estás hablando de hombres; ahí tienes uno para ti. ¿Por qué no te vas donde él? Te estaba mirando y ha bebido bastante.

**Hija.**—(Trae la sopa y le sirve) Es un hombre sucio, insignificante, con sus manos blanquecinas.

**Padre.**—Tienes miedo; siempre estás con miedo.

**Hija.**—No es un hombre. Es sólo un macho a medias; todo él pequeño, débil y hablador, igual que tú. (El Padre se vuelve ferozmente y le da un tirón del antebrazo. Ella deja caer una cuchara). (La Hija se zafa y hace que el Padre golpee la mesa con su mano. Luego, sin levantar la voz) Si me pegas, te mato. (Va al taburete y se sienta con frente al foro).

**Madre.**—(Entra con la lámpara, la coloca sobre la mesa, apagándola) ¿Has traído algo?

**Padre.**—No; el bosque está maldito. No guarda ni una liebre, ni siquiera un pájaro; está tan calmoso como si ya hubiera dejado de vivir.

**Madre.**—(Se sienta a un costado del fogón; tres cuartos de perfil al espectador) No vamos a poder soportar el invierno; nada tenemos.

**Padre.**—Tengo hambre. Jamás hay bastante comida en esta condenada casa. No hay modo de aguantar por estos lados.

**Madre.**—Todo lo que había se lo dí. Sabía que era un hombre rico; acaso podamos arrancarle lo suficiente para unos ocho días.

**Padre.**—¿Y después?

**Madre.**—Siempre hemos salido adelante.

**Padre.**—(Levantándose con ímpetu) Les diré que ya estoy harto. Me largaré por los pueblos, por allá hay plata. ¿Por qué diablos me voy a quedar sólo para des-

lomarme trabajando únicamente para que vivan ustedes dos y yo? Me iré sin nadie. (Echa una mirada al reloj) ¡Miren éso! ¿Por qué tiene que ser él su dueño, mientras nosotros nos caemos de hambre? Con la cosa esa (Señalando al reloj) tendríamos para un año entero. ¿Y cómo la obtuvo? ¿Quién es él? ¿Por qué nos ha hablado así?

**Madre.**—Había bebido; es un señor pudiente.

**Padre.**—Yo digo que es un loco. ¿Quién ha oído de un tipo que trote por esos bosques sólo porque le da la gana? ¿Y todavía con levita y baúl?

**Hija.**—Nadie lo vio venir.

**Madre.**—Si está loco, a lo mejor nos recompensan por guardarlo. Sus padres deben ser muy acaudalados.

**Padre.**—No está loco, pero es un extravagante. Algo lo está desquiciando. ¿Y la razón para venirse a dar aquí? Con todo ese dinero... ese modo de hablar... (Refiriéndose al reloj) ¿Creen ustedes que es de él? (La Madre y la Hija se miran, casi inmóviles y a intervalos, durante toda la conversación).

**Madre.**—Si él no es el dueño...

**Padre.**—Tenía facha de ladrón y tiene maneras de tal, y yo digo que lo birló; es un prófugo, anda escondiéndose, así es como llegó hasta aquí.

**Hija.**—No hay quién sepa que está por estos rumbos.

**Madre.**—Si es un ladrón podemos obtener alguna recompensa por entregarlo.

**Padre.**—(Arranchando el reloj de la pared) ¿Qué derecho tiene a esta cosa de oro y a todo ese montón de plata? Acaso haya gente que se muere de hambre porque él la robó. Claro que aparenta ser un caco...

**Hija.**—Es un tipejo, bastante enteco...

Padre.—(Inclinándose sobre el extremo de una mesa)  
Trabajo y trabajo para mantenerlas a las dos; hago lo  
que puedo, y, sin embargo, me estoy muriendo de ham-  
bre. El es un ladrón solitario, con todo ese dinero. ¿Si  
hubiera un Dios, permitiría eso?

Madre.—¡ Iván!

Padre.—(Como si no lo deseara, pero en voz más alta)  
Tenemos tanto derecho a ese dinero como él mismo.  
¿Qué significa la plata para un hombre perseguido y des-  
amparado?

Madre.—Ssh . . . ¡ Lo vas a despertar!

Padre.—(Más quedamente) ¿Y a mí qué me importa si  
me escucha? (Pausa).

Hija.—Bien dormido estará; tan cansado como estaba (Pau-  
sa. Disminuye el fuego de la chimenea).

Padre.—(Con un chillido) ¿Por qué me miran? ¿Qué es  
lo que están planeando? (Pausa).

Madre.—Iván, estás temblando; haces tambalear la mesa...  
(Silencio).

Padre.—¿Pero, por qué me ven la cara? No puedo verles  
los ojos. (Pausa más larga. Casi llorando) Sí; maté a un  
hombre . . . fue en una pelea. Dios, yo . . . no . . . (Pausa  
corta. Los tres se ponen de pie) . . . Debo meditarlo. Di-  
gan algo; mañana . . .

Hija.—Ahora mismo.

Padre.—Mañana.

Madre.—Ahora.

Padre.—Es nuestro huésped . . .

Madre.—Es un salteador. (Pausa corta. La Hija comienza  
a encender una lámpara. La Madre, en voz baja y rápi-  
da) Está dormido . . . ¡ Por sólo una vez! No es capaz de  
luchar; nosotras lo sujetaremos; nadie se percatará. (Pau-

sa). ¡Debemos apoderarnos de ese dinero! . . . ¡Eres un miedoso! (Mientras tanto, el Padre desenfunda un cuchillo; mecánicamente arranca la lámpara de la mano de la Hija y da unos pasos hacia la escalera. Las mujeres lo siguen).

**Padre.**— . . . No soy capaz de hacerlo. (Sube un par de escalones y se da vuelta). ¡Ambas están podridas! ¡Quédense donde están! ¡No van a tocarlo; yo sólo lo haré! (Sube la escalera rápida y tranquilamente. La hija permanece al pie inclinándose sobre la balaustrada. La Madre regresa hacia la chimenea. Largo silencio. Sonidos apenas perceptibles. La Hija coloca un pie en el extremo inferior de la escalera. De súbito aparece el Padre y baja; coloca la lámpara sobre la mesa; se arrima, temblando. La Madre se le acerca. (Pausa. El inclina la cabeza.)

**Hija.**—El cuchillo está limpio.

**Madre.**—¿Lo hiciste . . . ?

**Padre.**—Yo . . . (Derrumbándose) ¡No! . . . Me sentí un canalla; no pude hacerlo. Ni siquiera entré . . . Todo el santo día trabajando en el campo . . . Estoy fatigado . . . (Eructa y tose un poco).

**Madre.**—Pero tú debes.

**Padre.**—Soy incapaz; así de pronto. ¡Necesito un trago! . . .

**Madre.**— . . . Pero ¡tienes la obligación! . . . (El Padre se va tambaleando al foro y se pone el abrigo.)

**Padre.**—(Buscándose en los bolsillos) Me voy a beber en la taberna, con lo que me queda de **Kopeckz**; beberé para poder realizarlo. Tomaré hasta emborracharme como un idiota; por Dios Todopoderoso (Se yergue y habla más pausadamente). Ya verán ustedes cuando yo regrese: estaré dispuesto a dar de cuchilladas a quien fuere. Ahora estoy desfalleciente y agotado . . . No se puede ma-

tar a un hombre, cuando se siente en la garganta el filo de la náusea; me he matado todo el día. (Busca la puerta) Volveré pronto y juro que lo despacharé . . . Tomaré para que el crimen forme su nido en mí. ¡ Dios mío! (Sale. Su figura se puede ver cuando pasa detrás de la ventana, hacia la izquierda, balbuciente y hastiado. La Madre y la Hija lo observan; luego escuchan un momento. Arriba no se escucha ningún uido. La Madre apaga la lámpara. Toman asiento junto al fogón, como antes; La Hija de espaldas al espectador, abre la boca de la chimenea y coloca en ella un leño, dejándola abierta; por la abertura sale una pequeña cantidad de luz).

Hija.—Es un marica.

Madre.—No es así.

Hija.—He dicho que es un cobarde.

Madre.—No es tal; lo que ocurre es que piensa demasiado . . . y tú no puedes entenderlo. Cuando se emborrache dejará de meditar.

Hija.—Si me decidiese a matar un hombre, no me detuviera a beber.

Madre.—Si tú . . . No creí que lo íbamos a engatusar.

Hija.—El se va a emborrachar.

Madre.—No tiene dinero suficiente como para beber tanto . . . Pero él sabe con qué fin se fue . . .

Hija.—Se largó con el propósito de evitarlo. (Pausa corta) Es terrible la espera.

Madre.—Lo hará cuando regrese. (Se levanta, camina hacia la escalera y vuelve. (De pie) Lo conozco. (Recoge el reloj y lo examina) ¿Crees que es ladrón?

Hija.—No lo sé . . . Seremos ricos y nos largaremos de aquí...

Madre.—(Cuelga el reloj) Da lo mismo dondequiera; pero, claro, no nos moriremos de hambre.

**Hija.**—Esto de esperar es una estupidez. (Pausa) Uno debe hacer las cosas como se deben, sin pensar, porque luego resultan peores.

**Madre.**—(Se va dubitativa a la ventana. Afuera brilla la luz. De pronto) No es posible que alguien lo haya visto llegar, ¿crees tú? ¿Cuando estuvo cenando acaso? (Se da vuelta).

**Hija.**—A veces vienen por aquí.

**Madre.**—“A veces”. Vienen mucho a verte, ¿no es verdad? . . . Jóvenes . . . Dos veces al año . . . Cuando yo era joven . . .

**Hija.**—¡Siempre estabas celosa de los hombres! (Las voces son agudas pero no se elevan).

**Madre.**—¡Celosa! Cuando era joven, tenía a docenas hombres que me requerían. (El FORASTERO aparece silenciosamente en la escalera; lleva camisa y pantalones; baja rápidamente sosteniendo una cerilla encendida. Tiene aspecto más bien turbado.)

**Hija.**—Debe ser espantoso ser vieja y celosa.

**Madre.**—Siempre me has odiado, y yo soy tu madre; no está bien que odies así a tu madre: no es natural.

**Hija.**—Es que tú me detestas. Sí, claro que eres mi madre; pero he visto que el amor se convierte . . .

**Madre.**—No sabes tú lo que es ser madre, y me parece que nunca llegarás a saberlo . . . (El Forastero llega al borde de la escalera, que chirría. La Hija se sorprende al sonar el segundo chirrido, asombrada. La Madre la mira; se desplaza y se pone de pie, exclamando) (Pausa corta) ¿Qué es lo que usted desea?

**Forastero.**—No . . . es que . . . usted sabe . . . quería hablar con él . . . Quería hacerlo ahora mismo . . . esta noche . . . Pero no importa . . . ¿Cuándo estará de vuelta?



**Madre.**—Bueno . . . no lo sé . . .

**Hija.**—Vendrá después de algunas horas, tal vez. Suele retornar muy tarde.

**Madre.**—Ha salido. ¿Hay algo que podamos hacer por usted, caballero?

**Forastero.**—No . . . usted sabe . . . no. Descaba charlar con él esta noche . . . Mas, no me importa . . . ¿A qué hora volverá?

**Madre.**—La verdad . . . lo ignoro . . .

**Hija.**—Tardará horas, acaso. Ha de venir muy tarde.

**Forastero.**—(Avanzando uno o dos pasos) Bien, entonces será mañana.

**Madre.**—(Yéndose con rapidez hacia la ventana) Hace mucho frío. (Cierra con una vieja barra de hierro las ventanas). Echaremos candado y nos iremos a dormir. Mi marido vendrá después. ¿Necesita algo caballero?

**Forastero.**—No; pensaba en que si su marido estuviera aquí, aclararía yo algo antes de irme a dormir . . . Pero no es nada . . . (Regresa a la escalera).

**Madre.**—¿Pero no es que le molestó nuestra conversación?

**Forastero.**—Le aseguro que de ninguna manera. Me quedé dormido un instante y me desperté de súbito. De algún modo creí que no debía descansar otra vez . . . hasta cuando hubiera puesto en claro . . .

**Madre.**—Le aseguro, caballero, que usted dormirá muy bien; nada escuchará.

**Forastero.**—(Más abruptamente) Sí; siento haberlas sorprendido . . . Una corazonada . . . Es igual mañana . . . Dormiré como un lirón. (Comienza a trepar la escalera).

**Madre.**—(Todavía frente a la ventana) Sí; usted debe estar fatigado. (La Hija se pone de pie. El Forastero sale. La

Madre se adelanta. Ambas, Madre e Hija, hablan quedamente) ¿Qué quiso decir? ¿Por qué bajó?

Hija.—No lo sé.

Madre.—¿Nos oyó?

Hija.—No lo sé. Acaso se despertó asustado.

Madre.—O está loco...

Hija.—Todo el tiempo estaba raro.

Madre.—¿Se habrá emborrachado con tan poco? Los hombres son raros cuando beben.

Hija.—¿Vendrá otra vez?

Madre.—Que sea... Que sea... como está... agrava la situación. (Golpes a la puerta. Las mujeres se abrazan y permanecen alertas. Otros toques. La Madre murmura) Debemos abrir. (La Hija asiente. La Madre se dirige hacia la puerta, mientras la Hija se va a la chimenea y agarra el reloj que lo guarda en el seno. La Madre abre un poco la puerta; observa; abre más y dice: Ah, Paúl, entra no más. (Deja que entre UN JOVEN que trae una liebre. El hombre se limpia los pies y se quita el saco. Tiene 25 años, es alto; de color neutro; posee un rostro enérgico y está bien afeitado.)

Madre.—Vienes a visitarnos muy tarde.

Joven.—No son ni las ocho y media. Me detuve sólo un momento.

Madre.—Yo estaba arreglándome; nos acostaremos temprano. (Continúa mirando la escalera).

Joven.—Les visito para ofrecerles esta liebre. (La tira sobre la mesa.)

Madre.—Es muy gentil de tu parte. (Levantándola y observándola.)

Joven.—Quisiera quedarme un rato para entrar en calor. (La Hija y el Joven se acercan al fogón.)

**Madre.**—(Coge el farol y se dirige a la escalera) Me voy para arreglar las cosas arriba. (Comienza a subir la escalera. A la Hija) Sube pronto. (Sale por la derecha.— La Hija toma la liebre y la examina.)

**Joven.**—Se está bien aquí; (Pausa). Afuera hace un frío terrible. ¿Está aquí tu padre?

**Hija.**—Se fue por ahí abajo, a emborracharse.

**Joven.**—Qué bueno que tu madre nos haya dejado solos.

**Hija.**—Está ordenando las cosas arriba.

**Joven.**—(Sonriendo) No se está moviendo; no hay ruido.

**Hija.**—No te preocupes por ella. (Pausa).

**Joven.**—Ignoraba que solían irse a la cama tan temprano.

**Hija.**—No has venido con frecuencia por aquí.

**Joven.**—Sí, no he venido, pero si hubiese sabido . . . En esta casa no son muy hospitalarios que digamos.

**Hija.**—Fue amable de tu parte traernos ésto.

**Joven.**—La cacé hoy.

**Hija.**—Quisiera . . . Pienso que Madre ansía abandonar esta casa.

**Joven.**—¿Es que ya no deseas verme más?

**Hija.**—No se trata de éso. Estoy hastiada; creo que es mejor que te largues, Paúl.

**Joven.**—Te busqué, pero no estuviste hoy en tus campos.

**Hija.**—He trabajado mucho. (Se aproxima a él) Lárgate, Paúl; quisiera verte. Ven . . . cualquier día. (Con súbita indignación) ¡Andate! ¿Quieres?

**Joven.**—(Poniéndole ambas manos sobre los hombros) ¿Por qué, alguna vez, no te desahogas? Nunca he acabado de entenderte.

**Hija.**—(Golpeándole el antebrazo y soltándose) ¡Andate; ya te veré después!

**Joven.**—(Le toma tranquilamente por la muñeca, pero ella se sacude) Me quedaré un ratito, por si acaso...

**Hija.**—(Se suelta) ¡Andate!

**Joven.**—Y si no, ¿qué?

**Hija.**—(Tomándole del hombro apasionadamente y haciéndole tambalear) ¡Márchate! ¿Quieres?

**Joven.**—(La hala hacia sí. Luchan) No eres tan fuerte. (Luego de una segunda pugna, la besa en la boca; sus labios se separan y ella lo besa de nuevo y golpea el borde de la mesa que se agita. Ya libre se apoya en el mueble mientras él sonrío.)

**Hija.**—(Casi en susurro) Un día de estos te voy a zurrar.

**Joven.**—¡No eres para tanto!

**Hija.**—¡Lárgate, por el amor de Dios!

**Joven.**—Vendré otra vez.

**Hija.**—Sí; mañana.

**Joven.**—(Agarrando su saco) Un día vendré más temprano. Sal al sendero para encontrarnos.

**Hija.**—Sí.

**Joven.**—(Poniéndose el saco) Tenemos que platicarnos unas cosas.

**Hija.**—Ahora tengo que acostarme.

**Joven.**—¡Dame un beso! (El la besa mientras ella permanece impassible.) Buenas noches. (Sale. Ella cierra quedamente la puerta cuando él sale.)

**Madre.**—(Baja con rapidez) ¿Se ha ido? (La Hija asiente. Indicando con la cabeza hacia la escalera) ¡Si hubiera bajado cuando Paúl estaba todavía aquí...

**Hija.**—Alguien más puede venir.

**Madre.**—Varios machos te andan oliendo, ¿no es verdad?

**Hija.**—¡Tú eres una idiota!... Tenemos que apoderarnos de ese dinero. Quiero largarme de todo esto.

Madre.—¿Crees que alguien va a poner en ti los ojos en una ciudad? Allí les gusta la gente fina.

Hija.—¡Padre debe venir pronto! ¡Es tarea suya! (Se sienta.- Pausa). Ha estado ya una hora afuera.

Madre.—Tal vez sólo cinco minutos. (Pausa) (Sorprendida, de pronto.) ¿Qué fue eso?

Hija.—¿Qué?

Madre.—Un paso.

Hija.—¿Dónde?

Madre.—Afuera; es Iván.

Hija.—Yo no he oído nada.

Madre.—Acaso fue algún otro... (Pausa. Silencio).

Hija.—No fue nada.

Madre.—Si no se atreviera esta vez...

Hija.—Es un cobarde.

Madre.—Está cansado... Puede estar borracho... (Pausa). (Caminando) No puedo aguantar la espera. Es como si alguien nos vigilara. (Pausa).

Hija.—(Se pone de pie y va acercándose más allá del borde del fogón; allí se queda manipulando unos cuchillos).

Madre.—(De mala manera) ¿Qué haces?

Hija.—Estos cuchillos son viejos y blandos.

Madre.—Tú... Siéntate. El ya vendrá.

Hija.—(Se agacha para agarrar unos leños) Me voy a hacer loca... esperando (Se levanta con una hacha en la mano). No está muy afilada, pero tiene su peso.

Madre.—¿Qué quieres hacer?

Hija.—(Encendiendo la lámpara que está sobre la mesa) ¡Calla! Nosotras podremos hacerlo.

Madre.—(Levantándose) No debes... Acaso no...

Hija.—Es un hombrecillo débil. Sácate la enagua y tiralas sobre la garganta, aguántalo de modo que tenga afuera

las manos. Tenle duro. (La Madre se saca la enagua; La Hija toma la lámpara).

**Madre.**—Yendo hacia la escalera) ¡Por Dios, apresúrate!  
¡Gracias a Dios! . . .

**Hija.**—Dejaremos la linterna en la repisa. (Se van sin ruido escalera arriba . . . Primero la hija que desaparece por la izquierda. Pausa). Ruidos sordos. Un grito interrumpido por un golpe. Una serie de golpes a intervalos regulares; la Madre, sale en medio de los ruidos tropezándose y sollozando desconsolada. Cesan los golpes.)

**Madre.**—(Desplomándose en una banca) ¡Por Dios, ya basta; ya basta! . . . ¡Cristo mío! . . . (La Hija baja las escaleras lentamente; en la mano tiene la lámpara y con la otra sostiene el hacha; lanza largos y audibles resuellos. La Madre deja de sollozar) ¿Por qué seguiste golpeándolo?

**Hija.**—(Colocando la lámpara sobre la mesa) No pude evitarlo. (Pausa).

**Madre.**—¿Y por qué sigues teniendo en la mano esa cosa?  
(La Hija va más allá del fogón y tira el hacha en el canasto. Regresa y se sienta de espaldas al espectador).

**Madre.**—¡Nunca, jamás volveré a usar esa enagua!

**Hija.**—Ya no tendrás para qué . . . (Pausa. La Madre comienza a limpiar despacio la mesa. La Hija se toma la cabeza entre las manos y comienza a sollozar) (Pausa).

**Madre.**—Bien; ahora quedémonos quietas. Le diremos a Iván que lo entierre por ahí; en el bosque. Esta noche o, acaso, mañana. Hasta eso, nos largaremos para cuando ya esté mediado el invierno. (Ruido lejano) Ya tendremos bastante . . . ¿Qué fue? (El ruido se hace más audible) Vámonos, niña. Ya lo hemos cometido. Hay alguien con él; los oigo conversando. Tal vez haya otro más. ¡Le-

vántate y arréglate! ; Debemos estar dispuestas para lo que venga!

**Hija.**—(Saltando) Ya lo hemos hecho; le podemos decir que ya está... Y me alegro; nos escaparemos; seremos ricos y podré usar sedas...

**Madre.**—(Interrumpiéndola) Es Iván; oí su nombre. ¿Y con quién viene? ¿Acaso está loco?

**Hija.**—Está borracho. (Golpean la puerta).

**Madre.**—Le han arrestado (Se dirige a la puerta y la abre. Entran el TABERNERO y SU HIJO cargando con el Padre. El Tabernero tiene una bota en la mano; el hijo una botella en la mano derecha. Le están sosteniendo al Padre que está borracho; éste se arrastra con mirada torpe. Tiene puesta sólo una bota. El Tabernero y su hijo, están también bebidos. El hijo taimado y enrojecido. La Madre y la Hija aguardan.

**Tabernero.**—Buenas, señoras. Aquí le traemos al hombre. (Ríe).

**Madre.**—¿Iván... ?

**Tabernero.**—Quería venirse solo. Dijo que tenía que hacer algo (Ríe), que debía hacerlo con cuidado, y sacándose las botas; ; que debía hacerlo con mucho cuidado! Le hubieran visto ustedes... “quietecito”, decía... y se reía... ; Gran Dios!... (El Padre se duerme y se cae al pie de la escalera) ; Epa! ; Aguántate! Le ha hecho daño el aire. Denle un traguillo para despertarlo. (El Hijo del Tabernero sirve en un vaso que ha quedado en la mesa; le sacude al Padre y lo obliga a tomar.)

**Hijo del Tabernero.**—Vino a la cantina pálido y tiritando. ; Dios mío! Dame un trago, dijo; yo se lo dí; se tomó un par antes de decirnos, “tengo algo que hacer” (Suelta una risilla sofocada).

**Tabernero.**—Cuando yo llegué ya estaba borracho . . . en la última. No había comido en todo el día; por eso se tumbó con tres vasos. Tomamos todos a su salud y le dije que podría beber cuanto le diera la gana.

**Padre.**—(Súbitamente) ¡A callarse! (Intenta subir la escalera y cae).

**Madre.**—(Gritando) ¡Iván!

**Tabernero.**—(Encantado) ¡Ahí está! Pero va bien; no le pasó nada . . . ¡Le hubieran visto ustedes brincando en el lodo como una liebre lisiada. “Tengo que irme despacito”, dijo. “Estoy de suerte; Dios ha sido bueno conmigo; salud, por Dios; he hallado mi fortuna. Nada de morir de hambre de ahora en adelante”. Tomemos (Pone licor en el vaso y lo toma). (La Madre y la Hija quedan mirándolo fijamente. El Padre se levanta, tambaleándose y levantando un brazo.)

**Padre.**—¡Callados; callados! (Dormita). (La Madre se apresura a tomarle del brazo, pero mirando aún al Tabernero.)

**Hijo del Tabernero.**—(Riendo) Y seguía diciendo: “Despacito”, ¿no es así papá? “Tengo una cosa que hacer . . . muy calladamente, sin ruido”. Se sacó una bota y se empantanó como . . . como si fuera . . . una liebre inválida.

**Madre.**—(Al Tabernero) Usted sabe . . .

**Tabernero.**—(Sonriendo maliciosamente) Algo . . .

**Madre.**—(Con calma) Claro, usted comparte esa fortuna...

**Tabernero.**—(Jubiloso) Yo aprovecho de lo que me viene; así se lo dije. Todos aprovechamos un poquito. Este es un día memorable. ¿Está él allí arriba? (Hace con la cabeza una seña hacia el piso superior). (La Madre asiente).

**Tabernero.**—(Riendo) ¿Estará cansado, eh?



**Madre.**—(Después de una pausa y soltando a Iván) Bueno, como usted sabe... (Comienza de nuevo) ¿El le contó?

**Tabernero.**—(Explayándose) ¡Pero claro! Fui el primero con quien se topó en el pueblo. (El Padre toma otra vez) Nunca lo hubiera reconocido... Pero él sí... ¡después de veinte años! Nos tomamos una copa. Me contó su broma; yo le dije que sería el primero en darles mi felicitación mañana de mañana; y agregué: “No es que todos los días retorne un hijo pródigo. Iván se alegrará de tener a su hijo otra vez...” (Pausa). (Iván agita su vaso; con aire de misterio, dice “TENGO QUE HACER ALGO”. Se sienta en un escalón y comienza a dormitar. Se le cae el vaso).

**Madre.**—(Como ausente) Hijo... Hijo... (Se arrima sobre la mesa. La Hija permanece erguida).

**Tabernero.**—(Ahogándose en risa) Les voy a volver locos, me dijo; iré a golpear a la puerta de mi casa y hablaré así: “Soy un hombre rico que se ha perdido en el bosque y deseo posada por esta noche; y les mostraré la plata y los observaré una y otra vez, y de mañana les anunciaré: “He aquí que el hijo pródigo ha sido encontrado”. Y estaba muy emocionado. Le advertí que no iba a poder guardar el secreto toda la noche, y veo que en realidad, no ha podido. Añadí que sería el primero en darles los parabienes, por la mañana; pero lo estoy haciendo ahora, esta misma noche. (Toma un trago de la botella...) (Pausa) (La Madre continúa con la mirada fija sobre la mesa).

**Hija.**—¿Usted lo conoció?

**Tabernero.**—Pero claro que sí; cuando comenzamos a

charlar de los viejos tiempos... ¿Y por qué me ven de esa manera? ¿Es que no vino por aquí?

Hija.—Claro que sí.

Tabernero.—(Las mira con sobresalto y resentido) Parece que no les alegra (La Madre se va de pronto hacia la silla, diciendo:)

Madre.—Es que exclamó: “¡Madre!” (Se sienta)

Tabernero.—(Alegremente) Pues, me imagino que sí.

Padre.—(Despertando de pronto) Tengo una cosa que hacer (La Madre prorrumpe en gritos).

Hija.—¡Ya basta, Madre!

Tabernero.—¿Qué es lo que pasa? ¿Qué es lo que han hecho? (El Tabernero y su Hijo se retiran un poco hacia la puerta, mientras la Madre llora y grita desconsolada. El Tabernero a la Hija) ¿Por qué me mira así? ¿Es que no les dijo quién era?

Hija.—No... No...

Tabernero.—¿Qué es lo que han hecho? ¿Dónde está? (De pronto, levanta la cabeza y grita) ¡Iván, joven Iván, Iván!

Padre.—(Manoseando su única bota) ¡En completo silencio!... (Pausa).

Madre.—Cuando él gritó: “¡Madre!”, tú seguiste golpeándolo... (Da un alarido...)

Tabernero.—¿Pero es que acaso... lo han... (Retrocede mirándola, el Hijo lo sigue).

Hijo del Tabernero.—¡Padre, ella tiene algo entre las manos. (La Madre sigue gritando).

Hija.—¡Madre, ya basta! (El Padre pretende subir las gradas).

Tabernero.—Es que ustedes lo han... (Sale de prisa golpeando la puerta).

Hija.—¡Te he dicho que ya está bien, Madre!

Padre.—(Vagamente; con aire de inmenso misterio y determinación) ¡Con suavidad, muy quietecitos... muy lentamente!... (Cae pesadamente sobre la escalera)..

Hija.—¡Ahora, sólo me queda la prisión!...



## RUPERT BROOKE

La primera guerra mundial se llevó a Rupert Brooke (1887-1915), muerto de enfermedad en el puerto de Skyros, una de las víctimas más ilustres de la infausta campaña de los Dardanelos; al "joven y rubio Apolo" sus admiradores le erigieron (1931) un monumento en la lejana isla. Bello, entusiasta de la vida, dotado de una refinada cultura universitaria y, al mismo tiempo, gallardo atleta, Brooke, en su exigua obra poética, se muestra como un moderno secuaz de tendencias metafísicas afines a las de Donne. Le atrae el misterioso mundo de los peces, por lo que llega a imaginar su Paraíso, el que puede sonreír a sus esperanzas; la observación no se limita a registrar, interpreta sutilmente:

"En un fresco y curvo mundo él (el pez) yace / y se estremece en oscuros éxtasis. / El apacible y mórbido fluir / plasma todo su universo para sentir, / conocer, ser; la tenaz corriente / cierra su memoria, oscurece su sueño, / que lame las raíces de la playa, y resbala / soberbia sobre las mareas sin retorno..."

Como en una amplia confesión, *The great lover* (El gran amante) canta todas las cosas que ha amado en la vida: "...el fresco afecto de las sábanas, que pronto borra las preocupaciones; y el rudo y viril beso de las frazadas; vivos cabellos que resplan-

decen libres; nubes amontonadas sobre fondo azul; la aguda y desapasionada belleza de una gran máquina; la bendición del agua caliente; pieles finas que acariciar..." A esa impetuosa sensualidad hacen eco los acentos viriles de algunos sonetos. El de "El soldado" dice: "Si yo tuviese que morir, pensad de mí sólo esto: que en un campo extranjero hay un rincón que es para siempre Inglaterra. Allí en el rico suelo, estará oculto un polvo muy rico; un polvo que Inglaterra creó, formó, hizo consciente, y un tiempo le dió sus flores para amar, sus caminos para vagar; un cuerpo inglés, que respiró aire inglés, lavado por los ríos, bendito por los soles de casa..." También el extranjero puede comprender la simpatía que en su patria circunda, como un culto, la memoria de Rupert Brooke.

"Lituania" (cuya primera versión castellana entregamos en estas páginas) fue la única incursión de Brooke en el terreno del teatro.

(Tomado de "Historia Universal de la Literatura", tomo XI, pág. 43-44 de Santiago Prampolini).

## LOS COLABORADORES

“El tema del tiempo en la literatura” ha sido escrito especialmente por CARLOS PEREZ AGUSTI, catedrático español de Historia de la Literatura de la Facultad de Filosofía de la Universidad de Cuenca, para el primer número de esta revista.

\* \* \*

JUAN VALDANO M. ha cedido para EL GUACAMAYO Y LA SERPIENTE su texto sobre E. Ionesco.

\* \* \*

“El pícaro”, de ANTONIO LLORET BASTIDAS, es fragmento de un capítulo del libro “Andanzas por la picaresca española”, de próxima aparición.

\* \* \*

“El color en Los sonetos a una rosa del P. Juan Bautista Aguirre” constituye capítulo de un trabajo de seminario sobre Literatura Ecuatoriana, presentado por ALFONSO CARRASCO VINTIMILLA en el curso 1966-67, de la Facultad de Filosofía y Letras.

FRANCISCO OLMEDO LLORENTE, nacido en Murcia, profesa la cátedra de Metafísica en la Universidad de Cuenca. "El tema del hombre en la Filosofía" es un trabajo escrito especialmente para esta revista.

\* \* \*

Hemos sido autorizados por FERNANDO CAZON VERA, poeta quiteño de las últimas promociones, para reproducir estos poemas. "El extraño" apareció, formando parte de una selección de poetas ecuatorianos, en la revista mexicana PARVA, N° 7, julio-agosto, de 1966.

\* \* \*

El poema de EFRAIN JARA IDORVO ha sido entresacado de su libro El Mundo de las evidencias, cuya edición se anuncia para el presente año.

\* \* \*

Con "La quimera" CLAUDIO CORDERO ESPINOSA obtuvo una mención en un concurso nacional de cuentos, celebrado el año de 1962. Ve la luz por primera vez, en esta revista, por especial deferencia de su autor.

\* \* \*

Las "Palabras en homenaje de César Dávila Andrade" las pronunció JACINTO CORDERO ESPINOSA en la ciudad de Quito, en representación del Núcleo del Azuay de la Casa de la Cultura, en el acto de reconocimiento nacional en honor del gran poeta cuencano, muerto trágicamente en la ciudad de Caracas.

\* \* \*

“Lituania” de RUPERT BROOKE ha sido traducido por primera vez al español —hasta donde nosotros sepamos— por FRANCISCO ESTRELLA CARRION, profesor de Lengua y Literatura Inglesa de la Facultad de Filosofía de la Universidad de Cuenca.