La Soledad Sonora

Voces poéticas del Perú e hispanoamérica

Américo Ferrari



Pontificia Universidad Católica del Perú
Fondo Editorial 2003

Los ensayos, notas y reseñas reunidos en el presente volumen constituyen una selección de lo escrito por el autor en los tres últimos decenios del siglo que pasó sobre poetas y narradores-poetas hispanoamericanos con una presencia mucho más marcada, como podrá notarlo el lector, de la poesía peruana, ya que siendo peruano el autor y viviendo desde hace muchos años en el extranjero, los poetas peruanos son para él, junto con su familia en su casa, su otra familia en el país que lo vio nacer y crecer; pero está claro que el Perú es un país de nuestra América de lengua castellana, portuguesa, quechua, maya o guaraní, y, de norte a sur, desde México y Nicaragua hasta el Uruguay y la Argentina es indudable que las voces poéticas del continente están entre las más altas que hayan resonado en el mundo occidental desde el último cuarto del siglo XIX hasta nuestro siglo recién nacido, desde Darío, Girondo. Eguren, Vallejo o Ramos Sucre hasta los poetas que empezaron a escribir por los años 70 del siglo XX y están haciendo actualmente poesía de la más alta calidad. Diremos pues, para citar a uno de los mayores poetas del continente, Martín Adán, que «el recinto es América, el desierto, el bosque, el misterio, el híbrido, el futuro». A ese futuro va dedicado este libro.

La soledad sonora

Voces poéticas del Perú e Hispanoamérica

La soledad sonora

Voces poéticas del Perú e Hispanoamérica

Américo Ferrari

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ
FONDO EDITORIAL 2003

Primera edición: febrero de 2003

La soledad sonora. Voces poéticas del Perú e Hispanoamérica

Copyright © 2002 por Fondo Editorial de la Pontificia
Universidad Católica del Perú.
Plaza Francia 1164, Cercado de Lima, Lima 100, Perú.
Telefax: 330-7405. Teléfonos: 330-7410, 330-7411
email: feditor@pucp.edu.pe

Diseño de carátula: Fondo Editorial de la PUCP
ISBN: 9972-42-522-3

Hecho el depósito legal: 1501052003-0235

Impreso en el Perú - Printed in Peru

Índice

Nota liminar 9

Pórtico 11

Tres exiliados [Garcilaso, Vallejo, Moro] 13

Lectura de Manuel González Prada 23

Manuel González Prada entre lo nuevo y lo viejo 25

González Prada y la poesía alemana: poesía y traducción 41

Modernistas 49

Fin de siglo: viaje de ida y vuelta: descubrimiento de Europa por los modernistas hispanoamericanos 51

Rubén Darío de orilla a orilla 63

Órbita de Herrera y Reissig 73

Herrera y Reissig: irrealismo y poesía 75

Herrera y Reissig entre el simbolismo y los bordes del expresionismo 85

La poesía barroca de Julio Herrera y Reissig y su irradiación en las vanguardias hispanoamericanas 109

Nuevos territorios 115

La función del símbolo en la obra de José María Eguren 117

La rebelión de los vocablos en la obra de Oliverio Girondo 123

Juan Larrea entre dos mundos del surrealismo 137

Aproximaciones a César Vallejo 143

La presencia del Perú 145

Vida y obra 153

La huida a Europa: la huida de Europa 159

Los destinos de la obra y los malentendidos del destino 169

En torno a la obra de José Carlos Mariátegui y la literatura andina 185

Mariátegui: el concepto de *indio* y la cuestión racial en el Perú 187

La crítica literaria en la obra de José Carlos Mariátegui 199

La revista *Amauta* y las vanguardias poéticas peruanas 209

Sobre la emergencia de la literatura peruana andina 219

César Moro y la libertad de palabra 227

César Moro y su obra poética 229

Lord Moro y las moradas del amor 239
Traducción y bilingüismo: el caso de César Moro 251
Dos visiones de Martín Adán 261
Martín Adán: poesía y realidad 263
Martín Adán en la constelación poética de los años veinte 273
Lectura de Emilio Adolfo Westphalen 279
Abolición de la muerte 281
Una poesía por rehacer a cada instante 285
Poesía y narrativa 297
Macedonio Fernández: Belarte contra realismo y las perspectivas de la narrativa hispanoamericana 309
José Antonio Ramos Sucre: El cuento: el canto 321
La imbricación de la expresión poética en la obra narrativa de José María Arguedas y Juan Rulfo 333
El retorno al lugar: poesía y narración en los dos primeros capítulos de *Pedro Páramo* 345
Decurso narrativo y niveles de significación en *Pedro Páramo* 353
Épica y lírica en *Cien años de soledad* 361
De los años treinta-cuarenta a nuestros días 371
La raíz del canto en la poesía de Manuel Moreno Jimeno 373
Escritura y vida en la poesía peruana de la «Tercera generación» 387
La carrera y el premio: reflexiones sobre la poesía de Blanca Varela 395
Las com/posiciones de Juan Gelman 399
Eugenio Montejo y el alfabeto del mundo 413
La poesía de Carlos López Degregori: presencia de nadie, ser de nada 419
La poesía de Ricardo Silva-Santisteban: una tierra por conocer 425
Las constelaciones poéticas de Thomas Boberg 431
Laura Yasan en el carnaval de la soledad 435
La poesía de Edgar O´Hara 441
Los poemas incorregibles de Vladimir Herrera: signos en la oquedad tomada 445
Renato Sandoval: el viaje al poema el poema viajero 449
Yulino Dávila. La aventura, la escritura
Alejandro Calderón 453
La poesía de José Ángel Valente entre dos orillas 457
El poema: ¿último animal visible de lo invisible? 459
Valente y la poesía hispanoamericana 465
La poesía de José Ángel Valente: lugar del canto, lugar de nadie, lugar común 471
Origen de los presentes ensayos 477

Nota liminar

El presente libro reúne notas críticas, reseñas y ensayos sobre poesía peruana e hispanoamericana escritos desde los años 60-70 hasta hoy. El lector notará que los trabajos sobre autores peruanos son más numerosos que los otros: es en cierto modo normal si se tiene en cuenta que el autor es peruano, que nació y vivió en Lima hasta que se fue para volver con frecuencia y seguir estrechando su relación con los poetas y la poesía del país; pero eso no quita que salten a la vista tantas lagunas de la gran poesía del continente, desde José Juan Tablada hasta José Emilio Pacheco y Homero Aridjis en México; desde Emilio Ballagas y Lezama Lima hasta Heberto Padilla y otros contemporáneos en Cuba; desde José Asunción Silva hasta Manuel Roca y Darío Jaramillo Agudelo en Colombia; desde Jorge Carrera Andrade y Alfredo Gangotena hasta Carlos Eduardo Jaramillo en Ecuador; o Pedro Shimose en Bolivia; y Rafael Cárdenas y Juan Sánchez Peláez en Venezuela; u Olga Orozco y Roberto Juarroz y Jorge Boccanera en Argentina; y los grandes poetas chilenos como Gonzalo Rojas, Enrique Lihn y tantos otros de todas las regiones del continente. En suma, glosando a Macedonio Fernández, podríamos decir que faltan tantos que si falta uno más, no cabe. No cabrían tantos ausentes sino en un gran diccionario de poetas y poesía o en una enciclopedia, pero esos son libros que el autor de estas rudimentarias reseñas no sabe hacer.

El lector notara también que entre todos estos hispanoamericanos hay dos españoles, Juan Larrea y José Ángel Valente, y un danés, Thomas Boberg. Tanto Larrea como Valente estuvieron íntimamente vinculados con la poesía hispanoamericana, Larrea a través de Darío, Vallejo y Huidobro; Valente por su proximidad a o su complicidad con Vallejo, Lezama, Gelman, Blanca Varela entre otros. En cuanto a Thomas Boberg es un gran poeta danés que vive desde hace mucho tiempo en Lima donde ha publicado casi toda su obra poética en castellano, traducida por él mismo y Renato Sandoval. Y yo estoy muy contento de verlo ahora en este libro entre los poetas de Perú y América.

Américo Ferrari

Pórtico

Tres exiliados

En 1560 el Inca Garcilaso de la Vega, antes incluso de haber escrito un solo libro, funda una tradición perdurable en Hispanoamérica: la del escritor que se marcha de su tierra y no vuelve más. Verdad es que este exilio voluntario no se debió a inquietudes literarias ni a una inadaptación al medio ambiente, sino a motivos bien prosaicos: el Inca pretendía mejorar su fortuna, obtener en España mercedes reales, una encomienda, y volver al Perú como un señor. No consiguió nada y se quedó en Europa. Aunque en 1563 obtuvo la autorización para volver a su tierra, jamás regresó. Se ha sugerido la existencia de un veto real, pero es probable que Garcilaso, desengañado, no haya querido el regreso; y es probable que el desengaño lo apartó de la acción y lo encaminó por el sendero de las letras; él mismo lo dice en *La Florida*, agradeciéndole a la fortuna el haberle tratado mal, ya que "con sus disfavores y persecuciones me ha forzado a que, habiéndolas yo experimentado, le huyese y me escondiesen el puerto y abrigo de los desengañados, que son los rincones de la soledad y pobreza, donde (...) paso una vida (...) quieta y pacífica (...) En la cual, por no estar ocioso, que cansa más que el trabajo, he dado en otras pretensiones y esperanzas..." (Proemio al lector).

Las otras pretensiones y esperanzas son el ejercicio de las letras. Cuando Garcilaso salió del Cuzco para embarcar a Europa no había, que sepamos, ni pensado en escribir una línea. En España, el fracaso de sus aspiraciones al poder y la riqueza le cortan la vía de regreso, el Inca se establece en el exilio y, relegado, da inicio a su obra. La frustración de sus más directos intereses, la tierra extraña y la distancia de su propia tierra operaron ciertamente una conversión. Aunque habría que saber hasta que punto Garcilaso se sentía extrañado en la tierra de su padre, es patente en los *Comentarios reales* la existencia de una distancia, de un hueco que el creador llena de recuerdos cuando no de imaginaciones. Pero los *Comentarios* son un punto de llegada. Las dos etapas en las que *grosso modo* se divide la vida del Inca, 20 años en el Cuzco y 56 años en España, son una división sumaria que puede ayudarnos a entender una ruptura, por cierto esencial, pero no el lento trabajo, la sutil evolución con que el cuzqueño en Montilla y Córdoba la asume y la supera. Mientras estuvo en el Cuzco y durante sus primeros años en España, el peruano Gómez Suárez de Figueroa[1] está bien lejos del personaje que conocemos con el nombre de Garcilaso el Inca, inventor de "fábulas

[1] Tal es el nombre, heredado de un tatarabuelo, que llevaba el Inca en el Perú y durante los primeros años que pasó en España. En Montilla, quizás a instancias de su tío, don Alonso de Vargas, adoptó el apellido de su padre, Garcilaso de la Vega.

historiales"[2]. Un hijo de conquistador y encomendero, en el ambiente de guerras civiles que era el del Perú a mediados del siglo XVI difícilmente se entregará a la poesía. Tampoco el pretendiente a honores y riquezas en Madrid, ni el capitán Garcilaso que gana su grado en la guerra contra los sublevados de las Alpujarras. Era necesario un reflujo y ese "desengaño" al que se refiere nuestro autor en el prólogo de *La Florida*. Entonces el Inca se pone a escribir, pero su primer libro, aquél en que, por decirlo así, se afila las garras el estilista, no trata de cosas de Indias ni de fábulas historiales. Es la traducción de los *Diálogos de amor* de León Hebreo, "que yo como indio —dice Garcilaso— traduje en mi tosco romance". El mestizo Garcilaso, que se ha desterrado él mismo en España, se califica de "indio" y, más aún, califica de tosco romance ese dechado de buen castellano que es su prosa. Eximio estilista, el americano emigrado se revela en los *Diálogos* hombre del Renacimiento a carta cabal, y tan dueño de la lengua castellana como de la toscana: *¿Yo como indio...?*[3].

El segundo paso del escritor es *La Florida*, crónica de la expedición de Hernando de Soto, que Garcilaso escribió basándose en los datos que le proporcionara su amigo el conquistador Gonzalo Silvestre. Es ya, desde España, el acercamiento a América, pero a una América que nuestro autor no conoce, que capta y reinventa a partir de los recuerdos no siempre fidedignos del héroe que participó en los acontecimientos: "un reportaje" ha dicho de *La Florida* Luis Loayza[4]. Pero un reportaje cuyo objeto no es la realidad inmediata sino las tierras remotas de América, la epopeya ya también remota de la conquista, con indios que Garcilaso había de figurarse semejantes a los del Perú, y españoles conquistadores como su padre... Escribiendo *La Florida* —recuerdos de otro— el Inca se aproxima a la materia de los *Comentarios*, labrada en parte con recuerdos propios.

Garcilaso, en efecto, está ya preparando sus *Comentarios reales de los Incas*, cuya primera redacción debe de haber empezado hacia 1590, esto es unos 30 años después de haber abandonado el Perú, y "forzado", dice, "del amor natural de la patria". Amor natural de la patria mantenido en el alejamiento de la patria y alimentado por este alejamiento. Por lo demás, esta expresión, la patria, no acude con frecuencia en Garcilaso; para este mestizo, producto directo de dos civilizaciones y de dos razas, a horcajadas sobre dos tierras, el término de patria había de ofrecer connotaciones ambiguas; su patria era el Cuzco, donde nació y se crió, ¿pero no sentía también como patria a España, tierra de su padre, donde deliberadamente vivió la mayor parte de su vida, y donde murió?[5]. El Inca habla más bien de su "tierra": "y yo las oí (estas cosas) en mi tierra a mi padre" *Comentarios* I, 3), "yo nací ocho años después que los españoles ganaron mi tierra" (I, 19), "como ha acaecido en mi tierra" (I, 26), "porque en mi tierra y en España lo he oído" (II, 8), "todo lo que el P. Blas

---

[2] La expresión es de Garcilaso, *Comentarios* I, 18.

[3] *Indio* era apelativo que denotaba la raza. Garcilaso era propiamente mestizo, y es así como se llama a sí mismo, "a boca llena", en un capítulo de los *Comentarios* (IX, 31).

[4] Luis Loayza, "La Florida del Inca", en *El sol de Lima*, Mosca Azul Editores, Lima 1974, p.28.

[5] "Obligado de ambas naciones" se dice el Inca en *La Florida* (Proemio al lector).

Valera tenía escrito eran perlas y piedras preciosas: no mereció mi tierra verse adornada por ellas" (II, 27), "como indio natural de aquella tierra" (II, 10), "los de mi tierra son tan amigos del *uchu*..." (VIII, 12), "y por ser fruta de mi tierra..." (VIII, 11), "Huelgo mucho de hallar en España cosas tan apropiadas a que comparar las de mi tierra" (VIII, 20). Sobre todo cuando el Perú se contrapone a España, es su tierra, la tierra natal, y hay que entender que para Garcilaso el Perú es esencialmente el Cuzco, donde pasó la infancia y la adolescencia y de donde no salió sino para trasladarse a Europa.

Con esta evocación de la tierra vienen a enlazarse dos actitudes características del Inca en los *Comentarios*: el testimonio personal, el ahondamiento en el recuerdo, en lo vivido, en el mundo de la infancia; y la afirmación de la predominancia de la lengua materna, "que mamé en la leche", contrapuesta a la "ajena latina" (II, 27). En cuanto a la primera actitud, es patente que hay en los *comentarios* un doble sistema de construcción; por una parte, Garcilaso compuso su obra como cualquier historiador, compilando datos y valiéndose de historias y crónicas ya escritas; pero el Inca se arroga una superioridad: "como natural de la ciudad del Cuzco" tiene "más larga y clara noticia que la que hasta ahora los escritores han dado" (Proemio al lector), es decir ha visto "con sus propios ojos" (frase frecuente en el libro), ha oído con sus propios oídos: "digo llanamente las fábulas historiales que en mis niñeces oí a los míos" (I. 18). Vista en la luz neblinosa de la distancia y el recuerdo de la infancia la historia se hace fábula, "novela peruana o leyenda incásica", "novela utópica", como la llama Menéndez y Pelayo[6]; podríamos ir hasta decir poesía y mito. El Inca reconstituye su tierra, la historia de su tierra, desde lo más recóndito de su subjetividad de mestizo desarraigado, ya para siempre anclado en otras tierras. Desde España se identifica como indio y natural de su tierra, y quiere recuperar el Perú perdido en la realidad, reconstruyendo un Perú mítico[7] en el encanto del verbo. Pero hay más: en este viaje de recuperación a través del tiempo el proyecto del Inca es hacerse presente toda la ausencia, la infancia abolida y la lengua materna. Para Garcilaso lo de la lengua es fundamental; en efecto, si su obra ha de aportar algo más que las crónicas escritas por los españoles, es porque él conoce la propiedad de la lengua, y los españoles no (Proemio; II, 10). Así lo dice, y se contradice, pues repetidas veces confiesa haber olvidado casi la lengua de su infancia, por lo menos como lengua activa (*Florida*, II, 1, 6; *Comentarios*, VIII, 18). El emigrado ha perdido numerosos vocablos del quechua y "no acierta ahora a concertar seis o siete palabras en oraciones para dar a entender lo que quier (e) decir". No obstante Garcilaso sigue considerando esta lengua casi olvidada, como su lengua propia, materna, y el castellano, el idioma del padre, en el que se expresa y escribe hace tantos años, como lengua ajena: "Esta larga relación del origen de sus reyes me dio aquel

---

6 *Orígenes de la novela*, C. S. I. C., MCMLXII, t. II, p. 153

7 Refiriéndose a los años de su infancia en el Perú, Garcilaso emplea la expresión "siglo dorado" (*Comentarios* VIII, 16). Aunque sin afirmarlos como testigo, el escritor tiende a prestar fe a todos los testimonios y anécdotas que agigantan las cosas del Perú, como por ejemplo la historia de aquel increíble rábano "de tan extraña grandeza que a la sombra de sus hojas estaban atados cinco caballos" (...), tan grueso que apenas lo ceñía un hombre con los brazos" (IX, 29).

Inca, tío de mi madre, a quien yo se la pedí; la cual yo he procurado traducir fielmente de mi lengua materna, que es la del Inca, en la ajena, que es la castellana" (I, 17). Lo ajeno es lo actual; lo propio, el lugar remoto del origen, que hay que recordar y recobrar[8].

Lejana tierra, infancia lejana, madre muerta en la lejanía, lengua materna que se aleja más y más; toda esa distancia invita al viaje de reconquista que son los *Comentarios*: internado en su soledad cordobesa el Inca recuerda y al recordar imagina, descubre, reinventa y ve. Tiene que recobrar sus orígenes[9] trabajando con esas imágenes suscitadas por la ausencia y la distancia. Sólo los años de exilio en la tierra ajena y en la lengua ajena podían quizás hacer surgir el Perú de Garcilaso, Perú tan fabuloso como real, que adquiere sus contornos precisos en la experiencia y la imaginación fundidas en el recuerdo: "En la vía que los astrólogos llaman Láctea —dice el Inca— en unas manchas negras que van por ella a la larga quisieron imaginar que había una figura de oveja con su cuerpo entero que estaba amamantando un cordero. A mí me la querían mostrar diciendo: "Ves allí la cabeza de la oveja; ves acullá la del cordero mamando; ves el cuerpo, brazos y piernas del uno y del otro; mas yo no veía las figuras sino las manchas, y debía de ser por no saberlas imaginar" (II, 23). Ahora el Inca sabe imaginar y ve, en la luz nocturna del exilio, el Cuzco de su infancia, las cosas del Perú, el lugar de su origen, distantes y precisos como las figuras de la vía Láctea.

***

Cerca de cuatro siglos después, otro joven peruano abandona su pueblo natal, Santiago de Chuco, en la sierra norte del Perú, y emigra, primero a Trujillo, ciudad costeña cercana a Santiago, después a Lima, y finalmente a París. Tampoco César Vallejo volverá nunca al Perú. Sólo que el exilio, para él, no empieza en París; es en Lima, capital del Perú, donde el poeta toma ya conciencia del destierro, de la distancia desde el principio insalvable entre la ciudad extraña y la tierra natal que es fundamentalmente para Vallejo la tierra de la madre y la tierra de la infancia. En cuanto a la lengua, Vallejo nunca tuvo sino una, que era el castellano.

Ya en *Los heraldos negros*, el primer libro de versos, apunta la nostalgia de la tierra natal, encarnada en una serranita idílica y en fuerte contraste con una Lima que el poeta, exageradamente comprara a Bizancio.

---

[8] La actitud ambigua del Inca ante la lengua y la raza ha sido sagazmente estudiada por Luis Loayza en sus "Aproximaciones a Garcilaso" (o. c., pp. 7 - 25). Para Loayza se trata de un "movimiento táctico", de ataque y de defensa, con el que Garcilaso, vástago de un pueblo conquistado en la tierra de los conquistadores, logra "refutar" a los españoles "sin ofenderlos", asegurando su propia superioridad en el conocimiento de las cosas del Perú por el conocimiento de la lengua; actitud defensiva que el Inca depone cuando piensa en sus lectores peruanos, ante los cuales se descubre y se entrega, confesando modestamente que ha olvidado mucho de su lengua materna. Léase todo el ensayo.

[9] "Origen", "fundamento", "principio" son vocablos que acuden con frecuencia en los *Comentarios*.

Qué estará haciendo esta hora mi andina y dulce Rita
de junco y capulí;
Ahora que me asfixia Bizancio y que dormita
la sangre, como flojo cogñac, dentro de mí.
.....
Ahora, en esta lluvia que me quita
las ganas de vivir.

("Idilio muerto")

Este "ahora" con su correspondiente "aquí", es el signo del destierro, y perdura, hueco movedizo lleno de desasosiego, a través de toda la obra. Ahora, aquí, es el exilio; en aquel entonces, allá, el lugar privilegiado de la infancia, "el poyo de la casa" donde el hermano "hace una falta sin fondo", el hogar y el lugar; ya en *Trilce* este lugar se confunde con la presencia tutelar de la madre, de modo que la errancia por tierras extrañas se identifica con la ausencia de la madre y con la expulsión del paraíso infantil, el exilio es orfandad. Diversos poemas de *Trilce* están dominados por la obsesión del regreso al hogar[10] , que el poeta se representa como el lugar intacto de la dicha en esa comunión que es el pan compartido de los hermanos y dispensado por la madre. Antes, pues, incluso de abandonar el Perú, —propiamente aquel pueblo llamado Santiago de Chuco— el Perú es para Vallejo lugar mítico, el lugar del permanente regreso.

¿Qué le queda a este desterrado en Lima sino volver al pueblo de sus padres o, acrecentando la distancia, marcharse a París? Una frase que, según dicen los biógrafos, el poeta solía repetir en Europa, expresa perfectamente la alternativa: "Yo no puedo vivir sino en Santiago de Chuco o en París" : En el lugar de nacimiento y en lugar predestinado de su muerte. París es totalmente el lugar del exilio, tierra neutra desde la cual le será posible imaginarlo, recordarlo, proyectarlo todo; Santiago es *la* tierra. Entre los dos, la borrosa Lima se anula, no existe sino, quizás, como un penoso recuerdo[11].

Vivió, pues, el poeta en París, hasta morirse. "Me moriré en París con aguacero, un día del cual tengo ya el recuerdo", había previsto o recordado en unos versos. Pocos poetas como Vallejo se habrán labrado tan pacientemente su destino y, con su destino, lo que podemos llamar —perdónesenos la expresión tan manoseada— una "visión del mundo". En *Trilce*, e incluso ya antes de *Trilce*, Vallejo ve la existencia del hombre en el mundo como un destierro, incluso cuando la existencia es goce: "el placer que nos destierra" (LX). Una vez que nos hemos separado del lugar natal y del hogar materno el mundo es tierra ajena. Trujillo, Lima y París no son sino etapas del exilio. El hogar era ya mítico en *Trilce*, y esta visión mítica se ahondará y precisará sus contornos en la poesía escrita en Europa y reunida

[10] Véase por ejemplo los poemas III, XXIII, XLVIII, LII, LXI, LXV.

[11] Cuenta Georgette Vallejo que habiéndole preguntado al poeta por qué no quería volver al Perú, aquél le contestó: " Sabes... esa risita de Lima..." (*Apuntes biográficos sobre César Vallejo*, en *Obra poética completa*, Mosca Azul Editores, Lima, 1974, p. 419).

en libro póstumo, publicado por la viuda en 1938 con el título *Poemas humanos*. La representación mítica del lugar natal se extiende del hogar a las cosas, la gente y el lenguaje de la tierra, y la tierra, más y más aureolada en la distancia, se llama ahora y por primera vez, Perú:

> Fue domingo en las claras orejas de mi burro,
> de mi burro peruano en el Perú (perdonen la tristeza)
> (*Poemas póstumos*)

> (Así se dice en el Perú —me excuso)
> (*Ibíd.*)

y la visión se precisa y se totaliza en "telúrica y magnética":

> ¡Sierra de mi Perú, Perú del mundo,
> y Perú al pie del orbe; yo me adhiero!

Versos malos pero significativos, y que se completan con otros, más significativos aún.

> ¡Oh campos humanos!
> ¡Solar y nutricia ausencia del mar
> .....
> ¡Oh campo intelectual de cordillera,
> con religión, con campo, con patitos!

Huelga recalcar que el Perú, el del burro, la religión y los patitos, es para Vallejo, como para Garcilaso el Cuzco, Santiago de Chuco y su contorno natural y humano, identificado en general con la sierra. Un Perú, ante todo, sin mar, y esta ausencia del mar es para el poeta "solar y nutricia", expresión efectivamente incomprensible y chocante para quienes hemos nacido en el litoral peruano y no vemos el Perú sin la arena y el mar. Lo que sí es necesario subrayar: este terruño serrano no es sólo todo el Perú, sino que es "Perú del mundo", está "al pie del orbe", es patria universal.

La proyección universal que acaba por cobrar en los años del exilio parisiense la visión nostálgica de la tierra natal nos parece constituir una clave en la poesía vallejiana en los últimos años. Universalizado, convertido en esencia humana, mundial, el terruño rebasa el recinto de la nostalgia que se fija en el pasado abolido, puede ser modelo y prototipo para la construcción del porvenir. Al imaginar desde París su tierra como *Perú del mundo*, Vallejo se representa sobre todo a su poblador, el indio serrano, y lo imagina como dechado de humanidad, como origen y meta:

> indio después del hombre y antes de él

Mestizo como Garcilaso, Vallejo no se califica, sin embargo, a sí mismo de indio, pero en cambio define al indio como el alfa y el omega de lo humano: el indio, es decir, los valores que este hombre encarna. La poesía existencial de Vallejo desemboca en la visión de unas esencias universales que se animan en grandes mitos: la Madre, el Indio, la Ciudad socialista.

Las tres representaciones están estrecha y orgánicamente vinculadas, las tres giran en torno a ese núcleo que es la experiencia privilegiada de la infancia en el hogar materno y en medio de una sociedad campesina, comunitaria, arcaica, ligada a las fuerzas elementales. El exilio en París ha obrado como un decantador que hace emerger, limpias y agigantadas, unas imágenes que transfieren la nostalgia personal y singular del terruño a una nostalgia no menos personal, pero universal y colectiva, de la patria futura y justa de los hombres. Es muy probable que, al igual que en Garcilaso, pero en otras perspectivas la distancia y el recuerdo hayan producido esta sublimación. El "ahora, aquí" de la sociedad urbana, mercantilista e industrializada de Europa suscitan la representación y el anhelo de un "en otro tiempo, allá"; si el núcleo de esta representación es el hogar de la niñez en la sierra peruana y la vida patriarcal del labriego andino, al universalizarse y esencializarse ese hogar y ese tipo de hombre se hacen prototipos que definen una vida ideal posible para el hombre, y que puede encarnar en cualquier pueblo o modo de vida que el poeta sueña como opuesto al *hic et nunc* de su confinamiento en la urbe francesa: por ejemplo, España o Rusia[12]. El *topos* se proyecta en utopía. La imagen que en el destierro se forja el desterrado de su tierra constituye, nos parece, el motor de la busca de una patria ideal, entre hermanos con su madre, busca que se acentúa en los años de París, pero que preexistía ya en la época de *Los Heraldos negros*, cuando el poeta ansía estar "con los demás, al borde de una mañana eterna, desayunados todos": como ayer, en su casa con sus hermanos, o en la ciudad feliz, después de la revolución o el apocalipsis, mañana... los tiempos de penuria de ese ayer y ese mañana son el destierro.

***

Bien diferente por el tono y las intuiciones es la obra de otro poeta peruano que también se fue a París, en 1925: César Moro, nombre poético de Alfredo Quispez Asín, nacido en Lima en 1903. Para él París no fue exilio, sino patria de elección y hogar espiritual; es decir, quizás no tanto París, donde no estuvo sino ocho años, sino el surrealismo al que en París se dio —dice André Coyné— "como a un vicio espiritual para el que estuviera en principio predestinado"[13], y a cuyo espíritu permaneció fiel toda su vida, incluso después de su alejamiento del grupo. Si hay un lugar donde Moro se sintió siempre desterrado, ese lugar es precisamente Lima, su ciudad natal. Y, cosa curiosa, de los tres que en estos apuntes reseñamos, fue César Moro el único (¿qué sordo destino lo impulsó?) en volver a su tierra donde murió o que, quien sabe, lo mató. Si es exacta la afirmación de Alfonso Reyes, que el modernismo

[12] En el artículo publicado por el semanario *Mundial* de Lima, el 1 de enero de 1926, Vallejo escribe: "Desde la costa cantábrica, donde escribo estas palabras, vislumbro los horizontes españoles, poseído de no sé qué emoción inédita y entrañable. Voy a mi tierra, sin duda. Vuelvo a mi América Hispana, reencarnada, por el amor del verbo que salva las distancias en el suelo castellano (...). Esta noche, al reanudar mi viaje a Madrid, siento no sé qué emoción inédita y entrañable; me han dicho que sólo España y Rusia conservan su pureza primitiva, la pureza de gesta de América".

[13] En *Los anteojos de azufre*, prosas de C. M. reunidas y presentadas por André Coyné, Lima, 1958, p. 6.

fue una reacción contra el medio, en el surrealista Moro, que vivió y escribió cuando ya no había modernismo, esta reacción es una verdadera guerra, pugna perpetua contra la pobreza espiritual que en su ciudad natal lo rodeaba y lo agobiaba: en "Lima la horrible" firma Moro su último poema en castellano[14]; en sus amigos surrealistas o simplemente en sus amigos, en París, en México o en Lima, halló Moro su patria, tierra móvil e ilimitada, sin ataduras ni hilos, que llevaba en el alma como otros llevan en una bolsita un puñado de tierra del país natal.

Para este poeta el país natal estaba en todo lugar donde pudiera crear un vínculo de simpatía; ahí renacía. No hay, pues, en su obra esa representación casi obsesiva del lugar de nacimiento, como en Garcilaso o en Vallejo; hay, sí, dominante, ese "silencio que resulta del gran grito del nacimiento", que no es local. Y es que para Moro, poeta, el destino del poeta, como para Novalis, es el del egregio extranjero en cuyos labios abunda el canto; enamorado de todo, su intuición predominante es la extrañeza, pues todo es aquello otro que el poeta quiere ser: "quisiera ser un árbol un grito una piedra". Extranjero de nacimiento, podríamos decir[15], Moro no enfoca en París, ni en México ni en Lima su condición de exiliado, porque desde el principio ha asumido el exilio de raíz, como su condición natural. No se trata de recuperar en el poema el país que una vez se abandonó, sino de conquistar, cada vez, un país desconocido, y es acaso en ese país desconocido donde se encierra lo más precioso del propio país:

> Muriendo de pie
> Conquistaremos
> Aquel paraje de hierbas locas
> Donde empieza la soledad
>
> (*Amour à mort*)

Bien sabía este apasionado de la amistad que ahí donde empieza la soledad el único hogar es la poesía. Tal vez por eso, entre otras razones, volvió a Lima; el medio era bárbaro, pero quizás a Moro ya no le importaba demasiado; tenía en Lima algunos buenos amigos y siempre aquel paraje que conquistar.

Toda esta actitud vital el poeta ha de modelarla en el lenguaje. Y aquí damos con un hecho importante: la lengua en que César Moro escribe la parte más importante de su obra poética (*Le chateau de grisou, Trafalgar Square, Lettre d'amour, Amour à mort*) no es su lengua materna, el castellano, sino un idioma extranjero, el francés. ¿Por qué? Vano sería aventurar una respuesta a este por qué; porque así lo quiso; una profunda afirmación de libertad, sin duda, incluso ante aquello que más suele atar a un hombre, su lengua materna. El caso de

---

[14] En *La tortuga ecuestre*, Ediciones Tigrondine, Lima, 1957, p. 63. El poema es de 1949. Moro falleció en Lima en 1956.

[15] "En un país de cuya existencia no estoy muy seguro, he nombrado el Perú..." ("La realidad a vista perdida", en *Los anteojos de azufre*, p. 24).

Garcilaso, siglos atrás, es muy diferente: Garcilaso era bilingüe, y además, la lengua que adoptó, el castellano, era la lengua de su padre y el idioma oficial y comúnmente hablado ya en su época entre la gente de su clase en su patria; así y todo, como hemos visto, la considera "ajena"; tal no es el caso de Moro, quien se apropió la lengua ajena y la tuvo siempre por propia; la opción de Moro no es asimilable tampoco a la de otros poetas de lengua española, sus coetáneos, que también escribieron en francés una parte substancial de su obra, por ejemplo Vicente Huidobro y Juan Larrea; para Huidobro el francés no fue sino un episodio; Larrea, que escribió casi toda su obra poética en francés, dejó de escribir poesía a partir de 1932, y volvió al castellano para elaborar su obra posterior en prosa. Moro, en cambio, siguió haciendo su obra poética en francés, en México y en Lima, aunque sin abandonar totalmente el castellano, lengua en la que escribió cierto número de poemas, sobre todo en México, reunidos con el nombre de "La tortuga ecuestre". El poeta poseía perfectamente las dos lenguas pero su dedicación a la poesía y los inicios de su verdadera labor de poeta se identifican con la vida en medio de esa familia espiritual que fue para él el grupo surrealista de París; prefirió escribir en la lengua de sus amigos, como otros optan por escribir en la lengua de sus padres. César Moro solía repetir, haciéndola suya, una frase de André Breton; "Todo se conquista, hasta la imaginación": hasta la lengua del poema, hubiera podido añadir.

César Moro, extranjero de nacimiento, hemos dicho, con otro nombre que el que le fue dado, con otro idioma que el que le fue dado, con otra patria que la que le fue dada y que, si no es el Perú, tampoco es Francia, ni México, ni ningún lugar geográfica o socialmente localizable; patria aérea, cambiante como las nubes, familiar y extraño para el poeta siempre extrañado y familiarizado con lo extraño. Y no obstante, desde toda esa lejanía y esa extrañeza el lugar natal hace signos y se descubre en el poema, no por cierto bajo el aspecto de la ciudad de Lima, sino en la presencia difusa de ciertos lugares "claros, solitarios" (...) "lugares... vínculos sin ningún deseo de adaptación, bajo el sol o cubiertos de neblina tras la cual se vislumbra la presencia inmanente del sol"[16] en la presencia siempre resurgente de un vago, imponderable litoral, cuando "asalta el mar (el) rostro" del poeta, "alta mar azul en invierno soñada a tientas en la noche", "allí donde la arena más fina no hace su aparición sino de golpe", y aletea "aquel hermoso pájaro aquel pelícano de ensueño con su cielo de bruma"[17]; mar, arena, cielo brumoso, aves marinas incrustadas en esa perla evanescente que es el cielo de la costa del Perú ("oh cielo de tierra oh mar ágil"): solar y nutricia *presencia* de la mar. En la poesía de Moro es ese quizás el lugar y el centro al que el poeta sin cesar retorna: poblada de mitos y motivos de las antiguas civilizaciones costeñas —peces, pájaros— una extensión de arena batida interminablemente por el mar.

---

[16] En la *Encuesta sobre el arte mágico*, de André Breton, citado por André Coyné, *Los anteojos de azufre*, p. 137. Significativamente Moro añade: "No en vano he nacido, cuando miles y miles de peruanos están todavía por nacer, en el país consagrado al sol y tan cerca del valle de Pachacamac, en la costa fértil en cultura mágica, bajo el vuelo majestuoso del divino pelícano tutelar".

[17] *Amour á mort*. Le cheval marin, París, 1957.

Lectura de Manuel González Prada

Manuel González Prada entre lo nuevo y lo viejo

En una encuesta llevada a cabo por la revista *Hueso húmero* de Lima, en 1979, sólo 11 de los 64 escritores y críticos que respondieron incluyen a Manuel González Prada (1844-1918) entre los diez mayores poetas del Perú, lo que pudiera parecer extraño o injusto, sea cual fuere el relativo envejecimiento de la poesía del "gran maestro", como lo llama César Vallejo en su dedicatoria de "Los dados eternos", sobre todo si se considera que los que dan su opinión son gente entendida en historia de la literatura peruana; hay que decir que la revista pedía a los participantes una apreciación que expresara exclusivamente sus preferencias personales y no una escala "objetiva" del valor de los poetas. De todos modos, la encuesta demuestra que hoy la poesía de Prada gusta poco o se lee poco[1]. Estudiando las respuestas, sin embargo, se puede observar que el nombre de González Prada es, con el de Carlos Augusto Salaverry, el único que figura entre los poetas de su generación. Y esto es ilustrativo; nos parece, en efecto, que aparte del oscurecimiento de la obra poética por el renombre que conquistó el autor de *Horas de lucha* y *Pájinas libres* como prosista de combate y agitador ideológico, hay, en relación con el problema que plantea hoy su poesía, un factor de época y de generaciones. La poesía de la época era bien escuálida. "Si no se atendiera a las medianías —dice José de la Riva Agüero en un ensayo escrito a principios de nuestro siglo— muy escasos serían los nombres de la literatura peruana"[2]. Esto era, sin duda, exacto cuando fue escrito, y lo es aún hoy, si juzgamos la literatura escrita en el Perú desde el siglo XVI hasta nuestros días; pero si lo referimos a la época (la segunda mitad del siglo XIX), se podría extender el juicio de Riva Agüero a toda la literatura hispánica de aquel período, incluyendo la española, que ha sido comparada con "una inmensa guía de teléfonos interceptados, cuyos abonados se llamasen todos Fernández, por ejemplo"[3].

---

[1] Para leerla, el lector potencial tendría que poder procurarse los libros. Que sepamos, las principales obras poéticas de Prada no habían sido reeditadas por lo menos desde 1947 (*Minúsculas*, Lima, Ed. PTCM) y 1948 (*Exóticas y Trozos de vida*, misma editorial) hasta 1988 en que la Editorial Copé editó, en el tomo III, Vol. 5 de las *Obras* al cuidado de Luis Alberto Sánchez, *Minúsculas*, *Presbiterianas*, *Exóticas*, *Trozos de vida* y *Baladas peruanas*. La publicación del resto de la obra poética ha coronado después la edición de estas imprescindibles obras completas.

[2] José de la Riva Agüero, *Carácter de la literatura del Perú independiente, en Obras completas* (Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú), t. I, p. 155. Este factor generacional podría explicar también las inhibiciones que pesan sobre la obra de los poetas hispanoamericanos, contemporáneos de González Prada, que destacan en la grisalla de la época, como el colombiano Rafael Pombo (1833-1912) y el venezolano Juan Antonio Pérez Bonalde (1846-1892).

[3] José Angel Valente, *Las palabras de la tribu* (Madrid, Siglo XXI, 1971), p. 78.

González Prada no era ciertamente una medianía, pero empezó a escribir entre medianías. "¿Existe en el Perú literatura?", se pregunta el propio Prada en "Yambo", una sátira literaria escrita, según Luis Alberto Sánchez, entre 1885 y 1890[4]; en Lima escribían versos por aquel entonces José Arnaldo Márquez, Luis Benjamín Cisneros, Juan de Arona, Carlos Augusto Salaverry, Acisclo Villarán y Teobaldo Elías Corpancho, entre otros, muy maltratados los cuatro últimos por Prada en la mencionada sátira; y si consideramos que sus coetáneos, a escala americana, eran Juan de Dios Peza, Almafuerte, Miguel Antonio Caro, y en España Núñez de Arce, Vicente Querol, Federico Balart, sin contar al ya anciano Campoamor, imaginaremos mejor qué marcha por el desierto fue la empresa poética del joven González Prada, que empezó a escribir versos hacia 1866, cuando las mayoría de los modernistas y noventaiochistas estaban recién nacidos o todavía por nacer. José Carlos Mariátegui y otros críticos han martillado la idea de que cultural y literariamente el período llamado colonial es un vacío; pero el vacío poético está más bien en los siglos XVIII y XIX; extinguidas las pocas voces que reflejan el movimiento romántico en el mundo hispánico, entre la figura aislada de Bécquer y el advenimiento de la revolución modernista en el último cuarto del siglo, el poeta González Prada se encuentra, como dicen los franceses, *dans le creux de la vague*. Aislado y por su cuenta se dedica, como Darío, a trabajar el verso castellano para sacarlo de los fatigados carriles por los que se arrastraba, moldearlo en nuevas formas y henchirlo de una nueva sensibilidad. Con éxito desigual.

Con éxito desigual, porque a veces sucede que sensibilidad y forma están desde la raíz íntimamente fundidas, constituyendo una unidad, un auténtico fragmento de poesía, otras veces la empresa fracasa al quedarse en un mero ejercicio estrófico o rítmico, o en un pastiche. Se ha dicho que González Prada es un precursor del modernismo[5], justamente a causa de esta obsesión del hallazgo de nuevas formas, o de la adaptación al verso castellano de metros, ritmos y estrofas antiguos o extranjeros. Pero hay que hacer sobre este punto dos observaciones. La primera: Prada empezó a escribir versos a los veintidós años, pero no publicó libros de poemas sino muy tardíamente. *Minúsculas*, su primer poemario, apare-

---

[4] *Cantos del otro siglo* (Lima, Universidad N. M. de San Marcos, 1976), p. 123. El libro es una transcripción de poemas sacados de dos cuadernos de manuscritos que Prada dejó inéditos. Pese a lo imperfecto y mal cuidado de la edición, estas piezas constituyen un buen documento para seguir la evolución del poeta. Aparte de los nombres citados, la sátira alude, sólo con las iniciales Ch., a otro poeta (¿Chocano?): "lo peor de Lima", sentencia secamente don Manuel. Pero si se trata de Chocano, la sátira no habrá sido escrita antes de 1895, cuando Prada frisaba en los cincuenta años, lo que permite evaluar mejor la distancia cronológica que lo separaba de los modernistas. Chocano nació en 1875.

[5] Véase Luis Alberto Sánchez, *Mito y realidad de González Prada* (Lima, P. Villanueva Editor, 1976), pp. 31 y 48. Idea ya expresada por Federico de Onís en su *Antología de la poesía española e hispanoamericana* (1934), por Carlos García Prada en su *Antología poética de González Prada* (México, Edición Cultura, 1938), p. XXXI, y por Jorge Mañach, quien dice más prudentemente que Prada "se asoma al Modernismo" ("La obra: ideas y estética", en González Prada, *Revista Hispánica Moderna*, t. IV, nº 1, New York, 1938, p. 26). De manera más general y, creemos, más certera, el mismo F. de Onís hace de Prada un precursor "de la época actual en América"(*ibid.*, p. 6).

ció en 1901, cuando el poeta tenía cincuenta y seis años, y *Exóticas*, que reúne precisamente los poemas que más se acercan a ciertas búsquedas formales del modernismo, fue editado en 1911, cuando el modernismo entraba en su etapa de disolución. (Hay que subrayar en este sentido que la publicación de *Exóticas* coincide con la de *Simbólicas*, de José María Eguren, el mismo año de 1911, libro que abre, éste sí, horizontes realmente nuevos en nuestra poesía). El resto de la obra poética es póstuma. Claro que una cosa es el año de la publicación y otra los años de la escritura; muchos de los poemas de *Exóticas* (el título en sí es modernista) deben de haber sido escritos en el período que el poeta pasó en Europa, el último decenio del siglo. En *Minúsculas*, por lo demás, encontramos ya algunos poemas que coinciden con las innovaciones métricas de Darío y otros modernistas: ritmos sin rima, experimentos con el eneasílabo y un "Ritmo soñado" que es, en el primer verso de cada dístico, el mismo esquema de los hexámetros darianos de "Salutación del optimista". Pero lo que domina en *Minúsculas* no son tanto las experimentaciones métricas como los ejercicios de adaptación de antiguas estrofas francesas o italianas (rondeles, trioletes, estornelos) al castellano. En *Exóticas*, en cambio, se trata sobre todo de renovar metros y ritmos.

Así que si González Prada se acerca al modernismo por sus innovaciones formales, este acercamiento se produce visiblemente en la época en que los modernistas trabajaban en lo mismo. Suponemos que Luis Alberto Sánchez incurre en un *lapsus calami* cuando estampa esta frase: González Prada "se anticipa a los modernistas, incluyendo al propio Rubén Darío, que sólo contaba dos años de edad cuando ya Prada forjaba el perfecto soneto 'Al amor'"[6]. El "perfecto soneto", escrito a fines de los años sesenta, según el propio Sánchez, e incluido en *Minúsculas*, no tiene nada que ver con la escritura de Darío ni de ningún modernista: entronca directamente con la estructura dicotómica y antinómica del soneto conceptista quevediano (confróntese, por ejemplo, el soneto de Quevedo "Definiendo al amor": "Es hielo abrasador, es fuego helado,/ es herida que duele y no se siente", etc.).

Y aquí encaja la segunda observación: las innovaciones aportadas por *Minúsculas* y *Exóticas* a menudo conciernen más a la forma o molde (estrofa o metro) en que se "vaciará" la materia del poema (y esta disociación de forma y materia es, creemos, lo que traba y frustra muchas veces la poesía de Prada) que a la escritura poética propiamente dicha; ésta sigue siendo tributaria, en los mejores casos, de los cánones estilísticos de los clásicos españoles; en los peores, de la dudosa retórica decimonónica; hay como un hiato entre el molde estrófico o rítmico, que podría resultar original en español, y el tejido estilístico que rellena tal molde y donde se entrelazan clichés lingüísticos y representaciones convencionales de lo poético, naturalmente familiares a quienes escribían en aquellos años en Hispanoamérica. Y esto tanto en los temas como en la escritura. Los temas (la naturaleza, la amada, la primavera, la felicidad, la humanidad, la belleza —helénica, en general—, los dioses griegos revisados y corregidos por el maestro Renan) parecen ser simples pretextos para ensa-

[6] Luis Alberto Sánchez, *Mito y realidad en González Prada* o. c., p. 31.

yar la aclimatación de estrofas exóticas[7]. En cuanto a la escritura propiamente dicha, es compleja y requeriría, para los dos libros, un análisis largo y detenido que revelaría registros diversos y abundantes influencias, desde la ya mentada de los clásicos españoles, pasando por la de los románticos alemanes y de Bécquer, hasta la de los parnasianos franceses, fundamental, creemos, en el primer libro. Pero basta una simple lectura para identificar en el léxico, en la construcción del verso y en el fraseo, abundantes tópicos estilísticos "mandado[s] enterrar en tiempo de Garcilaso", como dice el propio autor en *Pájinas libres* zahiriendo unos versos de Juan Valera. "!Oh Primavera! ¡Oh juventud! !Oh engaños!/ !Oh bien fugaz! !Oh perdurables daños!" son versos de *Exóticas*, y los acompañan "los fragantes pétalos del lirio", "la ebúrnea rama de la lira", "la encina patriarcal de Homero", "el rayo de ardiente pasional mirada", "ojos de azulado cielo", "tez de virginal frecura", "silencio de la noche constelada", etc. Este raudal de adjetivos parásitos e imágenes convencionales de castiza prosapia alterna con otro, procedente de la retórica filosófico-liberal-racionalista que hacía estragos desde el advenimiento de Quintana y que se traduce, siempre en *Exóticas*, en versos como "La augusta libertad de la conciencia", "La Ciencia triunfa, la Razón domina / y el Reino estéril de la Fe sucumbe", "El infalible método del sabio", etc. En *Minúsculas* el primer raudal es el más impetuoso, ya desde el primer poema: "Con el primer aliento de la aurora / Abre la nube su cendal de nieve"; "la Tierra se engalana como novia [cuando] [v]uelve la dulce Primavera", "Amor fementido", "blandos arrullos de mansa paloma", "rubia frente virginal", "ojos de lirio", "labios de rosa", "blanca Azucena", etc.

Que cierto número de estos clichés léxicos se hayan deslizado también en Gutiérrez Nájera, Darío, Herrera y otros modernistas, es seguro; pero también es seguro que hay en los grandes modernistas un tratamiento bien diferente del lenguaje poético, sobre todo por el partido que sacan de la imagen por metonimia, que tiende a proyectarse en símbolo, y por el uso del epíteto no redundante, que incluso cuando es meramente ornamental, tiende a la imagen. Y es, entre otras cosas, la audacia de la imagen y el adjetivo desorbitados de su utilización codificada en el lenguaje "de época" lo que a menudo falta en el poeta peruano y lo separa de los maestros del modernismo, por una parte; por otra, su impermeabilidad —aunque no siempre— al impresionismo poético, su aversión a todo lo que pudiera parecer oscuro o nebuloso y, concomitantemente, el culto orquestado de la Razón, de la Humanidad y otras abstracciones terminadas en —ad, la insistente apología de una Grecia antigua hecha a medida por sus maestros del racionalismo francés[8]. Por más estimulantes que

---

[7] Es ilustrativo a este respecto confrontar los títulos y el índice de *Minúsculas*; los títulos, en su mayoría, no se refieren al tema, salvo excepciones como, por ejemplo, "Al amor", sino que designan la forma del poema: Triolet, Rondel, Rispetto, Pántum, Estornelos, etc., de modo que el índice resulta ser una especie de clasificación global y abstracta que supedita la singularidad del poema al tipo genérico de composición: Balatas, pp. 14, 24, 32, etc.; Espenserinas, pp. 16, 42, etc.; Estornelos, pp. 47, 54, etc. Quien quiera leer una "Balata" determinada tendrá que hojear el libro hasta encontrarla.

[8] No creemos que sea ésta precisamente la Grecia de Darío; en el poeta nicaragüense las alusiones a la mitología griega están generalmente destinadas a introducir en el poema la expresión de fuerzas elemen-

pudieran ser Voltaire y Renan para un joven del siglo XIX educado en una rancia familia católica peruana, una cosa es cierta: Renan y Voltaire son malos conductores de la poesía. No queremos decir que estos poemas no sean "bellos": suenan agradablemente al oído; ni que no sean "buenos": están bien escritos, las leyes del ritmo, de la armonía y de la melodía son escrupulosamente respetadas. Lo que se descubre en estos versos es su naturaleza fundamentalmente enunciativa y declarativa. Se dirá que todo lo que se escribe o se habla es por naturaleza enunciativo, pero lo que sucede con muchos poemas de Prada es que los enunciados no están fundidos en un movimiento interno que los transforme ante nuestros ojos, que proyecte la intuición en imágenes dinámicas y asuma y resuma las tensiones y pulsiones contradictorias subyacentes a toda enunciación propiamente poética. En ese movimiento, la intuición surge con **su** forma que es, a veces, nada más que la leve insistencia de un ritmo, de un fraseo, como una nebulosa que el poeta estuviera llamado a resolver ante el lector en constelaciones distintas de palabras: en ese movimiento se va plasmando y desarrollando, de manera a veces sorpresiva para el poeta mismo, la forma de la intuición que supedita a su propia necesidad el esquema métrico-rítmico externo, en vez de subordinarse a él: este esquema rítmico genérico no es más que una división cuantitativa uniforme del tiempo. Se diría que en Prada falta precisamente esa ductilidad esencial de la poesía, clásica o moderna. Ello se refleja ante todo en la obsesión que suele demostrar el poeta peruano por el ritmo cuantitativo riguroso, que distribuye espacios de tiempo en "pies" o unidades rítmicas estrictamente determinados por combinaciones recurrentes de tónicas y átonas que sólo imperfectamente equivalen a las largas y breves de las lenguas clásicas; y todo esto en desmedro de lo que Bachelard llama los "ritmos cualitativos" y que resultan sobre todo del ordenamiento sutil de las sonoridades, de los "colores" incluso de las vocales, de sus ecos y correspondencias en el movimiento vivo del poema; el tiempo se alarga o se contrae, se comprime o se prolonga en el movimiento complejo que lo gobierna, respetando inclusive el esquema métrico de sílabas medidas. Entonces hasta el sonido puede cobrar valor de imagen. Así lo vieron, o lo entrevieron, los principales simbolistas, pero González Prada parece haber ido por el camino opuesto. Compárense, sólo a guisa de ejemplo concreto para ilustrar lo que decimos, dos versos de Prada sobre el tópico de la huida, y otros dos de Mallarmé sobre el mismo tema:

Huir quisiera por la blanca espuma
Y a Sol lejano calentar mi frente.

Fuir! là-bas fuir! Je sens que des oiseaux sont ivres
D'être parmi l'écume inconnue et les cieux!

Es evidente que González Prada era una personalidad compleja. Entre los personajes que se enfrentaban en esta personalidad había —es el más conocido— un hombre de ideas

tales y oscuras, genésicas las más de las veces; o bien Grecia se presenta explícitamente como un decorado o un motivo lúdico, franca e irónicamente asumido: "Amo más que la Grecia de los griegos / la Grecia de la Francia". Ni estas fuerzas ni esta ironía existen en Prada.

firmes, doctrinario, didáctico y racionalista; pero había también (es imposible no reconocerlo) un poeta atento al "misterioso ritmo de los seres y las cosas". Sucede que las ideas y las convicciones ideológicas, o la simple práctica de un ejercicio temático, llegan a invadir el dominio de la intuición poética, comprimen e inhiben su libre expresión, ya enderezándola a la declaración de principios filosóficos o doctrinarios, ya sometiéndola a un concepto estético que con frecuencia se reduce a la forma exterior del poema: ritmos o estrofas preconcebidos como experimentos formales. El poeta sueña con un tipo de poema que, "desdeñando los pueriles cascabeles de la rima", refleje "el misterioso ritmo de los seres y las cosas" en "la acorde pulsación de los acentos". lo que es muy sugestivo; pero unos versos de *Minúsculas* vienen a precisar lo que es para el poeta esta acorde pulsación:

> Sueño con ritmos domados al yugo de rígido acento
> Libres del rudo carcán de la rima.

Estos ritmos soñados, que Silva y Darío no ensayaron sino esporádicamente, serán objeto en *Exóticas* de un tratamiento sistemático. En la época en que se publicaron *Minúsculas* y *Exóticas*, la renovación que se perfilaba en la poesía castellana indicaba más bien la tendencia contraria: liberar más y más el lenguaje poético del yugo de los acentos rígidos, "carcán" aún más rudo que el de la rima. Es lo que, en el Perú, se muestra claramente en la obra de José María Eguren, que, como ya lo hemos dicho, publica en 1911 su primer libro de poemas; y es la vía por la que enrumbarán decididamente los posmodernistas, que de la crisis por la que atravesaron las formas poéticas en la época de las vanguardias no rescataron sino los versos castellanos de acentuación más flexible, y sobre todo el clásico endecasílabo. "No cabe imaginar un verso castellano sin acentos disciplinados", dice González Prada. No hay duda; pero no cabe tampoco confundir los acentos disciplinados con el yugo del acento rígido. El propio don Manuel debía de estar consciente de ello cuando escribió algunos "Polirritmos sin rima", como "La casa misteriosa", "Crepuscular", "Noche macabra", "Noche de invierno" y otros de corte análogo que nos parecen caracterizarse precisamente por la introducción de elementos rítmicos disonantes.

Hay, en suma, una doble paradoja en González Prada poeta, y creemos oportuno subrayarla: su mayor ambición parece ser la de innovar en temas y formas y renovar la poesía castellana desde sus cimientos; pero sus innovaciones se quedan, en general, en ejercicios y experimentos de versificación que, de manera menos sistemática, practicaban ya los modernistas en América, Salvador Rueda en España y Carducci en Italia, de modo que desde este punto de vista, González Prada, más que como un precursor, podría verse como un epígono. Procedieran de donde procedieren, hoy está claro que estas experimentaciones formales no tuvieron futuro; pero hay que decir también que algo análogo le sucedió a cierta poesía experimental de las vanguardias de los decenios del diez y del veinte; es que la poesía no surge del experimento sino de la experiencia. En cuanto a la temática y al tratamiento del lenguaje en el poema, hemos dicho ya que arrastran mucho lastre de los lugares comunes y la fatigada escritura castellana del siglo XIX, contra la cual paradójicamente el poeta pretendía reaccionar. Lo que, en efecto, hace hoy enojosa la lectura de ciertos poemas de González

Prada no es lo que éste pueda haber heredado de la gran tradición del Siglo de Oro, de Quevedo en particular, a quien admiraba hasta el punto de utilizarlo como materia prima de numerosos pastiches, sino lo que en esos poemas subsiste de una retórica fosilizada a base de temas convencionales y epítetos redundantes; esta retórica es típica de las postrimerías del siglo XVIII y de todo el XIX hasta el advenimiento de Gutiérrez Nájera, Silva, Martí y Darío en América, Unamuno y Valle Inclán en España. Se conservaba y remozaba como las viejas, a base de afeites.

Esto es lo que principalmente ha caducado en González Prada[9], por una parte, y por la otra, el apego que ya hemos indicado al estrecho racionalismo decimonónico, tendencia que, cuando invade la poesía, hace de ésta un instrumento para la expresión en estilo elevado de pensamientos sentenciosos y máximas didácticas y filosóficas (véase, por ejemplo, el poema "Determinismo" en *Exóticas*). En muchos de estos poemas, incluso cuando se trata de sentimientos íntimos y lábiles, todo parece demasiado nítido y perentorio, rígidamente recortado en conceptos. Aunque parezca mentira, Prada admiraba a Campoamor, a cuyos versos reprochaba sólo la imperfección del ritmo: "Hace pensar en Apolo / Cabalgando en un pollino". Con pollino y todo, que Campoamor le hiciera pensar nada menos que en Apolo induce al lector a preguntarse qué representación podía forjarse a veces, don Manuel de la poesía y de su dios. Desde los albores del romanticismo alemán e inglés, pasando por Nerval y Baudelaire —para citar corrientes y poetas que al peruano le eran ciertamente familiares— hasta Rimbaud y Mallarmé, nacido apenas dos años antes que Prada, la poesía va en busca de otra cosa: explora lo oscuro, se propone como una fuente de

[9] Es justicia recalcar que hay en *Minúsculas* y *Exóticas* otra cosa que estos resabios retóricos entreverados con marchamos del Parnaso francés, del que nuestro poeta recoge el tópico del poeta orfebre y del poema gema. Hay, es indudable, también una poesía original y de una densidad rara en el Perú de la época, pero para ello remitimos al lector a las páginas siguientes de estos apuntes. Los dos libros de poemas que publicó en vida González Prada (no contamos *Presbiterianas*, colección de versos anticlericales publicada en 1909) son la condensación de muchos años de trabajo poético y de lucha con la expresión; eso se ve. La prueba la encontramos en el cuaderno ya citado, *Cantos del otro siglo*, que nos da, si podemos decir, en bruto la actividad de versificador de Prada y todo el largo ejercicio con materiales que, decantados y pulidos, entrarán en la elaboración de *Minúsculas*, *Baladas* y *Grafitos*. La manera de *Exóticas* se ve menos. Entre varios centenares de poemas o esbozos de poemas no hay sino dos páginas que bajo el título entre paréntesis de "Ensayos métricos" ofrecen, hacia el fin del libro, un muestrario bastante reducido de ejercicios rítmicos y métricos. Es lo que nos hace pensar que la voluntad de renovación del metro castellano es en Prada relativamente tardía, aunque en el libro no encontramos desgraciadamente ninguna fecha. Abundan en cambio los sonetos, las letrillas y hay algunos "Trioletes". Es interesante observar la presencia de cincuenta pastiches de los sonetos burlescos de Quevedo, quien por lo visto ejerció considerable influencia en González Prada. Sin embargo, la escritura de una buena parte de estos poemas corresponde más bien a los cánones del llamado romanticismo español del siglo XIX. He aquí una estrofa de "Canto de amor", poema que L.A. Sánchez fecha hacia 1875-78: "Lirio entre cardos, rosa de frescura, / ¿Hay hermosura igual a tu hermosura? / Tú naciste más bella / Que diamantina estrella / Engarzada en la aurora del estío; / Tú naciste más bella / Que misteriosa Luna / Pintada en el cristal de la laguna / Y en la corriente diáfana del río". *Cantos del otro siglo* es efectivamente un título adecuado para estos cuadernos.

conocimiento *sui generis*; asedia precisamente, entre la luz y la sombra, "el misterioso ritmo de los seres y las cosas", y en vez de idear de modo abstracto esquemas métricos, para luego embutirlos con sonoros vocablos, busca revelar en la práctica misma del poema la secreta unidad de la forma y la intuición. Quizás, repetimos, si Prada hubiera nacido en una época menos ingrata para la creación poética en nuestro continente, hubiera sido más receptivo a "lo nuevo" que fuera del mundo hispánico transformaba ya la práctica y la teoría de lo poético.

Más receptivo, decimos, porque esta sensibilidad, aunque a menudo sofocada, existe y se declara en diversos poemas de la obra; ahí la palabra poética se busca, se interroga y tiembla, revelando el hueco en el que habita, entre el deseo y la muerte, entre la alegría vital y un sentido angustiado de la existencia que enlaza a Prada con Darío, o en una nebulosa visión de lejanías que a veces lo emparenta con Eguren. Todo ello procede de la más auténtica sensibilidad romántica, o aun de más lejos, de los clásicos españoles[10], que le eran tan familiares, como en el bello triolet de *Minúsculas*: "Desde el instante del nacer, soñamos; / Y sólo despertamos, si morimos".

Lo que caracteriza los poemas a los que ahora nos referimos es que son otra cosa y más que motivos de ejercicios estéticos, o ensayos de ideología versificada. El verso parece fluir en estas composiciones más libremente y con mayor eficacia. Reléase, por ejemplo, en *Minúsculas*, "Visita nocturna" o el rondel "No sé la dicha que persigo"; pero es sobre todo en *Exóticas* donde esta vena aparece, si no con demasiada frecuencia, sí con gran fuerza expresiva; es, creemos, el caso de "Acorde", de "En país extraño" (que se sitúa, desde el epígrafe, bajo el signo de Baudelaire), pero sobre todo del raro poema "Los cuervos", ya muy cerca de la poesía de Eguren[11]. Es uno de los pocos poemas simbolistas de González Prada:

> Bajo el dosel de gualda
> Nubarrones de cuervos
> Aparecen y graznan.
> Hidrofóbicos luchan
> Y en el campo destilan
> Cálida, roja lluvia.

---

[10] O de los preclásicos incluso: muchas de las formas recurrentes de *Minúsculas* vienen de la edad media. En el triolet "Amante que se aleja de los ojos / Se alejará también del corazón" hay probablemente una reminiscencia de la canción de Jorge Manrique "Quien no estuviere en presencia / no tenga fe en confiança". La canción española medioeval, igual que el triolet francés, repite al final los versos del principio. En *Minúsculas* hay dos canciones de este tipo.

[11] Luis Alberto Sánchez (Prólogo a *Exóticas*, en Manuel González Prada, *Obras*, o.c., t. III, v. 5, p.260) recalca por su parte que "la composición titulada 'Los caballos blancos' se adecúa por manera admirable con el estilo de Eguren", precisando que ello "fue reconocido una y mil veces" por el poeta de *Simbólicas*. Sánchez recuerda también que Eguren dedicó a González Prada *La canción de las figuras* (1916).

Con los picos de acero,
No se hieren los ojos,
Se taladran los pechos.
Por azuladas cumbres,
Al desmayo del Sol,
Desaparecen, huyen...
Se van sin corazón.

La eficacia de este poema no está sólo en la fuerza intrínseca de la visión símbolo: se ejerce también por la sordina del verso y la condensación del lenguaje en trece heptasílabos de una sobriedad y una severidad de corte inéditas en la época y en el medio. En "Los cuervos" el poeta revela que cuando abandona su práctica de la poesía como ejercicio estético y retórico, lejos de ser un "precursor" del modernismo, va más allá de él, tanto como o quizás más que el último Herrera y el último Lugones. En la misma tónica, aunque menos elusivos y sugerentes, podemos situar, además de "Los caballos blancos" ya citado, los "polirritmos sin rima" titulados "La casa misteriosa", "Crepuscular", "Música macabra" (cuyo final, forzadamente fantástico, estropea desgraciadamente el conjunto) y "Noche de invierno", poemas emparentados no sólo por el tratamiento del lenguaje (más dúctil y matizado que en otros poemas de *Exóticas* y menos convencional que en muchas composiciones de *Minúsculas*), sino por la *Stimmung* que modula este lenguaje: un sentimiento de turbación, de congoja, de desamparo, que es como la otra faz de la visión del mundo del poeta González Prada: una en la que se disuelven los tópicos de la luz de la razón, del arte pagano, de la clámide ateniense y de la musa helénica cantados en el poema del mismo nombre, como se esfuma la Idea con mayúscula, el adornado y poco convincente erotismo de las imitaciones de las traducciones de Omar Khayyham por Edward Fitzgerald, pero sobre todo el fastidioso mensaje programático del cantemos esto y no cantemos aquello, hagamos tal cosa y no hagamos tal otra, seamos paganos y no seamos cristianos. Mensaje que hace de tantos poemas de Prada discursos de propaganda a una buena causa que, al fin y al cabo, para el lector que se asoma a la complejidad de esta poesía contradictoria y de facetas diversas no resulta muy clara; lo que sí es evidente en todo caso es que la faz oscura existe y tiene en la obra una importancia que nos parece necesario subrayar. La vena simbólica y de expresión indirecta en la que el poema emerge de la simplicidad de una imagen o de una visión (unos cuervos, unos caballos, una casa abandonada, una iglesia vacía), o de los acordes secretos que funden el ánimo con la sombra o la luz del mundo para dar forma en unas hileras de signos a lo universal concreto; esa vena que se puede descubrir en una parte de la obra acerca a Prada a la larga, multiforme exploración de lo poético que se llevó a cabo en Hispanoamérica como en España después de él: digamos, a "lo nuevo".

Pero esta vena no es la única que hace de González Prada uno de los forjadores de nuestra poesía moderna. Hay otra: la de las sobrias estrofas de la obra poética póstuma: *Baladas/Baladas peruanas* y *Trozos de vida.* Podrá parecer injustificable acercar así dos colecciones de poemas, los primeros escritos en su mayoría cuando el poeta tenía entre veinti-

cinco y cuarenta años[12], los segundos a los setenta y cuatro, ya al borde de la muerte. En los temas y la inspiración que los anima no hay, desde luego, gran cosa de común; sí lo hay, en cambio, en la escritura y en el corte del verso, que se separa mucho de la manera de *Minúsculas* y *Exóticas*. Domina ampliamente el octosílabo de factura clásica (alternando con heptasílabos y endecasílabos) rejuvenecido y vigorizado por inmersión en la poesía del romanticismo alemán. Los libros de baladas son un ejemplo de verso fluido y sin ripios que, formalmente, no era nada novedoso en español (el poeta trabaja en general estos poemas con el verso del viejo romance), pero por la economía de recursos y la limpieza del lenguaje, generalmente parco y exento de adjetivación redundante, resulta original en el Perú de 1880; y hasta nos atreveríamos a decir que resulta original la estrofa desnuda y de recatado lirismo que fluye mansamente en *Trozos de vida* ya en 1918, en la época del nacimiento de las estridentes vanguardias cuyos calcos del experimentalismo poético europeo más de una vez nacieron viejos.

Las *Baladas* surgen de la familiaridad de González Prada a la vez con la poesía alemana y con el verso clásico español, y la forma que adoptan constituye ciertamente el vehículo más adecuado para la expresión del propósito del poeta por aquellos años: la restitución del aura de misterio y de fantasía que rodea las viejas leyendas nórdicas o incaicas. Más que en *Minúsculas* o *Exóticas*, la verdadera respuesta de Prada a la "atronadora y rimbombante poesía castellana" nos parece hallarse en estas composiciones leves y elegantes, con unos esquemas métricos de los más clásicos y arraigados en la poesía castellana; y aunque el verso ha sido ciertamente muy elaborado y estudiado[13], suena espontáneo y orgánicamente vinculado al tema poético: leyendas y cuentos míticos. Reléanse, por ejemplo, en *Baladas*, "El lago", "La virginidad", "Isolda y Tristán", "Besos póstumos", "El pescador loco", "La serenata de Pierrot", y las versiones y recreaciones de los poetas del *Sturm und Drang* y del romanticismo alemán, que pueden ser juzgadas como auténticas creaciones personales del poeta, a tal punto éste logra imponer al cañamazo que le da el poeta extranjero el sello de su escritura personal[14]. En *Baladas peruanas*, "La tempestad", "Los médanos", "El maíz",

---

[12] *Baladas y Baladas peruanas* constituyen originariamente una sola obra, que en los manuscritos de González Prada constaba de tres partes: las baladas de tema general, las baladas de tema peruano y las versiones del alemán. De este conjunto, Alfredo González Prada y Luis Alberto Sánchez desgajaron las baladas peruanas y las publicaron con este título en la Editorial Ercilla en 1935; "...constituyendo —dice Alfredo González Prada— los romances peruanos —creación del poema autóctono en el Perú— un documento literario de especial trascendencia, juzgamos necesario darles individualidad propia publicándolos aparte." *Baladas* fue editado en París por Alfredo en 1939. "Si bien la predilección del autor por la balada —anota el editor— culminó durante los años anteriores a la guerra con Chile, no dejó de cultivarla después: 1871—79 es el período de mayor producción."

[13] Véanse en *Cantos del otro siglo* diversos ensayos de poemas, esbozos y borradores con las formas métricas utilizadas en *Baladas*.

[14] Es análogamente el caso, medio siglo después, del poeta venezolano José Antonio Ramos Sucre, cuyas traducciones de Uhland no se diferencian en nada, por la forma, de sus composiciones originales.

"El pájaro ciego" tienen un encanto que perdura[15]; incluso en el tema de denuncia de los abusos de la conquista y de la situación social del indio, que tantos malos versos inspiró después en el auge de la poesía indigenista, hay en González Prada poemas memorables. Cómo no recordar el arranque de "El mitayo":

> Hijo, parto: la mañana
> Reverbera en el volcán;
> Dame el báculo de chonta,
> Las sandalias de jaguar.

O el vigor de la expresión poética en "Las flechas del Inca". Será difícil encontrar, en poesía, entre los cultores del tema indigenista de los años veinte a cuarenta de nuestro siglo, una voz que iguale a la de González Prada, porque si bien es verdad, como lo recuerda Alfredo González Prada, que *Baladas peruanas* representa "la creación del poema autóctono en el Perú", no es menos cierto que González Prada no se propone hacer indigenismo de escuela: extrae del tesoro de los mitos y leyendas de los antiguos peruanos y de las crónicas de la conquista una materia poética análoga a la que saca del acervo de mitos y leyendas de Europa, y lo funde todo en el mismo crisol formal. Recordemos que las *Baladas* constituían un conjunto de poemas, cuarenta y cinco de los cuales se refieren a temas peruanos precolombinos o a episodios de la conquista. ¿Es la respuesta de González Prada a Ricardo Palma, quien había publicado en 1872 la primera serie de sus *Tradiciones peruanas*?

Los poemas de *Trozos de vida*, en particular los dos últimos, ("Ultima verba"), son el testamento poético de González Prada. Escritos el año de su muerte, los últimos probablemente cuando ya la muerte lo rondaba de muy cerca, decantan las obsesiones fundamentales del poeta, no ya como temas, sino como fusión de la experiencia vital y de la experiencia del poema; ya sin las vestiduras estetizantes de los libros anteriores, los versos asonantes de estas "últimas palabras" revelan profundas tensiones entre la serenidad y el tormento, entre el amor y el desdén de los hombres, entre el amor y el horror de la naturaleza que aunque a menudo veladas asomaban ya a veces en *Minúsculas* y *Exóticas*. Unos versos del último libro dan una clave a este respecto:

> ¿Quién oyó jamás un grito
> Doloroso de mis labios?

[15] Emilio Carilla, en su libro *El romanticismo en la América hispánica* (Madrid, Gredos, 1975), t. II, p. 172, dice que "una obra como las *Baladas peruanas*, aunque no sea la más difundida es la que más nos acerca al verdadero González Prada (...). En las *Baladas* el indio pasa de elemento decorativo, nostálgico y confrontador a personaje real, de carne y hueso, visto en sus dolores, despojos y penurias, perspectiva en la que, por cierto, no están ausentes convicciones políticas que González Prada defendió a lo largo de su vida". Carilla concluye: "Sí, creo que esta obra es la que servirá mejor que otras para mostrarnos el perfil literario de González Prada". Observemos que actualmente, por lo menos en el Perú, *Baladas peruanas*, que fue objeto de una redición en 1966 (Lima, Ediciones de la Biblioteca Universitaria) es un libro relativamente difundido, seguramente más que *Minúsculas*.

¿Quién vio jamás en mi rostro
Húmeda sombra de llanto?
Sin estrechos confidentes
Yo he sido el cofre sellado:
Más allá de la epidermis
No he sufrido los contactos.

Este secreto de los sentimientos, este recato, parece haberse transferido de la vida a la obra. Ahora el cofre sellado se entreabre, y si no un grito, sí unas palabras dolorosas salen de los labios del poeta. Este poema explica quizás el recubrimiento, en toda una parte de la poesía de Prada, de las más duras tensiones por temas convencionales y preocupaciones formales; lo que inhibe la libre expresión de la intuición en muchos poemas de la obra es, como ya lo ha sugerido Julio Ortega[16], una especie de pudor lírico. En la poesía de Prada hay por cierto muchas máscaras, muchas personas: a través de las más rígidas, la voz poética pasa, pero como deformada. Toda escritura poética, al fin y al cabo, es a la vez enmascaramiento y revelación. De estas máscaras, muchas caen en la última poesía, casi desnuda; nada puede arrancar la que se confunde con el último rostro que un hombre puede percibir de sí mismo y que se trasluce a veces en el poema. Más allá no hay máscara, tampoco hay rostro: sólo lo hueco; ese *más allá* que aparece en el último poema como un oscuro *puede ser*, y en otros versos como interrogación sobre misteriosas transmigraciones, "reminiscencias de otros mundos y otras vidas": "Me han herido en otra parte / Y aquí me sangra la herida". Todo parece ahora menos claro, menos racionalizado, y el poeta siente su corazón como un hueco incolmable: "Universo, tú no alcanzas / A llenar mi corazón". La visión del mundo que ofrecen estos últimos poemas es dual: el poeta sigue enamorado de la naturaleza, de sus ritmos elementales, de la Madre Tierra de la que son hijos la roca, el hombre y el árbol; panteísmo vital y jubiloso que, como en Rubén Darío, tiene por motor principal el amor; pero este amor se manifiesta frecuentemente como una *Einfühlung* con todo lo que es, como piedad universal y simpatía que hace participar al poeta en el sufrimiento de los seres vivientes: "En las heridas de un tronco / Veo sangre de un hermano". De esta participación nace el sentimiento positivo que exalta a la naturaleza y a la humanidad: el poeta de *Minúsculas* cantaba a la naturaleza en sonoros versos: "Naturaleza, aliento de mi aliento / Inmarcesible flor de lo infinito". Y también cantaba a la Humanidad:

Humanidad, los odios y venganzas
En vano arrojan un clamor de guerra;
Que henchida de ilusiones y esperanzas,
Tú, por la ruina y el estrago, avanzas
A iluminar y redimir la Tierra.

Pero ya en *Exóticas* la naturaleza es "pérfida madrastra", como en Leopardi, y ahora, en *Trozos de vida*, la humanidad es "abyecta": "Harto vivo yo de siervos / Y de abyecta

[16] Julio Ortega, *Figuración de la persona* (Barcelona, EDHASA, 1971), p. 138.

Humanidad". Y el poeta aguarda la muerte, a la que asciende "libre y solo", en una serenidad que se confunde con la libertad:

Convidándome a dormir
Surge un eco de la Tierra,
Y la muerte aguardo ya
Sin buscarla ni temerla

Alternando, o quizás mejor, fundida con el sentimiento exaltante y jubiloso de la naturaleza y la esperanza en la humanidad, hay en Prada una visión profundamente pesimista y amarga de la naturaleza, el hombre y el mundo. Sería superficial y erróneo atribuir este sentimiento a los achaques de la vejez: es indudable que esta visión bivalente existió siempre en el poeta, aunque con las inhibiciones ya expuestas: cofre sellado. En los últimos poemas se expresa en toda su desnudez, en un lenguaje distante, espontáneamente medido, dicho ya desde el silencio. Las últimas palabras:

¿Qué me importa si mi cielo
Obscurece ya la noche?
No te amé jamás, oh Mundo,
Negro charco de vibriones.
Al *puede ser* de la tumba
Voy sin penas ni temores,
con el asco por la vida,
Con el desprecio a los hombres.

Este poema de tono bronco, casi aliterario, debe leerse junto con el que lo precede, más remansado: los dos constituyen un díptico de la muerte. Compárese esta desnudez con la artificialidad retórica del "Rispetto" de *Minúsculas*: "!Felices de los muertos! Ya no miran / La luz traidora de unos claros ojos", etc. Esta desnudez caracteriza precisamente algunas tendencias destacadas de la poesía moderna.

Los términos que hemos estampado en el título de estos apuntes para situar someramente la poesía de González Prada son los del título de un poema de *Exóticas*: "Lo viejo y lo nuevo". La primera estrofa dice así:

Lejos la fósil, enervante poesía de lo viejo,
Florezcan en los himnos el amor y la hermosura.
La juventud y la alegría,
La salud y la fuerza.
Al Díes irae de neuróticas, postradas muchedumbres,
Suceda el ¡evohé! de sanos, vigorosos pechos.
Imperen luces y armonías, goces y esperanzas;
Huyan lo lúgubre, lo triste y lo macabro.
¡Que los vivos palpiten con los vivos!
¡Que los muertos reposen con los muertos!

González Prada se pasó la vida, como su maestro Quevedo, a través de los libros, en conversación con los difuntos y escuchando con sus ojos a los muertos. Sabía sin duda que todo hombre vive con los vivos y con los muertos; pero la estrofa arriba citada es como el eco en verso del célebre grito en prosa del agitador ideológico y social en el célebre discurso del teatro Politeama: "Los viejos a la tumba; los jóvenes a la obra". Es un poema programa, y esta sustitución de lo poético por lo programático, de la ambigüedad esencial de la poesía por la simple oposición exterior de términos antitéticos abstractos: salud/neurosis, viejo/joven, goce/tristeza, vivos/muertos, etc., es lo que estaba acaso destinado a envejecer más y más pronto, como en "el futuro" envejeció pronto la escuela llamada Futurismo. Lo que falta en el espacio vacío entre estas antítesis eslabonadas en el tiempo horizontal del discurso es lo que Gaston Bachelard llama "el instante poético" que contrae las antítesis en ambivalencia y configura el "tiempo vertical" del poema; aquel, dice aún Bachelard, "que revela a la vez, en el mismo instante, la solidaridad de la forma y la persona"[17]. El grito de combate, que se proponía contribuir a la renovación y al rejuvenecimiento de la sociedad peruana efectivamente carcomida y paralizada por lo viejo, tiene un sentido cabal dentro de su contexto y define bien el anhelo de transformación social que animaba al ideólogo peruano, y el amor a su patria, que siempre lo movió.Esto, creemos, es claro para todos, así como la eficacia de las ideas sociales de don Manuel, patente en la influencia que ejerció en el pensamiento político de generaciones ulteriores (Haya de la Torre, Mariátegui, Luis Alberto Sánchez entre otros). Lo que resulta menos claro es la eficacia de la traslación directa del discurso público al poema. Podemos decir incluso que este tipo de himno o de oda no era "nada nuevo". Lo joven y lo moderno se cantaban insistentemente desde el siglo XVIII, y abundan las odas a la agricultura, a la industria, a la máquina y hasta a la vacuna. Los futuristas acudirían después con el avión, el motor, el deporte, etc. Claro que Prada esquiva las actividades y los inventos modernos como tema poético, seguramente, como siempre, por recato. Se queda en la exaltación abstracta de lo nuevo. La vacuna, la industria o el motor son siempre nuevos, como lo son la salud, la fuerza y el goce: lo que ha envejecido bastante son aquellas odas. Es quizá sencillamente la oda y el himno lo que en poesía se ha vuelto viejo, no por ser "oda" o "himno", sino al proponerse el poeta escribir "nuevo" insertando un tema preestablecido en una forma prefabricada. De otro modo, puede extraerse tanta carga poética de la industria como de la masturbación y de las "postradas muchedumbres" como de los "vigorosos pechos". Sí, González Prada entre lo nuevo y lo viejo; pero lo nuevo no está ciertamente ahí.

La originalidad de la poesía de Prada, y lo que le procuró una influencia , aunque no fuese sino indirecta y subterránea, sobre los que vinieron después se cifra, más bien, a nuestro juicio, en dos factores: el primero, técnico, concierne el oficio del poeta y la hechura del objeto *poema* propiamente dicho; el segundo, quizás el más influyente, está en la

[17] Gaston Bachelard, "Instant poétique et instant métaphysique", en *Le droit de rá'áver* (Paris, Presses Universitaires de France, 1970) pp. 225 y 232.

personalidad misma del poeta, contradictoria y ambigua, con esa ambigüedad que a veces sus versos nítidos parecen negar o reprimir y que se difunde a pesar de todo en buena parte de su obra.

Añadamos unas palabras sobre el primer aspecto, la estructura del poema. De la textura lingüística del verso ya hemos hablado: no hay mucho en ella que pudiera entusiasmar a las generaciones de las vanguardias; pero hemos dicho que, sobre todo en *Minúsculas*, la investigación de Prada, su labor de exploración, está sobre todo en sus ensayos de reorganización del poema y de su articulación en estrofas, que privilegia lo que podríamos llamar la estructura vertical, la red de relaciones en las que se establece la correspondencia entre los versos y las estrofas. Esta estructura es en general anafórica y recurrente, y parece como si el poeta, remozando y adaptando al castellano viejas formas poemáticas como el *rondeau* o el *triolet* franceses, hubiera tenido por meta la escritura de una poesía que se muerde la cola. El término "rondeau" (en el siglo XIV "rondel") indica ya el propósito y la estructura básica: es una composición poética medieval caracterizada por su circularidad. Se trata —dice Carlos García Prada— "de la forma sofisticada de las *rondes* o bailes populares, en las cuales el 'soloísta' cantaba los versos y el 'coro' los refranes o bordoncillos"[18]. El *rondel* de Prada restituye el poema —considerado no en las normas que rigen la sucesión de los sintagmas en la línea, sino en la relación orgánica de estas líneas en el poema— como regreso. Como en el *triolet* y el *pántum* (estrofa de origen malayo aclimatada en Francia por los parnasianos), el último verso se reúne con el primero; el poema o la estrofa, para terminar, vuelve a su comienzo. Rondeles y trioletes habían sido resucitados por los parnasianos franceses, y en Francia se prolongaron aún en un poeta arcaizante como André Mary, hoy bastante olvidado, en los años veinte de nuestro siglo. De los parnasianos puede haber tomado González Prada, si no la forma misma, sí la idea de innovar con lo antiguo. Hay igualmente estructuras recurrentes en *Exóticas* (*villanelas*, *gacelas*), y ya emancipada de la sujeción a una forma tradicional rigurosa, la tendencia a la composición regresiva o circular se extiende esporádicamente a las *Baladas* ("La serenata de Pierrot", "La cólera del zar", "La virginidad") y a las *Baladas peruanas*, por ejemplo en "Canción de la india", con el estribillo "!Maldita la guerra! / !Malditos los Blancos!", y "El mitayo" en su segunda parte. Un caso extremo es el de "Las flechas del Inca", donde en cada estrofa todos los versos se repiten iguales, salvo el segundo hemistiquio del penúltimo verso, endecasílabo, y el verso final de la estrofa, heptasílabo: una especie de estribillo al revés, pues constituye, en la inmóvil estructura repetitiva, la variante que asegura al poema movimiento y progresión. Prada prolonga la escritura romántica, pero reacciona contra los centones invertebrados de endecasílabos y redondillas que en su época se fabricaban en serie a ambos lados del océano; al moldear el verso romántico en estas formas recurrentes señala un horizonte que no dejará de tener importancia en la poesía hispanoamericana de nuestro siglo: la poesía circular o regresiva que encontraremos, aligerada de los moldes tradicionales rígidos que le impone el

[18] Carlos García Prada, Introducción a *Antología poética de González Prada*, o. c., p. XXXIX.

poeta de *Minúsculas*, en Vallejo, en Neruda, en Paz, en Villaurrutia, entre otros, pero también, en una generación más reciente, en las *Sextinas* de Carlos Germán Belli, quien, como lo hiciera para el inglés W. H. Auden en "Kairos and Logos", recoge esta antigua forma recurrente para escribir una poesía de impresionante modernidad. Como las sextinas de Belli, los rondeles y otras formas recurrentes de González Prada son regresivas en un doble sentido: por la estructura del poema propiamente dicha e históricamente, por constituir un regreso a construcciones olvidadas en la poesía castellana de la época. Por otra parte, y en una dirección diferente, el poeta trabajó también en un tipo de poema breve y apretado, el "estornelo", tomado como la "villanela", de la poesía italiana tradicional y popular; esta forma en Prada no deja de ofrecer semejanzas con el famoso *haikú*, que poco tiempo después de los experimentos de Prada ensayaba en México José Juan Tablada. Si además de eso consideramos la conquista de una expresión escueta y despojada, tal como la hemos observado en algunos poemas de *Baladas* y *Trozos de vida*, creemos que resulta clara la importancia que tiene González Prada como precursor, no del modernismo, como se ha afirmado, sino de algunas tendencias de la poesía posmodernista.

El segundo aspecto que hemos mencionado es el del ascendiente que tuvo la personalidad señera, altiva e intransigente de González Prada en muchos nuevos poetas. Prácticamente ninguno de ellos anduvo por los caminos que trazó el autor de *Minúsculas*, *Exóticas* y *Baladas*, pero fueron numerosos los que acataron y veneraron su voz. Repetimos que este ascendiente alcanzó no sólo a ideólogos y políticos, sino también a los poetas: Eguren, Valdelomar, Vallejo, e incluso un poeta como César Moro, tan radicalmente apartado de las preocupaciones esteticistas que marcan la poesía de Prada, tuvieron por la persona y la obra de éste un profundo respeto, aunque no siguieran sus huellas; respeto que iba sin duda a la personalidad moral del poeta, a su "rigidez" y su "verticalidad", apenas concebible en los círculos de invertebrados y agachados que no faltaban en la Lima de la época. Lo que es una prueba, si fuesen necesarias pruebas, de que la poesía y la ética tienen mucho que ver. Quisiéramos terminar estos apuntes con un recuerdo personal. Un día, hablando de poesía con César Moro, se nos ocurrió, y precisamente para destacar la personalidad apartada y casi marginal de González Prada, ponerlo en parangón con cierto profuso y renombrado versificador. Moro guardó silencio unos instantes, y luego, con un tono perentorio a la vez que reflexivo, como para evitar simplemente cualquier tipo de conversación que pudiera originarse de comparación tan absurda, dijo, recalcando las últimas palabras: "González Prada, era un señor".

Manuel González Prada y la poesía alemana: poesía y traducción

En un apartado de su libro *Mito y realidad de González Prada* (Lima, 1976, pp. 30-31), bajo el título "El pre-modernista", Luis Alberto Sánchez dice que el poeta peruano "se anticipa a los modernistas" y que le corresponde la "precursoría" del movimiento. Se le podría dar razón si se considera la fecha de nacimiento de Prada (1844): éste, en efecto, es ya un hombre maduro y su obra poética está en buena parte escrita cuando los principales modernistas empiezan a manifestarse en el último cuarto de siglo, como observa el mismo Sánchez en la página citada. Pertenecería pues cronológicamente a una generación anterior a las primeras de los modernistas (Martí y Gutiérrez Nájera primero, Silva y Darío después) si hubiera pertenecido a generación alguna; pero en realidad Prada, sobre todo como poeta, es una figura aislada en su país y en su continente, y no se le puede encasillar en ninguna "generación": el modernismo es un movimiento vasto y complejo caracterizado por su vocación de cosmopolitismo y universalidad, su apertura a lenguas y literaturas diversas, y su empeño en transformar y vivificar las hispánicas: desde el principio la obra de González Prada va por este camino, y en este sentido amplio es un modernista, no un "precursor", como tampoco lo es Martí a quien más de una vez se ha calificado de tal. Lo más que se pueda decir es que González Prada fue un modernista que nació antes de los que vinieron después.

Modernista lo es ante todo por su empeño ideológico en conquistar para los campos del pensamiento sociofilosófico, de la política y de la creación artística un espacio de libertad que correspondiera a la "modernidad" en auge en el mundo occidental de la segunda mitad del siglo XIX, salvo en España; de ahí el antiespañolismo exacerbado de don Manuel, quien veía en el atraso y el aislamiento de la vida económica, política y cultural del Perú de su época la imagen aumentada del ocaso español. Que el Perú y la América de habla española se apartaran de los moldes culturales españoles, obsoletos en la época, obrando por una modernidad cosmopolita era pues el proyecto y el motor de la obra de González Prada, como fue el de la mayoría de los modernistas posteriores; y como los otros modernistas Prada lo pone en obra en el campo específico de la literatura, prosa ideológica y versos a veces ideológicos también.

Que esta ideología de renovación cultural y política que inspira sobre todo la prosa de "propaganda y ataque" de González Prada no encajara muy bien en la realidad histórica y económica de nuestros países en la segunda mitad del siglo XIX es un hecho innegable. Muchas ideas de Prada parecen girar en el vacío por falta de sustento o de suelo; no engranando en la realidad nacional y continental de la época acaban por proyectarse en un abstracto ideario ácrata

que el escritor peruano comparte, y es comprensible, con más de un pensador español de aquel entonces. No es este el tema de nuestra nota, pero todo se relaciona de algún modo en esta obra compleja[1].

Incluso en la Europa finisecular donde vivió 6 años, de 1891 a 1897, su cientifismo y su humanitarismo, su racionalismo heredado del siglo XVIII francés y su clasicismo pseudohelénico estaban ya bastante maltrechos: ni Voltaire, ni Renan ni el propio Víctor Hugo inspiraban entusiasmo a los jóvenes europeos que abordaban el siglo XX sumidos en una de las más tremendas crisis de valores de la edad moderna. Es de observar que González Prada por la fecha de su nacimiento es coetáneo, exactamente o con pocos años de diferencia, de Nietzsche, de Lautréamont y de Mallarmé, de Rimbaud, de Huysmans y de Léon Bloy, autores que han tenido tanta resonancia en nuestro siglo pero que no dejaron aparentemente ninguna huella en las ideas ni en la poesía del peruano. El simbolismo francés en general no parece haberle entusiasmado sobremedida. En cambio se pueden encontrar afinidades, en sus ideas y en su poesía, con el italiano Giosué Carducci, como él cantor de grandes ideas de libertad y humanidad, renovador de la métrica, humanista y anticlerical, romántico impenitente en el fondo tras la fachada clasicista de sus estrofas, y también como él cultor y traductor de los poetas de *Sturm und Drang* y del romanticismo alemán. Hay en efecto en González Prada, al lado del ideólogo racionalista y panfletario, un poeta de origen romántico por la inspiración y modernista por su afán de liberación del lenguaje y el tratamiento innovador y renovador del verso y la estrofas castellanas. Desde González Prada hasta Herrera y Reissig la referencia constante al romanticismo es uno de los lazos que vinculan a las generaciones sucesivas de modernistas, y no es inútil recordar aquí que en la gestación del surrealismo francés y del expresionismo alemán el romanticismo es una fuente insoslayable; el romanticismo alemán en particular, pero, para el surrealismo, también el Víctor Hugo de la segunda época[2] y los ingleses de la novela llamada "gótica". Los modernistas, de Darío a Herrera, retendrán del movimiento romántico casi únicamente la versión francesa, especialmente a Víctor Hugo el primero y a Lamartine el segundo, ignorando al poeta francés que en la primera mitad del siglo tuvo mayor influencia germánica, Gérard de Nerval y con él

[1] Hay que recalcar no obstante que si bien el ideario político de González Prada, utópico pero no propiamente abstracto, no tuvo repercusiones prácticas en su época, sí prendió con fuerza en la praxis política de las izquierdas de los años treinta.

[2] Hay el primer Victor Hugo, iniciador del romanticismo más o menos epigonal de los franceses, poco apreciado por la generación simbolista, y el poeta metafísico y vidente que escribe desde la segunda mitad del siglo y que Breton acogerá en su primer Manifiesto entre los "surrealistas" que precedieron al surrealismo. Entre los modernistas americanos son sobre todo González Prada y Rubén Darío quienes ponen de relieve a Hugo, el primero especialmente en el ensayo que le dedica en *Pájinas libres*, "hiperbólico" y "grandilocuente", como dice Luis Alberto Sánchez. Lo hinchado del elogio nos deja en ayunas sobre los aspectos más o menos precisos que en la obra desmesurada del poeta francés puedan haber influenciado la poesía de Gonzáléz Prada. Probablemente más su ideología progresista y humanitaria que sus formas de expresión poética, bien poco afines, en general, con la expresión más bien recatada y la orfebrería lingüística de *Minúsculas y Exóticas*; éstas se acercan más a la manera de los parnasianos sobre los que encontramos, sin embargo, bien pocas referencias explícitas en la obra; sí las hay en cambio como veremos, y muy ilustrativas, sobre la poesía alemana.

casi todo el romanticismo alemán y también el inglés; este apego casi exclusivo a la literatura francesa culmina en el culto de parnasianos y simbolistas o decadentistas (Théophile Gautier, Théodore de Banville, Verlaine, Henri de Régnier y hasta el prosaico François Coppée); este culto sin embargo deja afuera a los más innovadores de los simbolistas franceses: Mallarmé y Rimbaud, que no parecen haber dejado huella en la generacion de Darío ni en la siguiente, pese a que el último fue saludado con entusiasmo por el viejo Víctor Hugo, bisagra, como ya hemos dicho, entre el romanticismo y las tendencias más avanzadas del simbolismo (v. nota 2).

También en González Prada hay, es innegable, un culto por lo francés, pero que va sobre todo a la ideología racionalista y laica del siglo XVIII prolongada en el XIX por su maestro Renan y el primer Victor Hugo; el mismo Prada pone a los dos en paralelo en el ensayo de *Páginas libres* que dedica a Renan; y el ensayo sobre Víctor Hugo en el mismo libro destaca de entrada el valor del libre pensamiento como característico del poeta: "...el romanticismo francés, que había empezado con Chateaubriand por una exaltación algo mística y algo monárquica, se fue modificando con Víctor Hugo hasta significar emancipación del pensamiento, quiere decir, libertad en la Ciencia, en el Arte i en la Literatura"[3]. Esta representación del pensamiento y la poesía modernas como "arma democrática y demoledora", que parte de Voltaire y culmina en la admiración a Guyau, con en medio los dos grandes ídolos, Hugo y Renan, expresa sobre todo la reacción de un hispanoamericano del siglo XIX ante el marasmo de su continente y su cultura; pero es innegable que invade una buena parte de la prosa polémica de Prada y afecta incluso tangencialmente su obra en verso (en particular *Grafitos, Libertarias* e incluso algunas composiciones de *Exóticas*).

En cuanto a la poesía propiamente dicha de González Prada, recorre caminos más secretos. La poesía francesa de la segunda mitad del siglo, parnasianos y simbolistas, la que tanto elogiaron Darío y sus compañeros y discípulos modernistas, parece ejercer en González Prada una influencia mucho más reducida o relativa; se adivina el Parnaso en *Minúsculas* y *Exóticas* pero las referencias explícitas a las grandes escuelas europeas posrománticas y a los poetas que las constituyeron son muy escasas (una que otra alusión rápida y crítica a Gautier o a Verlaine en la prosa, unos versos, elogiosos para el primero y agridulces para el segundo, en *Grafitos*); abundan en cambio en la obra crítica del poeta las citas y comentarios de Bécquer y la poesía romántica alemana, especialmente en los fragmentos del *Tonel de Diógenes* reunidos con el título de *Memoranda*; en realidad más que imitar la escritura de escuela de la Europa de la época, Prada trataba de renovar la poesía en español revivificando viejas formas populares o cultas de la tradición, francesas, como el rondel y el triolet, italianas, *rispetti, stornelli, villanelle* y, entre las cultas, la Spenserian Stanza, forjada por el poeta renancentista inglés Edmund Spenser, hispanizada por don Manuel en *espenserina*, o incluso españolas como el viejo romance.

En el rescate que pueden hacer de las formas de la poesía popular los poetas cultos se puede hallar una explicación del vivo interés que manifiesta González Prada por la poesía romántica

[3] Manuel González Prada: *Páginas libres* en *Obras*. Prólogo y notas de Luis Alberto Sánchez. Lima, Ediciones Copé, 1985-1989, Tomo I, Volumen 1, p. 182. Por esta edición citamos todos los textos de González Prada.

alemana. En contraste con sus reservas ante las escuelas literarias europeas de su época[4], el poeta peruano hace hincapié en el trasfondo popular de los lieder y en su transmutación por los grandes poetas de Alemania: "Al arsenal griego acudieron los maestros germánicos para rejuvenecer el *lied* o canción popular; y así como Virgilio hizo que las selvas fueran dignas de un cónsul, los poetas alemanes hicieron a la tosca y descuidada canción del pueblo, digna de resonar en el palacio de reyes y señores" (*El tonel de Diógenes*, o. cit, p. 217). Esta observación se respalda doblemente en la práctica poética de Prada: por su propio trabajo de rejuvenecimiento de antiguas formas de origen popular francesas e italianas en *Minúsculas* y por la traducción y adaptación que hizo al romance castellano, en *Baladas*, de los poetas alemanes inspirados a su vez en los lieder y las leyendas germánicas de trasfondo popular; el poeta, en efecto, pasó ocho años en su hacienda de Mala (1871-1879), al sur de Lima[5], trabajando en esta recreación de las baladas de diversos poetas alemanes.

González Prada había aprendido el alemán, o por lo menos los rudimentos de esta lengua, en el Colegio Inglés de Valparaíso, donde lo llevaron sus padres en 1855 tras el derrocamiento del presidente peruano José Rufino Echenique[6]. Visiblemente, y como lo demuestra su larga e intensa exploración del romanticismo alemán en los años setenta, Prada no perdió nunca las bases del idioma adquiridas en Chile y en los años transcurridos entre los estudios en el Colegio Inglés y su obra de traductor seguramente las fue ampliando con numerosas lecturas alemanas desde *La canción de los Nibelungos*[7], pasando por Klopstock hasta los románticos tardíos; que tenía conciencia de poseer bien el idioma alemán lo sugiere claramente un fragmento de *El tonel de Diógenes*, (o. cit., p. 208), dirigido contra los traductores de lenguas que no conocen: "Cuando algunos traductores se consagran a traducir, piensan en todo menos en conocer el idioma que interpretan: así Chateaubriand, al traducir el *Paraíso perdido* de Milton, se olvidó de estudiar inglés; así Philarete Chasles, al traducir el *Titán* de Richter, no se acordó de aprender alemán". Antes de acercarnos a las interpretaciones que hizo el peruano de los poetas de una lengua que él sí conocía, algunas observaciones. La primera es que Prada trabajó sobre un muestrario de poetas germánicos que cubre el último tercio del siglo XVIII y toda la primera mitad del XIX: los dos grandes del *Sturm und Drang*, Goethe (8 poemas) y Schiller (1), y trece románticos: Uhland (12 poemas), Heine (5), Kerner (3), Chamisso (3), von Platen, Rückert, Grün, Kaufmann,

---

4 Ver por ejemplo el fragmento "Escuelas literarias" (*El tonel de Diógenes* en *Obras.*, T. I, Vol. 2. p. 157): "Excepto el grandioso empuje del Renacimiento, que fue la exhumación del espíritu helénico, los movimientos parciales que con el título de escuelas literarias se han producido en Europa, se reducen a cuestiones de pura morfología; (...) en verso, al renovamiento de las metáforas y a las alteraciones del verso y de la estrofa (...).

5 V. la nota de Alfredo González Prada sobre la historia de la composición de las Baladas de su padre en *Obras* (o. cit.), Tomo III, Volumen 6, pp. 253-258.

6 V. Luis Alberto Sánchez: *Nuestras vidas son los ríos... Historia y leyenda de los González Prada*, Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1977, p. 15.

7 Según Estuardo Núñez, en un artículo publicado en *La Prensa* de Lima el 31 de julio de 1938, González Prada había traducido "integramente del alemán *El canto de los nibelungos*; pero terminada la traducción quemó, según se dice, los originales..." (Citado por Alfredo González Prada: *Baladas*, "Advertencia del editor", en *Obras*, Tomo III, Volumen 6, p. 255, nota 4).

Mörike, Lappe, Herder, Müller y Zedlitz (1 poema por poeta), o sea 15 poetas con un total de 41 poemas traducidos, a lo que hay que añadir 11 fábulas de Lessing y 11 poemas inspirados siempre en leyendas, temas y figuras de los lieder y los romances alemanes y escandinavos, reunidos por Alfredo González Prada, en su edición de *Baladas*, bajo el título general de "Imitaciones"[8].

Es de observar que de la pléyade de poetas germánicos en los que se interesó González Prada quedan afuera dos de los más grandes y de los que mayor influencia han ejercido en las corrientes poéticas de nuestro siglo: Hölderlin y Novalis. Probablemente González Prada no los conocía o apenas, pues estaban muy poco difundidos en aquella época incluso en Francia y en Italia y, en lo que concierne al primero, quizá en la propia Alemania[9]; pero inclusive si los conocía o los hubiera conocido parcialmente, lo que no es de excluir dada la erudición del poeta, parece evidente que Prada no sentía, o no hubiera sentido grandes afinidades con este tipo de poesía cargada de intuiciones metafísicas y, en el caso de Novalis, místicas, religiosas y en gran parte impregnadas de cristianismo pietista, sobre todo en la época en que el autor de *Baladas* se dedicó intensamente al estudio de la poesía alemana. Es otra corriente la que lo atrae: la de la canción lírica de origen popular, como ya hemos dicho, aclimatada a la poesía culta por los románticos y prerrománticos alemanes y después a la poesía castellana por Gustavo Adolfo Bécquer. Lo que se propone Prada es proseguir esta tarea de apertura de la poesía castellana al espíritu y la andadura del lied germánico, ampliando el horizonte y diversificando las fuentes, trabajando desde fuentes directas y dejándose llevar por las afinidades selectivas que lo llevaban espontáneamente y como de la mano a esta fusión poética hispano-germánica. Sus reflexiones críticas sobre el tema, consignadas en su Conferencia en el Ateneo de Lima en *Pájinas libres*, así como en diversos fragmentos del *Tonel de Diógenes*, ilustran su práctica de la traducción y la recreación poética y nos dan pautas para comprender la intención fundamental de la composición de los poemas de *Baladas*.

---

[8] Las baladas de González Prada, según Alfredo, su editor, llenan tres cuadernos, que contienen las baladas originales del poeta, las traducciones del alemán y otras lenguas y las "imitaciones" de la poesía alemana. Alfredo González Prada desgajó del conjunto las baladas de tema peruano, publicadas con el título de *Baladas peruanas* (Santiago de Chile, Editorial Ercilla, 1935) y editó todo el resto aparte, con el título *Baladas* en París, 1939, ya declarada la segunda guerra mundial.
El volumen consta de dos libros; el primero contiene las baladas originales del poeta seguidas de un apéndice; en el segundo encontramos dos partes: la primera está constituida por las traducciones de las baladas y romances alemanes con un Apéndice I (traducciones del francés, el italiano y el catalán) y un Apéndice II (traducciones de fábulas de Lessing); la segunda parte del libro segundo contiene lo que Alfredo González Prada califica de imitaciones, aunque el mismo editor matiza este concepto, recalcando la dificultad de identificar con exactitud lo que en estas composiciones pueda ser creación original, traducción de romances anónimos o imitación (V. las "Advertencias del editor" y las notas a las *Imitaciones* en *Baladas*, *Obras* (o.cit., pp. 253-258 y 467-469). A despecho de la modestia con que el hijo del poeta presenta su trabajo de editor hay que reconocer que se trata de una notable edición crítica.

[9] V. sobre la difusión tardía de estos dos poetas nuestra nota: "Poesía alemana en castellano: nuevas versiones de Hölderlin y Novalis", en *Parallèles. Cahiers de l'Ecole de Traduction et d'Interprétation de l'Université de Genève*, n° 12 (Hiver 1990-91), pp. 69-76.

> Los que interpretan majistralmente a los alemanes imprimen el cuño español en el oro del Rhin; pero los que traducen al Heine de las traducciones francesas, los que imitan o calcan a Bécquer ¿se penetran del espíritu jermánico? Caminan a tientas, imitan i calcan por imitar i calcar; no merecen el calificativo de jermanistas o jermanizantes, sino de teutomaníacos. Sustituyen mal con mal: cambian el intimismo lacrimoso, dejeneración d'Espronceda y Zorrilla, con el individualismo nebuloso, dejeneración de Schiller i Heine. (*Pájinas libres*, o. cit., p. 46)

El intimismo y el individualismo degenerados en lagrimeos y nebulosidades son la enfermedad de la poesía hispánica del siglo XIX; González Prada propone la vacuna: lo que él llama, con una expresión de lo más ilustrativa, *la poesía objetiva de las baladas* en Alemania:

A más de la poesía subjetiva del *Intermezzo lírico*, abunda en Alemania la poesía objetiva de las baladas. ¿Por qué los jermanistas castellanos no aclimatan en su idioma el objetivismo alemán? ¿Por qué no toman el elemento dramático que predomina en las baladas de Bürger, Schiller, Uhland y muchas del mismo Heine? Ya que nuestra poesía carece de perspectiva, relieve, claroscuro i ritmo ¿por qué los poetas no estudian la forma arquitectónica, escultural, pictórica i musical de Goethe? Sí, Goethe, a pesar de su frialdad marmórea (...). (Ibid.)

Lo "objetivo" del poema reside en la desactivación o neutralización del "yo" sentimental del hablante poético mediante una representación escénica que desplaza a aquel "yo", sustituyéndolo por uno, dos o varios personajes que participan en un episodio dramático, una especie pues de "minidrama" (tomamos el vocablo de Jean Franco que lo aplica a Vallejo) integrado en la estructura del poema lírico. Abundan en efecto las baladas de este tipo en Goethe, en Uhland y en Heine, tres autores particularmente apreciados por González Prada. Análogo es el tratamiento del poema en los Dramatic Lyrics de Browning; el poema no pierde por ello su naturaleza de canción lírica: esquiva simplemente, por la objetivación dramática o narrativa, el desbordamiento sentimental que amenaza a menudo cuando el yo poético supuestamente encargado de expresar los sentimientos del poeta se apodera de toda la escena, escamoteándola, y se pone a llorar las cuitas de su alma: es lo que Prada llama la "degeneración" del lirismo calenturiento que se resuelve en lágrimas y nubosidades. La virtud de la "poesía objetiva" de la balada es enfriarlo y darle contornos más nítidos.

La atención del poeta peruano se fija pues en dos puntos del lirismo de origen germánico y se esfuerza por mantenerlos en equilibrio: el lied de naturaleza subjetiva y puramente lírica, admirable mientras no degenere, y el mismo lied convertido en balada o romance por la inserción de elementos dramáticos y, en muchos casos, también narrativos. Para su propia creación y recreación de baladas y canciones líricas nuestro poeta, al poner en contacto la tradición germánica con la hispánica, encuentra en esta última dos modelos de la tradición, dos mediadores: uno es Gustavo Adolfo Bécquer, el otro el romancero castellano.

Es probablemente a Bécquer en particular a quien se refiere Don Manuel cuando dice que "los que interpretan majistralmente a los alemanes imprimen el cuño español en el oro del

Rhin"[10]. Prada insiste en destacar el "espíritu" germánico del poeta español: "...va jermanizando la poesía castellana (...) como Boscán y Garcilaso la italianizaron", da "al estilo la simpleza, la injenuidad, la transparencia, la delicada ironía, en una palabra, todo el sabor del *lied* alemán" (*Pájinas libres*, o. cit., p. 43): "suspirillos germánicos", había dicho despectivamente Núñez de Arce de las *Rimas*; pero resulta que Bécquer no sabía alemán (leía a Heine probablemente en las traducciones de Eulogio Florentino Sanz) y González Prada era consciente de ello como lo demuestra el fragmento 110 de las "Memoranda" del *Tonel de Diógenes* (0. cit., p. 217) que, aunque no lo nombra, se refiere indudablemente a Bécquer, pues está integrado en una serie que trata de éste y de la poesía alemana: "Escribir en estilo de los alemanes, con el sentimiento alemán y con la sátira agridulce de los alemanes, no habiendo estudiado la literatura alemana, ni sabiendo una sola palabra del idioma alemán, es una ocurrencia bastante original". Esta declaración tiene doble importancia: Prada por una parte contrapone implícitamente la obra de recreación en castellano del espíritu de la poesía romántica alemana, realizada por un poeta español ignorante del idioma y de la literatura originales, a su propia obra que recrea temas y formas de aquella poesía inspirándose en el espíritu que las anima ("baladas originales" e "imitaciones"), pero también trasladándolas directamente al castellano de la lengua en que fueron escritas; este proceso de traducción constituye en Prada el núcleo de toda su producción de baladas; por otra parte, y es lo más importante, la observación sobre Bécquer, "germanista" que ignoraba el alemán, destaca el valor que tenía para el poeta peruano la noción de afinidad o de coincidencia entre las representaciones y los fines que dirigen la obra de un poeta y la poesía de otras tierras y culturas, afinidad espontánea por la que un creador puede asimilar y recrear el espíritu de la poesía de una lengua que no conoce.

El otro modelo al que nos hemos referido son los romances, el romancero español. Prada siempre veneró este antiguo género de la poesía española[11] que viene a coincidir en gran parte con el de la balada y el romance alemanes en los que ejerció ciertamente su influencia; basta mirar los títulos de poemarios de Uhland: *Balladen und Romanzen* y de Heine: *Romanzero*; y es el metro clásico del romance, el octosílabo, en cuartetos asonantados, el que utiliza Prada a menudo en sus traducciones del alemán, alternando a veces con el endecasílabo y el heptasílabo; así se encuentra de nuevo con Bécquer en quien observa que "no presenta novedades en la prosa ni en el verso. L'asonantada estrofa de cuatro versos, el heptasílabo i el endecasílabo dirán: por aquí

[10] González Prada, quien no se considera en modo alguno como un iniciador de la poesía germanizante, considera además que Bécquer tampoco lo es: "Heine y Bécquer aparecen (...) como maestro y vulgarizador de la poesía jermanista en España. Vulgarizador, no iniciador, debe llamarse al poeta de las *Rimas*, porque antes de él se presentan con tendencias a la imitación alemana, Barrantes en las *Baladas Españolas* (1853), Augusto Ferrán en *La soledad* (1860) i Ventura Ruiz Aguilera en el *Dolor de los Dolores* (1862). Pero estos germanistas vinieron temprano, mientras Bécquer asomó en el instante propicio, cuando todos volvían los ojos a Prusia rodeada con el prestigio de sus victorias.... (*Pájinas libres*, o. cit,. p. 46) Es curioso que Prada retenga para explicar la difusión de Bécquer sólo la circunstancia externa y no el valor intrínseco de su poesía que él mismo reconoce y recalca numerosas veces.

[11] *Por ningún tesoro cedo / El encanto de leer / Un romance de Quevedo / Y una carta de Voltaire*, dice el poeta en *Grafitos* (*Obras*, T. III, Vol. 6, p. 47).

pasó Bécquer" (*Pájinas libres,* o. cit., p.45); lo mismo podría decir acaso de González Prada el octosílabo español transmisor de formas alemanas. Por lo demás en las baladas originales del poeta hay varias, siempre en cuartetos de octosílabos asonantados, inspiradas en temas españoles antiguos o populares ("La espera", "El palacio de Toledo", "Armando"). No es pues la "novedad" lo que interesa a González Prada sino el ensanchamiento de los horizontes de la lengua no sólo por apropiación y asimilación del espíritu de otras culturas y otras lenguas sino también por el rejuvenecimiento de antiguas formas y temas de origen hispánico. En esto el poeta peruano se revela como un verdadero modernista: lo mismo hizo Rubén Darío al revivificar antiguos ritmos españoles decaídos como el endecasílabo de gaita gallega, lo que recalcó oportunamente Menéndez y Pelayo. Al fin todo se funde y se confunde en un solo movimiento de objetivación del lirismo en la forma de la balada; pero hay que reconocer que para esta empresa la frecuentación asidua de los prerrománticos y románticos alemanes fue el principal motor.

No es pues de extrañar que las traducciones que hizo Prada de los poetas alemanes sean bastante libres y sacrifiquen la literalidad al proyecto de trasladar la poesía objetiva de las baladas alemanas hispanizándola, las más de las veces, en un metro español corto y exigente como es el octosílabo del romance tradicional. No es inútil comparar desde este punto de vista estas traducciones del alemán con las que hizo en Italia Giosuè Carducci —cuyas analogías con Prada ya hemos señalado— de los mismos poetas alemanes (Herder, Goethe, Uhland, Von Platen, Heine) pero *también,* y precisamente en la misma serie de recreaciones poéticas, del romancero español. Las traducciones de Carducci italianizan perfectamente las estrofas alemanas, pero son más literales y generalmente se mantienen más pegadas al metro y el ritmo originales. Valgan como ejemplo los dos primeros versos de "Los tres cantos" de Uhland: *In der hohen Hall' saß König Sifrid: / Ihr Harfner! wer weiß mir das schönste Lied?.* González Prada: *Sobre el trono en rica sala / Resplandece el rey Sifrido. / —'Trovadores ¿Cuál entona / Melodiosos, nuevos himnos?".* Carducci: *Re Sifrido tien corte.—Arpeggiatori, / Il più bel canto qual di voi mi sa?*: la concisión del italiano corresponde aquí casi exactamente a la del alemán con un ritmo también muy próximo. Prada en general añade o modifica o suprime términos (alguna vez una estrofa entera) forzado seguramente por su opción estilística; es lo que se suele llamar la "versión libre"; pero se trata de un asunto de técnicas y opciones de la traducción que no es del caso analizar aquí. Lo que logra González Prada en sus traducciones del alemán es el traslado a ritmos y metros tradicionales de la poesía hispánica de una atmósfera y de un espíritu de la balada romántica alemana que se propagan, fuera ya del proceso estricto de la "traducción", a todas sus otras baladas, incluidas las *peruanas.* En este sentido podemos decir que todas las composiciones incluidas en el volumen de *Baladas* son creaciones originales del poeta, incluso las traducciones.

Modernistas

Fin de siglo: viaje de ida y vuelta[1]: descubrimiento de Europa por los modernistas hispanoamericanos

El cuarto centenario del descubrimiento de las Indias Occidentales por Cristóbal Colón se celebró a fines del siglo XIX en la América llamada latina en pleno auge del modernismo, quizá el movimiento cultural más importante que se haya dado en nuestra América; su importancia viene precisamente de ser *movimiento* en el sentido más radical de la palabra: movió en América y en España tantas cosas y con tal celeridad que en un lapso histórico breve —desde el decenio del 80 hasta la primera guerra mundial— se disuelve a sí mismo y modifica las bases sobre las que se sustentaba para negarse y prolongarse en otra cosa: en la literatura propiamente americana de la primera mitad de nuestro siglo. En este sentido el posmodernismo y las llamadas vanguardias son simplemente un avatar del modernismo[2]. El modernismo se mueve históricamente en busca de la "modernidad", fenómeno europeo de la segunda mitad del siglo XIX de la que son hijos los modernistas, pero en una América donde las condiciones de dicha modernidad no habían madurado. De ahí, entre otras causas naturalmente, el malestar americano de ese fin de siglo que da origen al modernismo a la vez que tiende a negarlo y a disolverlo. De ahí también la fiebre del viaje a Europa.

Con la escritura, en efecto, se mueven también los escritores. Las generaciones modernistas dieron muchos viajeros. Se desplazaban por el continente a los centros de América: Buenos Aires, Santiago, México, pero también y quizá sobre todo a Nueva York; es útil observar aquí que entre otras cosas esos nuevos descubridores descubrieron que Nueva York también estaba en América; y, fuera del continente, hacia las tierras de donde vino Colón: hacia una Europa, y en particular hacia una Francia que no creo exagerado decir que para algunos de ellos, en la época, resultaba casi tan mítica como la isla Antilia para los europeos del siglo XV.

Los viajes atlánticos de americanos a Europa habían sido sin embargo un hecho continuo desde la conquista; pero se trataba entonces, mientras nuestros países fueron territorio español, de criollos o "españoles americanos" que se trasladaban a la metrópoli no para extasiarse en el

---

[1] Este texto procede de una conferencia pronunciada en un simposio sobre el V centenario del descubrimiento de América organizado por la Fundación Patiño de Ginebra en noviembre de 1992 y publicada por la misma institución, en las actas del simposio, en 1993.

[2] Es lo que han sugerido ya diversos críticos, entre ellos Bernardo Gicovate ("El modernismo: movimiento y época", en *Estudios críticos sobre el modernismo* p. 207. o. colect., edición de Homero Castillo, Madrid, Gredos, 1974, p. 207).

descubrimiento de algo nunca visto sino por razones prácticas y en general para asentarse y quedarse ahí; al fin a y al cabo Madrid era la capital de todo el imperio. El primer ejemplo y el más ilustre fue el Inca Garcilaso en el siglo XVI, seguido por el mexicano Juan Ruiz de Alarcón en el siglo XVII, el peruano Pablo de Olavide en el XVIII y otros; entre estos otros están los que se fueron a la fuerza, como los jesuitas expulsados bajo el reinado de Carlos III y que desde Italia escribieron sobre América o conspiraron contra España; también los próceres de la independencia, Miranda, Bolívar, San Martín, españoles americanos en ruptura con la metrópoli, que estudiaron en España, fueron en España oficiales del rey y viajaron a Francia, Inglaterra, Italia y Estados Unidos descubriendo y fortaleciendo concretamente en esos viajes postulados ideológicos y bases prácticas para su revolución americana: en algún caso, como el de Miranda, este descubrimiento se hizo de la manera más pragmática: en los campos de batalla de la Francia revolucionaria y en la guerra de independencia de Estados Unidos. Estos viajeros hispanoamericanos, aún oficialmente españoles, tenían, es evidente, una visión de Europa más concreta, más actual y apartada del mito, diferente de la de los romántico-modernistas que intentaron el viaje un siglo después; aunque también aquéllos, los del siglo XVIII, nutridos de los escritos de los enciclopedistas, llevaban ya en la mente una Europa prefigurada en sus lecturas.

En la época que siguió a la emancipación de los territorios hispanoamericanos, salvo Cuba, y que precedió al nacimiento del movimiento modernista, el romanticismo, nacido en Alemania e Inglaterra se extiende por toda Europa, pero es sobre todo el trasunto francés el que se exporta a España y sus antiguos territorios americanos. París, "capital del siglo XIX" según Walter Benjamin, transmite al otro lado de los Pirineos y al otro lado del Atlántico su propia cultura y lo que ha asimilado de otras culturas europeas, en particular la alemana, (la anglosajona irradiará en gran parte directamente de Inglaterra y Estados Unidos: Walt Whitman desde luego no pasó por Francia para expandir su presencia por la obra de Martí, Darío y Vallejo). Desde mediados de siglo Chateaubriand, Tocqueville, Taine; Lamartine, Victor Hugo, Musset ejercen en España y América una influencia predominante, mientras que se ignora en general la literatura romántica alemana, como lo prueba el desdeñoso juicio de Núñez de Arce sobre las *Rimas* de Bécquer: "suspirillos germánicos". Tengamos en cuenta que estos suspirillos influenciaron indirectamente al Darío juvenil que empezó escribiendo rimas a la manera de Bécquer.

En buena cuenta, el verdadero romanticismo aunque transformado en gran parte por sucesivas corrientes literarias sobre todo francesas, renace y toma cuerpo en América con los modernistas: una "concepción romántico-simbolista de la poesía que nutre lo mejor de la gestión modernista, especialmente en el primer tramo de su órbita", apunta certeramente José Olivio Jiménez[3]; y en efecto, ni en Europa ni en América romanticismo y modernismo son dos campos separados por una tapia: se funden el uno en el otro; y para América, como para España, se podría decir que el riachuelo romántico confluye en la modernidad que fluía a la vez de Europa y Estados Unidos, en el Parnaso y el simbolismo francés, en la literatura de Poe, de Emerson y de Whitman, pero

[3] José Olivio Jiménez: *Antología crítica de la poesía modernista hispanoamericana*, Madrid, Hiperión, 1989, p. 96.

también en una nueva conciencia americana, inédita, que fundía la tradición española con la apertura a las principales culturas del mundo; se forma así un río caudaloso que desborda de América a España y contribuye a dar un nuevo curso a la cultura española de la época, tan anémica o más, si cabe, que la hispanoamericana. Por eso para varios viajeros hispanoamericanos de ese fin de siglo Madrid, pero también Barcelona, son metas obligadas, más que simples etapas; y en el itinerario geográfico concreto, Barcelona primero, puerto de llegada a Europa para muchos viajeros de América.

En lo que va de los dos primeros al último decenio del siglo, en efecto, España para muchos de estos americanos ha cambiado de signo: salvo para algún recalcitrante como González Prada, ya no es la tierra del "infame godo" sino, desde Darío hasta Vallejo, la "madre patria". El viaje a España es para ellos un viaje a sus raíces y sobre todo a las raíces de su lengua: pero lo que comprueban en este viaje es que si las raíces persisten las ramas del árbol español están secas, y entre ellas la de la lengua, acartonada y paralizada por el purismo y el casticismo cerrados, cifra y símbolo en buena cuenta de la parálisis y el marasmo de la vida y la sociedad en la España finisecular: observemos que es también lo que comprueban los españoles Unamuno y Ganivet y contra lo que aguza su prosa modernista Valle Inclán cuando Darío visita España. Es el mismo malestar en España y en América; pero el malestar de los americanos es doble: por el marasmo y el encerramiento provinciano de América y porque ven que la antigua metrópoli con la que comparten la lengua y la historia y más o menos la sangre no puede, en su decadencia, aportarles nada de lo que necesitan para abrirse al mundo: "Hemos tenido necesidad de ser políglotas y cosmopolitas" dice secamente Darío[4]; pero los españoles también sentían esa necesidad, como lo prueba la Institución libre de enseñanza y toda la obra de Ganivet, de Unamuno, de Baroja y sobre todo la apertura práctica de aquellos españoles a las lenguas y culturas extranjeras. José Enrique Rodó ha escrito sobre esto unas líneas bastante claras:

> La decadencia de la metrópoli, su apartamiento de la sociedad de los pueblos generadores de civilización, hizo que para satisfacer el anhelo de vivir en lo presente y orientarse en dirección al porvenir, hubieran de valerse sus emancipadas colonias de modelos casi exclusivamente extraños, así en lo intelectual como en lo político, en las costumbres como en las instituciones, en las ideas como en las formas de expresión. Esa obra de asimilación violenta y angustiosa fue y continúa siendo aún el problema, el magno problema de la organización hispanoamericana. De ella procede nuestro permanente desasosiego, lo efímero y precario de nuestras funciones políticas, el superficial arraigo de nuestra cultura[5].

Los modelos casi exclusivamente extraños en los que trata de arraigar la cultura hispanoamericana de la época son principalmente, cuando no exclusivamente, franceses, en el propio Rodó por ejemplo, y en menor medida en aquella época, anglosajones. De ahí la importancia del viaje a España en el que el desasosegado hispanoamericano observaba en la práctica de la vida coti-

---

[4] Rubén Darío: *España contemporánea*, Barcelona, Edit. Lumen, 1987, p.126

[5] José Enrique Rodó: "La tradición en los pueblos hispanoamericanos", en *Obras completas*, edición de Emir Rodrígeuz Monegal, Madrid, Aguilar, 1967, p. 1204.

diana el estado cultural de la península y lo confrontaba con el estado análogo de su propio continente: comprobación de la convergencia de dos desastres con una sola raíz. De ahí también la importancia del viaje a Francia, país exótico y depósito de los modelos "extraños" ("Francia es nuestra verdadera madre patria", dice el exagerado Rubén Darío que, según Juan Ramón Jiménez, "quería a España como un niño"). En todo caso, hay entre el viaje a Madrid o Barcelona y el viaje a París una gran diferencia. España es vista en general como un país real y actual con problemas concretos en estrecha relación con la realidad y los problemas de la pobre economía y de la pobre cultura de América: la que dejó España como herencia. París —trataremos de verlo— es, en la literatura de los modernistas americanos, como una ciudad de papel y comparable más bien a la Golconda y la China de la princesa triste de Darío.

En su mayoría los modernistas, con la excepción principal y expresa de Martí, adoran el papel, Golconda, la China y sobre todo París. Si cuando van a España llevan ya prefigurado el estado de aislamiento y de decadencia del país, por haberlo no tanto leído sino vivido en América, cuando se trasladan a París o alguna otra ciudad prestigiosa del viejo mundo se trata de descubrir los salvadores modelos de lo extraño, ya vividos también en América pero sólo en prolijas lecturas de centenares de libros, mapas, papeles. Como Colón guiado por sus mapas y sus libros descubrió las Indias, pero eran otras Indias, y no se dio cuenta y siguió buscando tercamente al Kan entre los caníbales, los nuevos descubridores de Europa descubren sobre todo la imagen de la Europa que han leído y soñado en América, otra Europa. Emir Rodríguez Monegal observa, comentando el diario de viaje de Rodó: *En la soledad de su cuarto de hotel, Rodó coteja lo que acaban de ver sus ojos con lo que había leído y estudiado tantas veces en Montevideo*[6]; Luis Alberto Sánchez, en una de sus biografías de González Prada, dice que cuando éste llegó a París se conocía la ciudad de memoria por lo que había leído en sus libros; y Darío, en *España contemporánea*, compara todo lo que en la cultura, las instituciones y la vida cotidiana le parece escuálido y opaco con lo brillante y soberbio de un París donde había hecho sólo una breve visita de un mes seis años atrás. "Amo más que la Grecia de los griegos / la Grecia de la Francia": la Grecia de los griegos Darío nunca la había visto y la Francia en la que más o menos se estableció en 1900 no tenía nada de griego y sí empezaba ya a tener bastante de norteamericano: pero muchos viajeros americanos de la época no lo veían. Una especie de ilusión óptica parece desviarles la mirada, dándoles una imagen hasta cierto punto torcida de la historia y la realidad europea en el umbral del siglo XX. Buscan un París de ilusión y asentados en la Europa real siguen viendo esta Europa desde Buenos Aires, Montevideo o Lima; y a veces tienen conciencia de ello; así el cubano Julián del Casal que, según recuerda José Olivio Jiménez (o. cit. p. 115) "sólo salió de Cuba para un breve viaje a Europa, el cual voluntariamente tronchó antes de llegar a su ansiado París, que era la meta de tal viaje... para conservar *la última ilusión...*". Nadie ha expresado quizás esta visión libresca de la realidad de manera tan agria y tan violenta como Rufino Blanco Fombona:

> Carecemos de raza espiritual. No somos hombres de tal o cual país; somos hombres de libros; espíritus sin geografía, poetas sin patria, autores sin estirpe, inteligencias sin órbita, mentes descastadas.

[6] José Enrique Rodó: *Obras completas*, o. cit., p. 1493.

A nuestro cerebro no llega, regándolo, la sangre de nuestro corazón, o nuestro corazón no tiene sangre, sino tinta, la tinta de los libros que conocemos[7].

Mutatis mutandis, y con la salvedad de que ellos sí estaban muy seguros de tener patria y estirpe, este tipo de visión corresponde a la que de América tenían los europeos del siglo XVIII, Chateaubriand, por ejemplo, uno de los creadores del indigenismo, según recuerda Ricardo Gullón[8]. Es en todo caso un hecho que el romanticismo más retórico de Víctor Hugo, el parnasianismo y el exotismo de Théophile Gautier y de Théodore de Banville, de Heredia, e incluso el pensamiento de Taine y de Renan estaban muy presentes entre los escritores hispanoamericanos de la época por las lecturas hechas en América, pero palidecían ya en una Francia que entraba en el siglo XX con la escritura ácida y subversiva de Alfred Jarry en lo literario y la irrupción del marxismo en el campo sociopolítico.

En realidad Francia y toda Europa abordaban el siglo XX desengañadas de Arte Nuevo, de poemas joyeles y de decadentismo literario: oscuramente aún los europeos veían avecinarse desastres que iban a hacer trizas la modernidad decimonónica y vislumbraban lo que tenían por delante y que después se llamó "posmodernidad". Muchos modernistas hispanoamericanos trasplantados en París suelen ver en cambio la modernidad europea, pero hacia atrás, como el Angel de la Historia comentado por Walter Benjamin, arrastrado hacia el cielo tempestuoso del futuro, pero de espaldas al futuro y mirando hacia un siglo XIX que desaparece de la escena.

Muchos pero, desde luego, no todos y sobre todo no el primero, al menos cronológicamente, de los grandes modernistas, José Martí. El primero porque su prosa y sus versos son, seguramente con los de Gutiérrez Nájera y antes de que se consagrara Darío, los primeros que se puedan calificar en América de "modernos". El estaba demasiado ocupado con el presente y el futuro de Cuba y de Hispanoamérica para mirar hacia París y hacia Europa como modelo de lo extraño sin que por eso dejara de tener una visión, si no precisamente tan cosmopolita como la de Darío, sí ampliamente universal del mundo y de la situación que en este mundo podía ocupar América Latina, y sobre todo una visión actual, en la época. El foco de su atención, fuera de Cuba y de lo que él llamó *nuestra América*, era naturalmente, aparte de la España con la que estaba luchando, los Estados Unidos de Norteamérica, más importantes en efecto para los americanos del sur de Río Grande que la Francia de la Belle Epoque. En cuanto al corto viaje que hizo Martí a España y a Francia, 13 años antes de Darío, recordemos que fue un viaje de deportado y que la primera escala del cubano fue directamente en la cárcel de Santander; más que de adoptar un modelo extraño para su América, Martí trató de extraer su modelo de las raíces vivas del continente, que es indo-afro-europeo-asiático, y no propiamente "latino", sin perder de vista el todo de la cultura ecuménica de la época; ahí radica la originalidad de su obra modernista, literaria y política. Hay

---

[7] Citado por Luis Monguió, "La problemática del modernismo: la crítica y el "cosmopolitismo", en *Estudios críticos sobre el modernismo*, o. cit., pp. 259-260.

[8] Ricardo Gullón: "Indigenismo y modernismo", en *Estudios críticos sobre el modernismo*, o. cit., p. 270.

que decir que Darío y otros modernistas compartieron las preocupaciones del escritor cubano aunque la idea dominante es siempre eso que ellos llaman la "latinidad" o la "raza latina".

Entremos más concretamente en el itinerario europeo de estos viajeros; como muestra reseñaré brevemente los viajes, en la imaginación y en la realidad geográfica, de tres representantes de las generaciones de la segunda mitad del siglo XIX: Manuel González Prada (1844-1918), Rubén Darío (1867-1916) y José Enrique Rodó (1871-1917). Estos viajes se realizaron entre el último decenio del siglo XIX y la primera guerra mundial, en pleno período modernista; pero a modo de introducción quiero referirme al viaje precursor que hizo a París veinte años atrás un curioso personaje, el poeta y subteniente de artillería Nicanor della Rocca de Vergalo, peruano, nacido en Lima de padres italianos en 1846. Della Rocca que había cursado la enseñanza media en Francia, volvió al Perú en 1862 e hizo su gran viaje definitivo a Francia en 1872. Lo curioso en este autor, que escribió casi toda su poesía en francés, es que fue un simbolista bastante apreciado por los más connotados poetas franceses de la época; consta por lo menos que la mayoría de los parnasianos y los simbolistas firmaron una petición dirigida a la Cámara de Diputados y al Senado del Perú para que se procurase en París al cofrade peruano desprovisto de medios de existencia un sueldo de subteniente de artillería; la petición iba refrendada por una carta de puño y letra de Víctor Hugo que solicitaba el interés patriótico de diputados y senadores "en faveur d'un proscrit péruvien que nous considérons aujourd'hui comme un poète français, M. Della Rocca de Vergalo. Ce que vous ferez pour lui sera regardé par nous comme fait pour toute la littérature aussi bien de notre pays que du vôtre"[9]. La petición iba firmada, entre otros escritores, por Théodore de Banville, José María de Heredia, Catulle Mendès, Alphonse Daudet, Stéphane Mallarmé, Leconte de Lisle: todos ídolos de Rubén Darío y otros modernistas; pero más importante que este documento son las palabras escritas por Catulle Mendès, tan admirado por los modernistas finiseculares: "Los simbolistas no han innovado nada(...) en la forma. El verdadero iniciador del verso libre y de la técnica simbolista es un peruano de Lima, el teniente de artillería della Rocca de Vergalo que ha introducido, en prosodia, la "estrofa nicarina" y todas las libertades de que se prevalen los poetas nuevos"[10]. Las obras de della Rocca de Vergalo son hoy muy difíciles de hallar; los pocos versos franceses que he podido leer de él me parecen abominables.

Casi treinta años después Rubén Darío hace una lista de los modernistas americanos que vivían en aquella época en París y dice: "Todos estos escritores y poetas que he rápidamente nombrado, y yo el último, vivimos en París; pero París no nos conoce en absoluto, como ya lo he dicho otras veces. Algunos tenemos amigos entre las gentes de letras; pero ninguno de estos señores entiende el español"[11]. A della Rocca de Vergalo sí que lo conocían: entendían la lengua en que escribía. Qué hubiera sentido Rubén viéndose apoyado y recomendado por la cohorte de

---

9 Citado por Luis Alberto Sánchez: *Escritores representativos de América*, Segunda serie, t. 1, Madrid, Gredos, 1972, pp. 70-71.

10 Cit. por Robert L. Delevoy: *Le symbolisme*, Genève, Skira, 1977, p. 141.

11 Rubén Darío: *Obras completas*, T. III, Madrid, Afrodisio Aguado S. A., 1950, p. 766.

poetas franceses, si Víctor Hugo lo hubiese declarado "poeta francés" y Catulle Mendès le hubiera otorgado un certificado de inventor del verso modernista... Es quizá el primer malentendido entre estos descubridores americanos y los indígenas europeos que descubren: los indígenas europeos no entienden la lengua de los americanos como los de la isla de Guanahani no entendían la de Colón. Darío, que decía que no era español de nacimiento pero sí ciudadano de la lengua, se jactaba por otra parte de pensar en francés y escribir en castellano; lo de que pensaba en francés parece formar parte del vasto tinglado poético imaginativo que montó el gran nicaragüense. Juan Ramón Jiménez dice que la misma noche del día en que, en 1900, Darío recibió en Madrid el cable de *La Nación* que le ordenaba trasladarse a París, tomó el tren para Francia "intentando por el camino rehacer su francés escaso"[12]. Es bien poco probable, en efecto, que Darío, que nunca había vivido en Francia, dominara otro francés que el leído en sus libros. Pensaba, desde luego, en español y los franceses que no entienden el español hablado y escrito entienden aún mucho menos cómo se piensa en español. Poco éxito había de tener su obra entre franceses. Los numerosos galicismos léxicos de sus obras en prosa sobre todo forman parte del decorado que el poeta fabrica para su teatrillo francés. Cuando lo monta todo está disfrazado de francés y de París, a veces hasta el propio París. Cuando lo desmonta queda una visión y una expresión desnuda de lo visto.

Como sabemos Darío hizo dos viajes a Europa, el primero en 1892 con motivo del cuarto centenario. Del segundo, en 1899, salen varias colecciones de crónicas, entre ellas *Tierras solares* (1904) seguido por *De tierras solares a tierras de bruma*. Los últimos títulos están semánticamente marcados: las tierras solares son las que el autor suele llamar "latinas"; las brumosas, las de los "bárbaros", en particular Alemania: ¡*Los bárbaros, Francia!* ¡*Los bárbaros, cara Lutecia*! Lo que se puede observar en primer lugar a propósito de estas cartas de relación es la movilidad mental y estilística del poeta. Alternarán sobre todo, según las crónicas, pero sobre todo en *España contemporánea*, la actitud crítica seria y los dengues pseudofranceses. En este libro la crónica más entusiasta y menos disfrazada de francés es la que dedica a Barcelona y es lo mismo en otros viajeros hispanoamericanos en España: encuentran en efecto una ciudad bilingüe y abierta a las lenguas y las culturas extranjeras, activa y ya bastante cosmopolita y moderna. Era sobre todo la única ciudad de España donde había un movimiento artístico modernista importante en el que destacaba la figura del pintor Santiago Rusiñol.

En Madrid y el resto de España la reacción es más templada: frente al aislamiento castellano de la época no le es difícil al poeta, aureolado de la fama de *Azul*, *Prosas profanas* y *Los raros*, presentarse como el invencible conquistador cultural de esas tierras indígenas donde hay poco oro poético aunque sí "se encuentran —dice— diamantes intelectuales como los de Ganivet (...), Unamuno, Rusiñol y otros pocos". El método consiste entonces en observar a las atrasadas Madrid y Sevilla con mirada de parisiense, y comparándolas continuamente con París; con el

[12] Juan Ramón Jiménez: "El modernismo poético en España y en Hispanoamérica", en *El modernismo visto por los modernistas*. Introducción y selección de Ricardo Gullón, Barcelona, Guadarrama, 1980, p. 148.

París de Francia que no conocía, o con el París de América que sí conocía y que era, para él, Buenos Aires. A todo lo largo de sus crónicas habla como si fuera porteño de nacimiento y estirpe: "nuestros diarios", "nuestro Jockey Club", "nuestros cafés concert", es decir los de Buenos Aires: "nuestra capital"; "somos un pueblo industrioso" (entiéndase: nosotros, los argentinos). Quizá Darío ignorara estratégicamente que era nicaragüense; pero no puede sorprenderle a nadie que doña Emilia Pardo Bazán, sin ninguna estrategia, la pobre, y seguramente con la mejor voluntad del mundo, estampara en una reseña sobre Darío: "El poeta argentino desembarca en Barcelona..." Cuando no es el París de Argentina es el de los escritores franceses el que determina la visión incluso de las cosas más tradicionalmente hispánicas. Corrida de toros en Madrid, ambiente de corrida en la calle de Alcalá: "Pude saludar varias veces por la calle de Alcalá el espíritu de Gautier; (...) una corrida de toros es uno de los más bellos espectáculos que uno pueda imaginar. ¿Quién ha escrito eso? El gran Theo, el magnífico Gautier", etc. En materia de corridas de toros, los madrileños no habían visto nada... Observemos que por su parte Rodó, disertando sabiamente sobre toros, se imagina en el tendido y su "imaginación, fascinada, se incorpor[a] al himno triunfal (...) que estalla, en música de Bizet (...): "*La voici, la voici la quadrille!*"[13].

Más impresionante aún: la visión mediatizada por la literatura francesa incide sobre la propia tierra de Rubén; así en el poema "Momotombo" Darío ve el volcán de su país según la visión de Victor Hugo, que nunca lo vio: "Era en mi Nicaragua natal...Ya había yo leído a Hugo (...) ¡Momotombo! —exclamé— ¡Oh nombre de epopeya! / Con razón Hugo el grande en su onomatopeya / ritmo escuchó que era de eternidad". Hugo el grande no se perdía nada que fuera grande, elevado y sublime ("Il est con comme l'Himalaya", decía de Victor Hugo su colega Leconte de Lisle). El propio París aparece de entrada en *Peregrinaciones* en una óptica irrealista: la segunda crónica se titula "El Viejo París": se trata de un decorado o reconstrucción del antiguo París presentada en la exposición de 1900. Sin embargo, en estas crónicas el poeta sabe observar a menudo un París no disfrazado de París: en París hay muy pocos niños y los pocos que se ven "no tienen por lo general, aspecto de niños"[14], —Vallejo observará lo mismo dos decenios después—, comenta un mitin con anarquistas y socialistas "allá por Montmartre, en el Montmartre que trabaja, el de los obreros", y, sobre todo en *La caravana pasa*, mira con acuidad e ironía el estado de decadencia de Francia, las fuertes desigualdades sociales, el colonialismo y el racismo, y sobre todo la miseria en París: "cierta, horrible y dantesca en su realidad"[15]. Hay siempre más de un Darío en un mismo libro o incluso en un mismo texto.

Un año antes del primer viaje de Darío, viajó a Francia y a España Manuel González Prada, peruano de una generación algo anterior (nació en 1844), que es sin embargo e indudablemente asimilable al modernismo. Don Manuel se fue a París llevado de la mano por su esposa francesa

[13] José Enrique Rodó: "El mirador de Próspero", en *Obras completas*, o. cit., p. 526.

[14] Rubén Darío: *Peregrinaciones*, en *Obras completas*, o. cit., pp. 476-77.

[15] Ibid., p. 495.

doña Adrienne de Verneuil. En las memorias de ésta (*Mi Manuel*) se encuentran los únicos datos de la vida de González Prada en Francia y en España; el pensador y poeta lo único que se ha dignado transmitirnos de sus impresiones europeas son algunos epigramas, una semblanza de Renan, cuyos cursos frecuentó en el Collège de France, una pequeña crónica sobre el entierro de Renan y un croquis de una tempestad en París que, por la generalidad con que está descrita, igual podría ser una tempestad en Betanzos o en el Cuzco; sólo una nota humana: hay "contrastes dolorosos" bajo la lluvia: un perro millonario que pasa en coche en brazos de su elegante dueña y un perro vagabundo que se arrima contra una pared y tiembla de frío[16]. Darío tiene una observación análoga sobre los perros ricos y los perros pobres de París. Los niños y los perros de París, aparentemente, preocupaban mucho a nuestros viajeros de América. Si González Prada no dice más sobre su viaje a Europa es probablemente porque no vio más: como ya lo ha notado Luis Alberto Sánchez no veía paisajes, ni monumentos ni personas sino las ideas que parecían encarnar; con lo que muchas veces sus epigramas sobre Francia y España son sumamente agrios: al llegar a Cherburgo, saluda a Francia, "región de libertad", pero lo primero que ven sus ojos es "la imagen de un tirano": la estatua de Napoleón que se erguía en el puerto de Cherburgo. Prada al viajar a Europa llevaba en la cabeza una Francia del siglo XVIII; Darío también, pero la Francia ficticia de Prada era la de los enciclopedistas (de ahí su manía por Renan, quien decía de sí mismo que era un francés del siglo XVIII en el siglo XIX); la de Darío, Luis XV y la Pompadour. Y una España de entre Torquemada y Felipe segundo llena de siniestros inquisidores, curas negros como cuervos y sacristanes reblandecidos. Encontró un Madrid lleno de anarquistas y donde se conocía la electricidad. Esto lo reconcilió bastante con la madre patria.

Unas pocas palabras sobre nuestro último viajero, el uruguayo José Enrique Rodó, que hizo su viaje de vuelta a las raíces de su civilización en 1916, en plena guerra. Gran parte del espacio mental de Rodó está ocupado por las nociones de latinidad o de "raza latina", de "glorioso mediterráneo" y de "genio de la raza"; sus viajes mentales van en esa dirección y por consiguiente de nuevo sobre todo a Francia, la "gran hermana latina"; su prosa gaseosa y difícil de comprimir está llena de Taine y, como en González Prada, de Renan; y, como en Darío, de Víctor Hugo y de Théophile Gautier, sin el cual la corrida de toros sería un espectáculo de bárbaros. Todo esto, resumiendo, si es posible resumir, se representa en la pugna entre Ariel, el espíritu bueno, el latino o, a lo sumo, el bárbaro latinizado como Goethe, y Calibán, nombre que, trasladado de Shakespeare a las visiones de Rodó parece una especie de metátesis de caníbal que, si nos descuidamos, nos va a roer y deslatinizar hasta los huesos: los yankis en principio y a veces también los alemanes si se muestran reacios a la latinización.

Con su bagaje de lecturas e ideas se fue Rodó a Europa cuando ardía la guerra y arieles y calibanes se hacían picadillo en las trincheras de la civilización latina. "El viaje a Europa —dice E. Rodríguez Monegal"— era un sueño largamente paladeado"[17]: primero España, toda Italia y

[16] Manuel González Prada: *El tonel de Diógenes*, en *Obras*, Edición de Luis Alberto Sánchez, Tomo I, vol. 2, p. 87.

[17] Emir Rodríguez Monegal: "Introducción general, I. Vida y carácter", en José Enrique Rodó: *Obras completas*, o. cit., p. 59.

París como término del viaje para establecerse ahí y recibir la consagración de París, tal era el proyecto: pero en el umbral de los años veinte todas las ideas decimonónicas de Rodó estaban en plena quiebra en Francia. El espejismo de estos viajeros es ineludible: está al mismo tiempo en sus ojos y en el desierto que llevan consigo. El viaje proyectado quedó trunco; enfermo, Rodó tuvo tiempo para pasar por Madrid y Barcelona, atravesar toda Italia y morir en Palermo. Quedan de esta peregrinación un buen trabajo sobre el nacionalismo catalán, crónicas sobre las obras de arte que vio en Italia y un estrambótico diario de viaje con observaciones taquigráficas sobre las ciudades italianas y las cuentas de hoteles y burdeles.

El viaje de Colón era para descubrir una nueva ruta de las Indias; el de un grupo de modernistas cuatro siglos después es para descubrir el lugar y el hogar de la latinidad, los semilleros de la única civilización que aparentemente existe para ellos: la de la "sangre" y la "raza" latinas. Establecidos en Europa o viajando por ella en aquella época fatal, si abren los ojos sienten vértigo en medio del pantano europeo; ineludiblemente miran hacia su América, que los obsesiona: la América Latina; pero tienen o toman conciencia, por lo menos Darío y González Prada, de manera más o menos explícita, de que no hay tal raza latina en aquella América, mescolanza de indios, de negros y de muchas otras etnias europeas y asiáticas donde sobrenada, si acaso, un puñado de improbables latinos de no se sabe qué Lacio. González Prada observa malignamente que quien entra en una reunión de aristócratas de Lima puede decir: —*Saludo a todas las razas y a todas las castas*. Martí y González Prada fueron los primeros en plantear, cultural y políticamente, la cuestión. Impresiona oír a Darío preguntarse como dubitativamente: "¿Hay en mi sangre alguna gota de sangre de África o de indio chorotega o nagrandano? Pudiera ser...". Gastón Baquero recuerda que los españoles llamaban a Darío "negro mulato para mortificarlo"[18]; y lo mismo el personaje Max Estrella en *Luces de Bohemia* de Valle-Inclán: "Muerto yo, el cetro de la poesía pasa a ese negro".

Rodó y Darío en particular llenan el vacío sociocultural de la América de aquel tiempo con otro vacío, un concepto hueco: la latinidad como raza, de la que la "hispanidad" sería un elemento: el concepto es igualmente hueco para los países de Europa llamados latinos. Reaccionando frente a este tópico, Unamuno escribe en una carta a Rodó[19] que él no solamente no es latino de raza (como vasco que es), sino que su corazón rechaza el latinismo aunque su mente trate de comprenderlo. Y declara sentirse germánico y luterano. Y un indigenista peruano de los años 30 exige que se escriba "Inka, con la k germánica y viril, no con la c latina y feminoide". Extrema reacción contra el principal tópico de una parte de los modernistas. Precisamente la emergencia del indigenismo que reacciona contra la reducción de lo americano a lo latino es contemporánea del modernismo. La Raza es latina para Rodó. La Raza es quechua para los indigenistas peruanos.

Ínclitas razas ubérrimas, sangre de Hispania fecunda...La latina estirpe verá la gran alba futura ,... Y así sea esperanza la visión permanente en nosotros. Esta "Salutación del optimista" fue escrita en 1905.

---

[18] Gastón Baquero: *Indios, blancos y negros en el caldero de América*, Madrid, Ediciones de Cultura Hispánica, 1991, p. 111.

[19] Reproducida en extenso en Gastón Baquero: *Indios, blancos y negros en el caldero de América*, o. cit., pp. 214-216.

Trece años antes, el optimista había conmemorado a su manera el cuarto centenario del descubrimiento de América en un poema escrito en 1892, menos optimista pero más substancial, "A Colón":

> ¡Desgraciado Almirante! Tu pobre América,
> tu india virgen y hermosa de sangre cálida,
> la perla de tus sueños es una histérica
> de convulsivos nervios y frente pálida.
> .....
> Bebiendo la esparcida savia francesa
> con nuestra boca indígena semiespañola,
> día a día cantamos la *Marsellesa*
> para acabar bailando la *Carmañola.*
> .....
> Duelos, espantos, guerras, fiebre constante
> en nuestra senda ha puesto la suerte triste:
> ¡Cristóforo Colombo, pobre Almirante,
> ruega a Dios por el mundo que descubriste!
>
> ¿Amén...?

Rubén Darío de orilla a orilla

José Ángel Valente ha escrito un ensayo titulado "César Vallejo desde esta orilla" (la de las costas españolas) recalcando la influencia del poeta peruano en la poesía española de posguerra y su aportación a una posible tradición poética común. Séanos permitido glosar aquí la expresión de Valente para referirnos una vez más a un tema que ya ha hecho correr mucha tinta: el influjo análogo pero a nuestro juicio mucho más decisivo que ejerció el maestro de Vallejo, Rubén Darío, en la otra orilla del Atlántico.

Rubén Darío y no precisamente el modernismo. Nunca, creemos, se insistirá bastante en que es una barbaridad el considerar en Darío sólo su calidad de "jefe" y "fundador" del modernismo, visión torcida que estaba por ejemplo bastante extendida en Francia por los años cincuenta/sesenta y en la cual Darío, poeta "aristocrático" que habla de princesas (a propósito, en toda su obra poética no hay más que una, la de "Sonatina", pero ha bastado para traumatizar a más de un crítico) fue "superado" por los que vinieron después, aunque merezca una mención como cabecilla de un movimiento literario[1].

Conviene pues aclarar conceptos y averiguar hasta qué punto Darío y modernismo se confunden, y conviene aquí sobre todo para comprender mejor la actitud y la reacción de los poetas españoles ante la figura del nicaragüense. Esta actitud es ya de acatamiento y admiración, ya de simple respeto, ya de impugnación y, en algún caso, como el de Cernuda, de repugnancia; y para entenderlo mejor hay que volver a poner en tela de juicio lo que Ricardo Gullón llama "el manido tópico" y que formula así: "El modernismo empieza en 1888 con la publicación de *Azul* y llega a España doce años después": nada en efecto más falso o mejor dicho más falseado. Ya Juan Ramón Jiménez había dicho que lo que se llama modernismo no es cosa de escuela ni de forma sino de actitud: "Era el encuentro de nuevo con la belleza sepulta durante el siglo XIX por un tono general de poesía burguesa. Eso es el modernismo: un gran movimiento de entusiasmo y de libertad hacia la belleza". Es verdad que lo de la belleza, así formulado con el artículo universalizante, se puede tomar con reservas ya que el modelo de belleza que persigue cada

---

[1] Véase por ejemplo esta curiosa nota explicativa destinada a presentar a Darío al público francés: "Rubén Darío (1867-1916): Né au Nicaragua, autodidacte, devint bibliothécaire, puis diplomate. Chef incontesté du mouvement de rénovation littéraire appelé "modernisme" (inspiré du Parnasse et du symbolisme). Fut un bon prosateur mais ses poésies sont plus célèbres..." (Jean de Milleret, *Entretiens avec Jorge Luis Borges*, Paris, Ed. Pierre Belfont). La presentación lineal del gran poeta como autodidacta, bibliotecario, diplomático, jefe del modernismo, buen prosador y finalmente autor de poesías "más célebres" puede hacer pensar en alguna parodia, pero no: va en serio.

generación es diferente y el que se propone Juan Ramón Jiménez poco tiene que ver con el de Darío, como tienen poco que ver el modernismo de ambos; lo que sí es seguro es el movimiento de libertad que se dio en ambos lados del océano y que, sobre todo en América, fue un movimiento hacia lo universal y lo comsmopolita, una reacción contra el provincianismo en que se secaba la literatura decimonónica en América y en España, un extrañamiento no sólo en el espacio sino en el tiempo, y de ahí los temas que acabarán por convertirse en clichés mecánicamente aplicados, como la mitología grecorromana, el siglo de Luis XV, etc. que se entrelazan en Darío con otros, procedentes de la historia antigua de América. Hay que reconocer sin embargo que en Darío como en los románticos estos temas no son meros adornos anacrónicos sino busca de lo perenne a través de lo antiguo. Paradójicamente la mayoría de los modernistas suelen esquivar los temas del mundo moderno y, aparte de Martí, acaso sea Darío precisamente el único que en su poesía se acerca con temor y angustia, alguna vez también con esperanza, al torbellino de su época; lo importante es que Darío, como otros en su tiempo, había visto la enorme red de relaciones transnacionales que era la cultura al finalizar el siglo XIX; él mismo lo ha dicho: "Quien escribe estas líneas no es de los que creen en las riquezas existentes en América... Somos muy pobres... Tan pobres que nuestros espíritus, si no viniese el alimento del extranjero, se morirían de hambre". Si el modernismo se expande sobre todo en América, hay condiciones que lo explican: la pobreza espiritual y estética común a todo el mundo hispánico de la época de la cual las antiguas colonias parecen haber tomado conciencia antes que la metrópoli, y la permeabilidad americana a las influencias foráneas y cosmopolitas. Si la dominante entre estas influencias es en Rubén Darío la francesa —lo que se le ha reprochado con insistencia y con acritud— ello es achaque de la cultura hispánica de esos tiempos; París era entonces para españoles e hispanoamericanos la reina del mundo y los escritores practicaban poco a los grandes poetas ingleses e italianos (salvo Unamuno en España) y poquísimo a los alemanes, con excepción acaso del peruano Manuel González Prada, algo anterior, en quien al lado de su fervor por la literatura francesa se descubre la impronta del *Sturm und Drang* y del romanticismo alemán, sobre todo en su libro *Baladas*. No obstante, la poesía de Darío arraiga hondo en la tradición de lengua castellana. "Si el libro —dice Juan Valera refiriéndose a *Azul*— no estuviese escrito en muy buen castellano, lo mismo pudiera ser de un autor francés, que de un italiano"; sólo que, en efecto, el castellano del poeta muestra dónde está su centro: "Yo no soy nativo de España, pero soy ciudadano de la lengua", dice Darío. Borges, en nuestra época, ¿no hubiera podido formular un apotegma semejante? Fiel al patrimonio de la lengua Darío exhuma metros y ritmos de la vieja veta española prerrenacentista y *además* saca temas y formas de las corrientes posrománticas de Francia, parnasianismo, impresionismo literario, simbolismo y, hay que reconocerlo, en muchos casos una retórica victorhuguesca que es lo que hoy más lo desluce y lo que menos le perdonan los críticos nutridos de literatura anglosajona. Pero no es propiamente Darío el que inventa todo esto; cuando escribe *Azul*, luego *Prosas profanas* la sensibilidad modernista está en el aire de la época en toda la América hispánica, en la obra de José Martí (y Darío lo conocía bien), de Gutiérrez Nájera, de José Asunción Silva, de Julián del Casal e, incluso, más oculta y menos reconocible, de González Prada, nacido en 1844. No "precursores" sino cada uno por su cuenta iniciadores del movimiento modernista; si ha de hablarse de un precursor, ése es Gustavo Adolfo Bécquer, un

español: un verdadero romántico, no un modernista, pero que preanuncia el programa estético del modernismo: la poesía como materia impalpable que funde el color y la música en una visión simbólica del mundo y modula la expresión en sugerencias difuminadas:

Yo sé un himno gigante y extraño
Que anuncia en la noche del alma una aurora.
Y estas páginas son de ese himno
Cadencias que el aire dilata en las sombras.

Yo quisiera escribirlo, del hombre
Domando el rebelde, mezquino idioma,
Con palabras que fuesen a un tiempo
Suspiros y risas, colores y notas.

Precisamente lo que en gran parte se proponía Darío y con él otros coetáneos suyos, fundir en la palabra los colores y las notas, tratar el poema como una composición cromática musical ("Sinfonía en gris mayor") y es lo que le reprochará entre otros Luis Cernuda.

Darío estaba impregnado de lecturas de Bécquer y sus *Rimas*, anteriores en sólo un año a la publicación de *Azul*, imitan deliberadamente al gran poeta español; pero había asimilado asimismo, aparte de lo francés, a los clásicos y preclásicos españoles, a Martí (familiarizado con la literatura estadounidense) y a otros modernistas hispanoamericanos; la fuerza intrínseca de *Azul* y de *Prosa profanas* unifica, concentra y hace irradiar todos los elementos de la estética modernista que andaban dispersos por América y también de manera más difusa por España. Darío pues no funda el modernismo: lo fundamenta y lo propaga. Desde su fuerte personalidad poética se difunde por todos los ámbitos del mundo hispánico un sentimiento de la poesía que como tendencia y anhelo de renovación impregnaba ya la atmósfera en las dos orillas del océano.

Cuando Rubén Darío va a España, en 1892 y en 1899, pero sobre todo la segunda vez, llega precedido de la resonancia de *Azul* (1888) y de *Prosa profanas* (1896). En España *Azul* había recibido el espaldarazo de Juan Valera que, nada poeta él mismo, descubrió no obstante la originalidad de la persona poética del americano: "Usted es usted, con gran fondo de originalidad y de originalidad muy extraña. Y usted no imita a ninguno: ni es usted romántico, ni naturalista, ni neurótico, ni decadente, ni simbólico, ni parnasiano. Usted no dice: es usted modernista, porque probablemente no tenía aún el concepto a mano"; y Valera acaba su primera carta subrayando con singular sagacidad como en el libro del poeta ("rara quintaesencia") "la imaginación percibe, así como en el éter, nebulosas o semilleros de astros, fragmentos y escombros de religiones muertas, con los cuales procura formar algo como ensayo de nuevas creencias y de renovadas mitologías". Dos cosas nos parecen importantes en estas observaciones de Juan Valera: no confunde a Darío, poeta señero, con el modernismo, y no lo considera un caudillo literario que trace una línea destinada a ser calcada por generaciones posteriores, sino un creador de *nebulosas* poéticas que suscitarán nuevas creencias, nuevas mitologías, una nueva sensibilidad; y es seguro que más de un astro de la poesía hispánica de los años veinte y treinta emerge en las nebulosas creadas por Darío: Huidobro, Vallejo, Borges, Larrea, Martín Adán, Aleixandre, Salinas...

Esta visión de la poesía del nicaragüense y de su influjo trasciende a nuestro entender el enfoque de su obra en términos de innovación o no innovación e invalida las disquisiciones sobre su actualidad o no actualidad en nuestros días. Volveremos a este punto que nos parece fundamental.

En su segundo viaje a España el poeta cautivó la atención de los jóvenes que allá buscaban por su cuenta una renovación de la poesía: Juan Ramón Jiménez tiene entonces 18 años y está escribiendo sus primeros libros de versos, Villaespesa 21, Manuel Machado 22, Antonio 24; en cuanto a Valle Inclán, menor sólo dos años que Darío, escribe "modernista" desde 1894. Un caso aparte es el de Salvador Rueda, nacido en 1857, quien escribía ya poesía que se puede calificar de modernista antes de que Darío publicara *Azul*, lo que da pie a Luis Cernuda para subrayar que había coincidencia en el tiempo de dos intenciones poéticas equivalentes, pero independientes una de otra, una americana y una española: "¿Por qué no reconocer entonces que en España hubo poetas "modernistas" antes de que Darío trajera el modernismo de América a España?"[2]. Hay que reconocerlo, desde luego, pero la existencia de Rueda no justifica la prioridad que le atribuye Cernuda como reformador de la lírica: Rueda carece de la envergadura y de la profundidad de Darío y es todo exterioridad. Se podría aplicar a este caso lo que ya ha dicho Borges: "Los grandes creadores crean también a sus precursores". Los ejemplos de Cernuda prueban que había modernismo en España como en América paralelamente a Darío y antes de él: es precisamente lo que decíamos al principio de estos apuntes y ello demuestra que Rubén Darío no ejerce su influencia en los poetas españoles de la época por ser modernista sino por ser Darío, por su complexión lírica que es inconmensurable con la de Salvador Rueda y con muchos de los que escribían en España y en América al empezar el nuevo siglo. Sesenta años después, Dámaso Alonso lo dirá de manera perentoria: "Porque el joven de Nicaragua, Rubén Darío, es el mayor poeta de lengua española hacia el año 1900: él actúa como elemento catalizador que determina el cambio total de nuestros fines y nuestros instrumentos poéticos a principios de este siglo"; así que no hay que confundir el modernismo como escuela o manera de fabricar versos y la aportación poética de Darío ya puesta de relieve por Valera. Su huella es indiscutible en la nueva poesía española, aunque los grandes poetas españoles se apartan pronto de él para escribir cada cual según su propia personalidad poética. Precisamente por ser grandes creadores no podían imitar ni calcar a otro, pero ninguno de ellos, ni los que escribían cuando llegó Darío ni los que vinieron después, podía soslayar los horizontes abiertos por el poeta de *Cantos de vida y esperanza*: "No conocí a Darío, pero me doy por sabido que entre su pecho y el horizonte apenas cabía el canto de un pájaro", pondrá Juan Larrea como epígrafe a un escrito suyo de 1926[3].

Entre los que más claramente descubrieron y contemplaron este horizonte y reconocieron la influencia de Darío están, entre los del 98, Antonio Machado y Valle Inclán, Juan Ramón

---

[2] Luis Cernuda, "El modernismo y la generación de 1898", en *Prosa completa*, Barcelona, Barral Editores, 1975, p. 339. El poeta español cita al lado de Salvador Rueda a otros dos poetas españoles, menos conocidos, que ensayaron también formas asimilables a la estética modernista: Manuel Reina (1856-1905) y Ricardo Gil (1855?-1918).

[3] Juan Larrea: "Presupuesto vital", en *Favorables - París - Poema* 1 (julio 1926), p. 1; edición facsimilar, Sevilla, Renacimiento, s.f.

Jiménez que no pertenece a "los del 98"; en la generación llamada del 27, Pedro Salinas, Gerardo Diego y Dámaso Alonso y, aparte de ellos, un poeta situado al margen de los grupos y las generaciones literarias, Juan Larrea, ya mencionado. Machado no tardó en abandonar la estética modernista, por lo menos en su ornamentación exterior, pero su fidelidad al gran poeta hispanoamericano es manifiesta y se expresa todavía en 1916 en la adopción de un ritmo, de acentos y motivos darianos para brindar al poeta desde dentro de la poética de éste, si podemos decir, el último homenaje; y manifiesto es asimismo el impacto que hizo Darío en Machado en la siguiente mención autobiográfica, tanto más expresiva cuanto más concisa: "De Madrid a París (1902). En este año conocí en París a Rubén Darío"[4]. De su segundo viaje a París Antonio Machado no retiene sino su encuentro con el poeta. Por otra parte Ramón del Valle Inclán ha escenificado en *Luces de bohemia* lo que hay de diferente entre "el coro de modernistas" o "Epígonos del Parnaso Modernista" y Rubén Darío; en la "Buñolería Modernista" están por una parte el coro modernista que hace eco a todo lo que dice el corifeo, Dorio de Gadex, "versallesco y grotesco" y, por otra parte, en el café Colón, Rubén Darío, solo, sentado y silencioso; y dice el protagonista, Max Estella: "—Mira si está Rubén. Suele ponerse enfrente de los músicos. —Allá está como un cerdo triste. —Vamos a su lado, Latino. Muerto yo, el cetro de la poesía pasa a ese negro (...) ¡Es un gran poeta!".[5]

La presencia de Darío en la poesía española de la primera mitad del siglo XX se cifra finalmente en un juicio y en un hecho. El juicio es de Juan Ramón Jiménez: "Siempre que se me ha hablado de una antología de la poesía española contemporánea he dicho lo mismo: que es imprescindible empezar por Miguel de Unamuno y Rubén Darío, fuentes de toda ella (y de lo que falta)"; y el hecho, la inclusión de Rubén Darío en la segunda *Antología de la poesía española contemporánea* (1934) de Gerardo Diego[6], quien toma "como punto de partida la esplendorosa renovación de las esencias y modos poéticos, que se debe en rigor a Rubén Darío. Y así, un nicaragüense, a pesar de serlo, figura aquí con pleno derecho de poeta español, como única excepción obligada a la limitación nacional que se halla implícita en el título del libro".

La única excepción explícita en este reconocimiento parece ser la de Luis Cernuda. En su ensayo "Experimento en Rubén Darío" (en *o.cit.*, pp. 994-1005), fechado en 1959, dice que hace unos cuarenta años que no ha vuelto a leerlo y que su lectura lo aburre y lo enoja. Lo tilda de inactual y afirma que su influencia en España, liquidada hace varios años, no es ya efectiva: "¿Cabría imaginarse ahora a un discípulo suyo? (...) los poetas que nazcan ahora se hallarían casi inmunes a lo que yo llamaría su influencia lamentable (...). Lo que le reprocho es, no sólo que teniendo ante sí a toda la poesía universal, donde escoger otros modelos (...) fuera a fijar su atención en aquella que, por razones ahora no del caso, tal vez su influencia resulte nociva para

---

[4] En Gerardo Diego: *Poesía española contemporánea. Antología*, Madrid, Taurus, 1962, p. 148.

[5] José Ángel Valente ha dedicado un comentario a esta escena de Valle Inclán en *Las palabras de la tribu*, "Darío o la innovación", Madrid, Siglo veintiuno de España, 1971, p. 79.

[6] Hay que observar que es Darío el que encabeza esta antología, precediendo a Unamuno, quien en el orden estrictamente cronológico es sin embargo anterior a Darío, pues nació tres años antes.

nosotros (*sic*)... la francesa, y en ella que su mal gusto le llevara a los poetas de menor valor, que eran además los más perjudiciales para él, dada su inclinación nativa a la pompa hueca y a la ornamentación inútil. Ahí su ejemplo continúa haciendo estragos, si no en España, en América, porque algunos poetas hispanoamericanos aún parecen volver los ojos a Francia como dechado de gracias poéticas... Pocos errores y extravíos que en él no derivasen de aquella elección de Francia como patria suya espiritual". Y añade que elaboraba sus versos a base de objetos y cosas que estimaba previamente "poéticos": "rosas, cisnes, champaña, estrellas, pavos reales, malaquita, princesas, perlas, marquesas, etc. Sus versos son un inventario de todos esos objetos poéticos *ad hoc*". La poesía de Darío, un simple inventario de "cosas" y "artefactos"...

Llegados a este punto cabe observar que Cernuda dice siempre lo mismo de todos los modernistas y el hueco e inútil poeta objeto de tan severos juicios podría ser igual Lugones, Herrera, González Martínez, Villaespesa o Amado Nervo. Desde que se confunde a Darío con una manera de versificar se cae inevitablemente en el mismo error: se le ve sólo como el representante de una moda (ni siquiera de un modo) literaria y se cierran los oídos a la singular intensidad de su voz, que persiste incluso bajo el abigarrado ropaje de las rosas, las estrellas o las perlas. "Me han confundido con mi llanto", dice César Vallejo en uno de sus versos. *Me han confundido con las rosas y el champaña*, hubiera podido lamentarse Darío. No insistiremos más en estas críticas de Cernuda pues volveremos a referirnos a ellas en nuestra nota sobre Herrera y Reissig; apuntemos simplemente que el poeta y crítico español declara en otro párrafo que su juicio negativo procede de algo "personal" que en él se enfrenta con Darío (digamos con el modernismo en general); y por otra parte que, aparentemente a fuerza de lecturas inglesas y de cuarenta años de no lectura de Darío, había modificado insensiblemente su juicio o, por lo menos, había puesto en él mucha más acritud. En efecto, en un artículo anterior sobre Rubén Darío fechado en 1941 ("Rubén Darío", en *o.c.*, pp. 1434-1438) Cernuda se expresa sobre el nicaragüense de manera mucho más ponderada. Dice: "La influencia que entonces [en 1900] ejerció Darío entre nosotros, directa o indirecta, le enlaza con los mejores poetas de aquella generación: Antonio Machado y Juan Ramón Jiménez"; pero sobre todo distingue entre el movimiento literario y el poeta a quien califica de "excelente", y "no obstante sus defectos nunca ha de perder ya en adelante la atención del lector de poesía española". ¿Es decir que en cierto modo será siempre actual?

La "inactualidad" es precisamente el reproche que, a la par del Cernuda de 1959, le han hecho también a Darío Octavio Paz y José Angel Valente. Pero ¿qué significa para un poeta ser actual o inactual? Visiblemente para los tres críticos ejercer influencia ("influencia viva") dice Paz sobre los poetas de nuestra misma generación; sólo que habría que ponerse de acuerdo sobre lo que entendemos por "influencia"; Cernuda indica que la influencia del modernismo (o sea de Darío, puesto que el crítico no hace diferencia entre los dos términos) persiste en algunos poetas y escritores de la generación intermedia a quienes podríamos llamar menores, como Eduardo Marquina y Martínez Sierra (se podría añadir a éstos los nombres de Tomás Morales, José del Río Sanz y Ramón de Basterra). Juan Ramón Jiménez por su parte percibe influencia dariana en Rafael Alberti y García Lorca, "sobre todo en su lenguaje, en su verso"; y por último José Angel Valente observa la influencia directa y notoria de Darío en poetas españoles de la

posguerra, como José Hierro y Leopoldo Panero, e incluso en alguno más joven de la misma generación que Valente, como Jaime Gil de Biedma[7]; pero es de observar que la influencia a la que se refieren todos los críticos mencionados es la que se ejerce sobre la manera de versificar, sobre metros y ritmos (¡oh nefando hexámetro!), sobre el vocabulario y los procedimientos retóricos o sobre motivos y temas circunstanciales. Todo esto ha cambiado siempre con las épocas y las generaciones que elaboran su propia retórica y reaccionan contra la que la precedió, pero los grandes de cada generación, las voces señeras e inconfundibles, más allá o más adentro de la manera y la retórica caducas, conservan lo que en la mejor acepción de la palabra podríamos llamar, tomando la expresión de Paz, una influencia viva; ésta se ejerce —la sigue ejerciendo Darío— no sobre la forma exterior de los versos sino sobre las tensiones y equilibrios, atracciones, repulsiones y contradicciones que estructuran la forma interna del poema, ahí donde coinciden y se enfrentan sentido y palabra, silencio y sonido, inmediatez de la sensación y proyecto espiritual, humano y social, la eternidad y la historia, la ascesis de la meditación y el encanto que se resuelve en canto. En este sentido, Rubén constituye siempre en la poesía de lengua castellana una piedra angular; desde la generación que vino inmediatamente después de él los grandes poetas de España y América echaron por la borda los alejandrinos modernistas y sus ornamentos, Versalles y Golconda, pero retuvieron la lección de Darío que es ante todo una lección de libertad de la palabra y del tema poéticos; es erróneo creer que hay en esto una diferencia fundamental entre poetas de España presuntamente apartados del modernismo y poetas de América que supuestamente siguieron las huellas de Darío. Precisamente en América Herrera, Lugones y Tablada tienden, los dos primeros, a trascender la estética dariana hacia un nuevo lenguaje y el último la deja definitivamente atrás. Nada menos semejante al verso de Darío que las estrofas de Vallejo y Larrea, pero Vallejo desde el principio de su obra se pone explícitamente bajo el signo de Darío y "su lira enlutada"[8]: "Darío de las Américas celestes"; y todavía en sus años de París cuenta el anecdotario que solía repetir: "Rubén Darío es mi padre". Esta paternidad sin duda alguna existe, pero no concierne por cierto a la hechura del verso ni a los procedimientos retóricos; y Juan Larrea, español naturalizado americano, elabora una poética y una metafísica inspirándose en la obra del nicaragüense a quien saluda como poeta profético y poeta de la esperanza.

Más característico aún de esta que llamaremos influencia subterránea o interna, que se ejerce sobre la sensibilidad del poeta más que sobre sus procedimientos de expresión, nos parece ser el caso de dos grandes poetas hispanoamericanos, Jorge Luis Borges y Martín Adán, y el de un español, Pedro Salinas. El primero, ya cumplidos los setenta años, declaraba: "Descreo de las escuelas literarias, que juzgo simulacros didácticos para simplificar lo que enseñan, pero si me obligaran a declarar de dónde proceden mis versos, diría que del modernismo, esa gran libertad, que renovó las muchas literaturas cuyo instrumento común es el castellano...", y cita a continuación a Lugones y a Darío; pero aparte del modernismo y sin ánimo, pensamos, de hacer una paradoja,

[7] José Angel Valente, o.cit., pp. 83-85.

[8] En el poema "Retablo" de *Los heraldos negros*. Merece la pena meditar esta expresión referida a Darío que fue el poeta del luto y de la muerte precisamente en la medida en que fue el poeta del deseo y de la vida.

menciona paralelamente entre sus influencias a Robert Browning, William Blake y Walt Whitman. Está claro: la influencia no procede del tipo de retórica que haya practicado un gran poeta sino de esa "gran libertad" que le subyace, que renueva "muchas literaturas" y que encontramos en poetas tan disímiles como Darío y Lugones por una parte, Blake, Browning y Whitman por la otra. El segundo caso es el de Martín Adán, quien medio siglo después de la muerte de Darío, escribe una serie de sonetos que no calcan ni formas ni tópicos de éste, pero que llevan por título *Mi Darío* (1966-1967) y que son efectivamente un diálogo ininterrumpido con Rubén. Cuando un gran poeta conversa en su obra poética con otro a una distancia de medio siglo la influencia de aquel otro está viva y su poesía es actual, actual por encima de las modas literarias y de las preceptivas de época que hicieron, por ejemplo, de Góngora un "inactual" por más de dos siglos y a quien el propio Cernuda contribuyó a "reactualizar".

De otro lado tenemos el caso de Pedro Salinas; no hay desde luego en la obra poética de éste vestigios visibles del verso de Rubén, pero su gran ensayo sobre la poesía de Darío es un testimonio del impacto producido por el poeta de *Cantos de vida y esperanza* sobre al autor de *La voz a ti debida* y *Razón de amor*. Una simpatía evidente introduce a Salinas en los más profundos recintos de la poesía de Darío, en el tema vital que inspira sus versos: el Eros, no en tanto que tópico sentimental o amor petrarquesco, sino como energía sexual, libido, adhesión a la vida: el sentimiento de la naturaleza que hay en Darío, el sentimiento de la embriaguez también y de la fiesta están vinculados con esta obsesión central. No hay nada en esto de particularmente francés ni parnasiano; lo que hay es un desbordamiento de vitalidad, de alegría elemental, de fe en la creación, de afirmación del deseo y del júbilo, pero todo ello en fuerte tensión con su contratema: espanto de la muerte, obsesión del abismo, de la disolución, de lo ignoto y del no saber que reencontramos en Vallejo. Ambos movimientos al encontrarse y coexistir en el poema crean una dramática tensión que marca los grandes momentos de la creación poética de Occidente a través de las épocas e independientemente de las lenguas y las nacionalidades: está en Villon, como en Quevedo, como en Leopardi, como en Goethe, como en Novalis, como en Keats, como en Poe, como en Baudelaire, como en García Lorca. En nuestra tradición hispánica los medios de expresión de esta agonía del amor y la muerte parecían haberse eclipsado: la virtud del gran poeta Rubén Darío es el haber hecho de ella la substancia de su poesía desgarrada; y a raíz de Darío reaparece en España en Aleixandre, en García Lorca y también en Cernuda, no, repetimos, como influencia lineal, sino que estos poetas escriben , meditan y sueñan en un campo desbrozado para ellos por el nicaragüense y sobre el que constantemente se cierne su sombra; hay que observar además que la esperanza y la angustia en el individuo humano enlaza (ya lo notó Salinas) con otro gran tema que es el destino y la agonía de comunidad de cultura y de razas del poeta y aquí se anuda la misma tensión de esperanza y desesperanza, de luz y de sombra. Es todo esto lo que, modulándose en un dominio del ritmo, la armonía y la melodía rara veces alcanzado en la poesía moderna de lengua castellana funda la influencia quizás velada pero permanente de la poesía de Rubén, y no por cierto los clichés retóricos que pueda haber tomado de Víctor Hugo, de los parnasianos o de los simbolistas: contingencias de época que se deshacen con la época; ni tampoco lo que no tomó de Mallarmé y de Browning, dos modelos opuestos a

nuestro entender en la poesía moderna, en los que curiosamente de manera ya explícita, ya velada, se le suele reprochar no haberse inspirado. Es, claro está, evidente que no hay afinidades entre Darío y el gran simbolista francés por una parte, el gran romántico inglés por la otra, ni en su visión del mundo ni en visión del verso, y las dos en buena cuenta son difíciles de disociar. En cuanto a Browning, probablemente no lo había leído, pero aunque lo hubiese leído... ¿se nos permitirá observar que se puede ser un excelente poeta en lengua castellana sin imitar el verso inglés ni referirse forzosamente a Mallarmé? Digamos por fin sin ambages que Darío fue en toda su obra poética, incluso en los poemas menos profundos y originales, un eximio artífice del verso y que no excluimos de esta excelencia ni los alejandrinos de "Sonatina" ni los parahexámetros de "Salutación del optimista".

Dejemos concluir a Dámaso Alonso: "La poesía iba a reaccionar contra el modernismo de Rubén: pero tiene en el modernismo [de Rubén, sobreentendemos] su origen: toda, toda la poesía española del siglo XX, hasta los más jóvenes de 1961".

Digamos: toda la poesía de lengua española, de orilla a orilla.

Órbita de Herrera y Reissig

Herrera y Reissig: irrealismo y poesía

Es extraña la suerte que ha corrido la obra del poeta uruguayo Julio Herrera y Reissig (1875-1910). Críticos de los más sagaces lo desdeñan o ignoran. Alfonso Reyes, que habla tanto de Darío y Lugones, apenas lo nombra y en general su obra era ignorada de los modernistas mexicanos que, eso sí, conocían a Chocano. En el otro polo Guillermo de Torre, quien le ha consagrado páginas excelentes, considera que la poesía de Herrera y Reissig "encarna quizá con significación más cabal la manera modernista" y que "su grandeza no admite paridad sino con la de Rubén Darío"[1] ; este contraste entre el desonocimiento simple y llano y el reconocimiento de Herrera como una cima del modernismo resulta patente en la *Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, que en el artículo *Modernismo* no cita siquiera el nombre del poeta uruguayo (como representante del modernismo en Uruguay menciona a Rodó), mientras que en el artículo *Spanish American Poetry* juzga a Herrera y Reissig "el mayor poeta modernista después de Darío" y el "verdadero vínculo entre la poesía del siglo XIX y del siglo XX en Hispanoamérica"[2].

Luis Cernuda, por su parte, en un texto aparecido en la revista *Insula*[3], refleja estos contrastes en un enfoque crítico que deja traslucir sentimientos contradictorios y cierta incómoda perplejidad; ya sabemos que Cernuda era, como Unamuno, impermeable al modernismo que nunca entendió, y por el que sentía, como él mismo dice, "cierta antipatía personal e instintiva" que "determina una equivalente desconfianza de [su] opinión acerca del mismo". Esta desconfianza de su propia opinión explica sin duda la vacilación de su juicio sobre Herrera y Reissig en el que alternan algunos atisbos certeros con numerosos disparates. El poeta de *La realidad y el deseo* reprocha al uruguayo (o reprocha al modernismo literario en general del que la obra de Herrera "es ejemplo típico") muchos pecados mortales que lo condenan al infierno literario en que se achicharran los modernistas y le alaba parcamente algunas virtudes que quizá pudieran mercerle el purgatorio. Entre lo que le critica: sus "tópicos pasados de moda", los poemas de *Las pascuas del tiempo* que son "meros catálogos de personas", reminiscencias librescas sacadas de ese "baratillo literario" que es el modernismo; le reprocha también "no haber desligado su verso de la métrica típica del grupo", sus galicismos, sus "galas funambulescas" y, finalmente (no ya a Herrera sino al modernismo todo), dos pecados mayores, caballitos de batalla de toda la crítica antimodernista: no

---

1 Guillermo de Torre, "Estudio preliminar" en *Poesías completas* de Julio Herrera y Reissig, Buenos Aires, Ed. Losada, 1969, p. 11.

2 *Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, Princeton University Press, 1974, pp. 527 y 746.

3 "Un texto rescatado de Luis Cernuda", por James Valender, *Insula*, 362 (enero 1977). Este texto no está incluido en la *Prosa completa* de Cernuda publicado por Barral Editores en 1975.

cantar "la realidad poética de América" y "el odio al natural, típico del verso francés, [que] se filtra en el modernismo y lo califica y destina a languidecer entre preciosismos vulgares; lo que en cambio abona en su cuenta es "una manera particular de asociar las palabras" (aunque con tales reservas que las originales asociaciones léxicas de Herrera aparecen más bien como vicios que como aciertos) y algunas lagunas de "naturalidad" y "frescura", todo ello positivo para Cernuda sólo en cuanto revela una tendencia herreriana a superar el modernismo frustrada por la temprana muerte del poeta. En realidad, concluye Cernuda, "Herrera y Reissig fue un romántico" y "para él, como para otros poetas americanos, el modernismo acaso resultó una postrera encarnación del romanticismo". Esta conclusión nos parece lo más acertado del artículo de Cernuda, aunque no se ve muy claro por qué proceso lógico la deduce de lo anteriormente dicho.

Para quien haya mirado algo de cerca la floración de la poesía hispanoamericana del último cuarto del siglo XIX a la que se suele poner el rótulo de modernismo, muchas de las afirmaciones del poeta español resultarán superficiales y apresuradas. La calificación de modernista, sirvió para caracterizar a poetas que, salvo un espíritu unánime de renovación lírica, tenían en el fondo poco en común los unos con los otros, aunque sí solieran tenerlo en la superficie. Hay en efecto ciertos clichés, ciertas convenciones retóricas que se dan en casi todos los poetas americanos y en algunos españoles de fines del siglo pasado: el exotismo fácil, Versalles, el Japón o la Grecia de relumbrón, la fachada impresionista pintada de azul o de lila; de todos esos ropajes tomados prestados de lo que a su vez tiene de más superficial el simbolismo y el parnasianismo francés, se despojaron en un momento u otro de su evolución los grandes líricos denominados modernistas y Herrera quizás antes y con más decisión que cualquier otro. Ya sin esas galas queda la poesía desnuda, queda su substancia y su núcleo, aquello que es propio e irreductible en cada poeta y que no se deja encasillar en la escuela, aunque sí vive de un espíritu común; si llamamos modernismo a este espíritu y no a aquellos ropajes, será entonces lícito hablar del modernismo de Herrera y Reissig; pero tal no es el caso de Cernuda, que al referirse a Darío o a Herrera, ve siempre los ropajes, nunca el espíritu.

En el caso del lírico uruguayo las visiones versallescas y otros tópicos, así como el estilo catálogo, son característicos de su primer libro, *Las pascuas del tiempo* y todo ello está sacado no del simbolismo francés directamente sino de los estratos más superficiales de Darío, tributo a la moda, tributo quizás sobre todo de un poeta primerizo a un poeta mayor. Ciertos defectos de escuela, como la prolijidad machacona que no creemos tampoco venga del famoso verso francés, sino que tiene por desgracia prosapia muy hispánica, reaparecerán en la obra ulterior como recaídas de una antigua enfermedad, así por ejemplo en el pesado poema "Los ojos negros de Julieta"; lo mismo los colores emblemáticos de los que Herrera y Reissig no acabó de zafarse; el azul y los azules implacablemente asociados a Estambul y los Estambules en *Los maitines de la noche* y que en *Los éxtasis de la montaña* y *Los parques abandonados* tenderán a ceder el lugar a los lilas y los violetas.

Desde *Los maitines de la noche* Herrera busca otros parajes; la expresión barroca de estos poemas enlaza con el siglo XVII español. En "Desolación absurda" "la perezosa campaña [que] abre un bostezo de hastío" hace pensar en Góngora y el propio Cernuda, comentando una

composición más tardía, "Tertulia lunática", dice que le recuerda lejanamente ciertos aspectos burlescos de Quevedo. Herrera comienza a elaborar un lenguaje abstracto, complicado, en el que la imagen barroca y el adjetivo raro y sorprendente constituyen claves de la expresión poética; dueño de estos instrumentos, el poeta se aleja de los tópicos estilísticos del impresionismo literario (por más que subsistan, acá y allá, *preocupaciones lilas*, *azules* y *Estambules*), deja de centrar la composición poética en el lujo profuso de las sensaciones y la musicalidad por la musicalidad misma, va en busca de otra cosa: tiende a la creación de un lenguaje que exprese no tanto el color y las formas del mundo exterior como las tensiones dramáticas, las obsesiones y las alucinaciones del alma; más expresionista que impresionista quizá: "suspiros platónicamente ilesos", "festín de la ontológica altura", "frente subjetiva" de la amada que es "Hada de la neurastenia" y "mariposa nocturna de [una] lámpara suicida", "Cosmos abstractivo" son hallazgos verbales que introducen en el corazón del modernismo unos elementos expresionistas, unas dramáticas fijaciones metafísicas que apuntan hacia algo nuevo, y en esto nuevo está el verdadero Herrera y Reissig; su poesía disuelve el mundo natural y el paisaje exterior en la magia verbal, en el ácido corrosivo de sentimientos y emociones: un desierto imaginado en el soneto "Enero" de *Los maitines de la noche* es "un enigma de extraño gongorismo [que] su gran silencio emocional derrama": el silencio emocional es ante todo el que derrama el poeta sobre el desierto imaginario.

Esta visión de la realidad se precisa, se amplía y se consolida nueve años después en *Tertulia lunática* (1909); aquí "Todo es póstumo y abstracto", la realidad es "espectral", la razón es "espectral"; el mundo de las cosas refiere al mundo inmaterial de la alucinación y en cierto modo lo reproduce:

> Las cosas se hacen facsímiles
> De mis alucinaciones
> Y son como asociaciones
> Simbólicas de facsímiles...

Visión de las cosas ésta que nos ayuda a comprender el proceso de desrealización y de abstracción del mundo circundante en los poemas de Herrera y Reissig; de lo que hay en el mundo sólo tiene cabida en el poema lo que significa y simboliza las obsesiones íntimas del poeta o a ellas alude. La circunstancia real es desechada en favor del centro anímico y metafísico; o mejor dicho, en el universo de Herrera no hay circunstancia "real": las cosas son facsímiles, no realidades. El mundo de Herrera es antinaturalista y antirrealista, si entendemos por realidad... lo que los realistas suelen entender. Al uruguayo no le interesa cantar o pintar y acariciar con las palabras objetos y sucesos de la vida; le interesan los parajes secretos del alma, la explosión y el desborde de fuerzas ocultas que se elevan de las raíces del ser y se ven reproducidas en unos facsímiles gracias a la poderosa mediación de la palabra. Por eso los nombres de cosas y seres no aluden jamás en esos poemas a lo singular, al individuo, al *hic et nunc*, sino a lo universal, a la significación, a la abstracta y multivalente referencia; este árbol es cualquier árbol, este paisaje cualquier paisaje, este encuentro de amor cualquier encuentro. Así se crea un desequilibrio entre el mundo que se ve y se toca (al menos así se suele creer) y el otro, el impalpable, que invade con su inmensa fuerza abstractiva aquél y lo reduce a una entidad irreal y transparente, sutil, existente sólo en la leve

arquitectura de las imágenes. De este desequilibrio nacen la tensión, el conflicto. Todo hombre quiere tocar las cosas y los seres singulares, pero el poeta en cuanto los toca los evapora, los volatiliza; de ahí el sentimiento, el complejo de sentimientos, diríamos mejor, que con más frecuencia acude en la obra de Herrera, en la parte que ahora estamos comentando por lo menos: la neurosis, la neurastenia: las "supremas neurosis", "mis neurastenias grises", los "insomnios de neuralgia" del reloj, la "noche de Neurastenias", la amada "neurótica, loca"; y este verso de buen corte que dice bien claro que el mundo natural no está ahí sino como receptáculo del espíritu atormentado del poeta: *la neurastenia gris de la montaña*. A un soneto que se llama precisamente "Neurastenia" Herrera pone por epígrafe una cita de Víctor Hugo: *Le spectre de la réalité traverse ma pensée*: la realidad espectral, es eso lo que fascina al poeta "mordido por la neurosis"; bien lejos estamos aquí de Rubén Darío y su exuberante vitalidad, del Darío goloso de formas, colores y sabores del mundo. Esta vertiente de la obra de Herrera y Reissig es la negación de todo ello, está situada bajo el signo del "cosmos abstractivo", del "signo negativo", de la subjetividad dolorosa, de la noche sin formas ni color. Es el Herrera nocturno.

Hay el otro, el diurno, representado en los sonetos eglógicos de *Los éxtasis de la montaña* (1904 y 1910). Es el otro ritmo, el solar, de claridad y paz, que se diferencia del primero no sólo por la atmósfera sino también por la expresión más cristalina y remansada, aunque nunca sencilla, siempre barroca y llena de imágenes raras. El tema es aquí lo de menos. Estas pequeñas escenas rústicas son artificiales, puesto que las fabrica el artífice; este campo es un campo abstracto, construido con los elementos invariables de la égloga, pastores y pastoras, "zagales" y "zagalas", idílicos, virgilianos, vegetarianos y enamorados y que se llaman todos en griego y en latín; bueyes, ovejas y cabras y todo lo que este poeta que vivió siempre en Montevideo y en Buenos Aires sabe que debe haber en una aldea típica de cualquier parte: *gente, rebaños, eras, parroquias y collados*, enuncia Herrera de un solo tirón, como para cerciorarse de que no falta nada de lo esencial. Hay que observar la presencia más o menos constante de "la montaña", desde el título del libro, lugar ideal para el ejercicio de la imagen: la montaña con su "placidez remota", con su "delantal de lino", con su "arruga pensativa", con su "polémica agreste", con su "éxtasis idealista", etc. En casi todas estas composiciones hay un contorno y un motivo; el contorno es esa naturaleza elaborada y literaria, el motivo una anécdota, un episodio, unos personajes, Luth y Cloe que se abrazan y comen su fruta o el ama que trajina o el cura que anda en su burro; motivo y contorno en *Los éxtasis de la montaña*, como también en los sonetos eróticos de *Los parques abandonados*, no son otra cosa que la mesa de trabajo sobre la cual el poeta labra sus tropos y sus imágenes, constituyen dibujos para colorear; de ahí que el ambiente y el paisaje de estas eglogánimas (tal es el nombre que les da el poeta) no tengan en efecto nada de particularmente uruguayo, nada de propiamente "americano"; lo que es americano en estos poemas es el verso, la obra del artífice uruguayo y su gran voluntad de abstracción universalista que, creemos, correspondía bien al país y a la época. Valga observar aquí que cuando años más tarde el peruano César Vallejo imitó esta manera de Herrera y Reissig en *Los heraldos negros*, desneutralizó, si podemos decir, la égloga herreriana dándole, quizás influenciado por el indigenismo ambiente, el color de la sierra peruana, cambiando en campesinos indios a Fonoe y a Melampo y en quenas las flautas pastoriles; todo este decorado folklórico con el que Vallejo (quien nunca tuvo vocación para describir paisajes)

trata de representar de una manera más realista que Herrera el campo y la gente de su tierra no hace sus poemitas más americanos ni menos convencionales que los de Herrera y Reissig: sus églogas, cargadas de artificios como toda égloga, introducen otros elementos convencionales tomados del folklore, y eso es todo: es, de nuevo, un tributo pagado por un joven poeta a una tendencia literaria de la época vagamente orientada a representar la realidad local[4]. Herrera y Reissig en cambio se ajusta estrictamente al precepto de Mallarmé: "Le poète doit tourner le dos à la réalité"; es este movimiento en dirección contraria a la realidad (al mundo de las cosas), este hacer del poema un hueco que se llena de metáforas extrañas y no de realidades tangibles lo que constituye la cohesión de la obra de Herrera y Reissig, y en este sentido se puede decir que *Los éxtasis de la montaña*, *La torre de las esfinges* y *Los parques abandonados* obedecen (sean cuales fueren las diferencias en los temas y en el tratamiento del lenguaje) a un principio generador constante: el irrealismo. Irrealismo y no exotismo.

Es en este punto donde se anula el malentendido de los "antimodernistas" que Cernuda pro-longa en su artículo sobre Herrera. Y si decimos que Cernuda lo prolonga es porque este malen-tendido procede en Cernuda de Miguel de Unamuno, pues es Unamuno el que señala a los poetas la ruta exactamente opuesta a la que indicaba Mallarmé: volver los ojos "al campo y a la vida que les rodea", "embellecer con la mirada el paisaje real"[5]. "Soy uno de tantos españoles que al coger una obra americana queremos nos traiga un soplo de la vida, de la tierra y de la gente en que brotó, intensa y verdadera poesía, y no literatura envuelta en tiquismiquis decadentistas y en exóticas flores de trapo"[6]. Así dice Unamuno y eso es lo que más o menos repite Cernuda cuando reprocha a Herrera y Reissig, a través del modernismo, el desdeñar "mirar a su tierra nativa", el no descubrir "la realidad poética de América"; se nos figura que lo que realmente querían encontrar los dos escritores peninsulares en los poetas americanos era , paradójicamente, una América "típica", es decir una América que fuera, para los europeos, exótica; pues, al fin y al cabo, ¿cuál es para un poeta de Montevideo en 1900 "la realidad poética de América"? ¿Toda poesía nacida en el Plata ha de cantar, quiera que no, el gaucho y la pampa? ¿O más absurdo aún, el Amazonas, las cimas de los Andes, Atahualpa y Moctezuma, más exóticos, si cabe, para un montevideano que Francia y el Japón? (el peruano José Santos Chocano, precisamente, que se denominaba a sí mismo "cantor de América autóctono y salvaje" cantó de manera muy profesional todo eso con el resultado que todos sabemos). ¿O bien *tenía que* cantar el pobre Herrera su ciudad natal, Montevideo? "Entretanto —ha dicho Juan Carlos Onetti en un artículo de la revista *Marcha*— Montevideo no existe"[7]. Quizá sea esta "inexistencia" de Montevideo atestiguada

---

4 Nos referimos, en particular, a los sonetos de "Nostalgias imperiales" y "Terceto autóctono". La presencia de la tierra andina en Vallejo no está tanto en esos conatos de folklore sino más bien en algún verso romántico de *Los heraldos negros*, como el "qué estará haciendo esta hora mi andina y dulce Rita" de "Idilio muerto" y sobre todo en la nostalgia difusa de la infancia y el hogar que se extienden por *Trilce* y los poemas póstumos, precisamente cuando el terruño andino deja de ser presencia real para convertirse en polo de la añoranza.

5 Miguel de Unamuno, "Arte y cosmopolitismo", en *Ensayos*, Madrid, Aguilar, 1964, T. II, p. 1192.

6 *Ibid.*, p. 1187.

7 Citado por Angel Rama, "Origen de un novelista y de una generación literaria", o. c., p. 71.

a finales de los años treinta por un escritor uruguayo que se propuso hacer existir la ciudad a fuerza de metáforas, quizá sea esta ausencia lo que subyace bajo el río de palabras cuando Herrera y Reissig compone sus eglogánimas y sus psicologaciones morbo-panteístas.

Es en todo caso un sentimiento de ausencia de realidad, de vacío lo que lleva al poeta a crearse una realidad autónoma en la palabra, realidad que no es por cierto exótica, sino sencillamente poética. Tiene razón Guillermo de Torre cuando dice que el estilo herreriano es antecesor del creacionismo[8]: el mundo natural, cuya descripción realista Herrera evita, es recreado más puro y más brillante y no cosmopolita sino universal en el cristal perdurable de las imágenes; lo que es erróneo es atribuir esta "aversión al natural" únicamente a la influencia del verso francés; estaba ya en Garcilaso y en Góngora cuyos campos no son, como parecen ser los de Machado, *de Castilla* ni de ningua otra parte, sino campos del poeta; que esta tradición se cruce en la obra de Herrera y Reissig con la influencia de ciertos simbolistas franceses, nada más normal: el poema como creación autónoma e independiente del medio inmediatamente circundante se da en la España del siglo de oro y en la Italia de Marino, se da en la Francia del ochocientos finisecular, ¿por qué no había de darse en América al alborear el siglo XX? No deja de ser curioso que el mismo reproche de extranjerismo, ruptura con la tradición, alejamiento de la vida y de la realidad del país que le hacen al modernismo sus dos acusadores españoles se lo hubieran hecho al simbolismo francés gente como Maurras y Moréas o Saint-Georges de Bouhélier y Fernand Gregh. Para estos mentores de la poesía patriótica, tradicionalistas o naturalistas, los simbolistas eran culpables de ignorar la "realidad francesa", paisaje, raza o lo que fuere, o sea de despreocuparse del campo y la vida que los rodeaba para repetirlo con las palabras de Unamuno; de análoga manera el mismo Unamuno se burla de Villaespesa porque metía en sus versos nenúfares sin tener una idea muy clara de lo que son dichas flores en la realidad, y el poeta finisecular italiano Giovanni Pascoli le censura a Leopardi el mezclar rosas y violetas en un mismo ramillete: "errore d'indeterminatezza", dice Pascoli, por el cual rosas y violetas resultan ser un simple tropo que sirve apenas para designar de modo genérico unas flores. Y así es en efecto. Pero esto indica que el poeta prefiere la realidad de sus tropos y la musicalidad de su verso a la realidad botánica del campo que lo rodea, y eso, si hay algún campo que lo rodee... Y en esta preferencia el poeta tiene seguramente razón o su razón; esta razón que sacrifica la particularidad a la virtud generalizante del tropo es lo que Herrera y Reissig explota al máximo en su poesía; su tendencia no es a hacer nomenclaturas de fauna, flora y costumbres sino a perseguir formas significantes que reelaboren la cosa en la imagen y sometan la presencia dispersa del mundo a la concentración del espíritu en el canto y en el encanto.

Es esto lo que importa en Herrera y lo que aseguró su influencia sobre las futuras generaciones. "El modernismo —ha dicho Alfonso Reyes—[9] es un desquite contra el ambiente"; en Herrera y Reissig es más aún: es un desquite contra la realidad natural y un conato de disolver la naturaleza

---

[8] Guillermo de Torre, *a. c.*, p. 29.

[9] Alfonso Reyes, "De poesía hispanoamericana", en *Obras completas*, México, F.C.E., 1960, T. XII, p. 258.

en el espíritu, de fijarse no en la circunstancia ambiente sino en el cosmos que el poema ambiciosamente trata de cifrar; de ahí su panteísmo, su visión romántica, panorámica y universal tan diferente del exotismo de otros modernistas; si dejamos de lado los elementos exteriores calcados de Darío en los primeros poemas, no hay en Herrera exoticidad propiamente dicha, pues si no se refiere explícitamente al Uruguay ni a América, no se refiere tampoco a ninguna otra realidad extranjera a América y al Uruguay. Existen, sin embargo, dos excepciones: una, los *Sonetos vascos* (1906) —no franceses, ni japoneses, ni de Golconda o la China sino, vaya uno a saber por qué, *vascos* —; la otra, *Las clepsidras*, colección de sonetos eróticos, quizá lo más "modernista" de la obra, que llevan precisamente por subtítulo: *Cromos exóticos*. Los *Sonetos vascos* prolongan el tono de *Los éxtasis de la montaña*, *Las clepsidras* el de *Los parques abandonados*; en ambas series los motivos exóticos, cosas y personajes vascos en la primera, Bagdad, el Indostán, Sion o unas "venecias irreales" en la segunda, no son sino variaciones más o menos convencionales que vienen a corregir algo la neutralidad geográfica y cultural de las poesías anteriores, pero bajo este exotismo de superficie es la misma inspiración bucólica panteísta o erótica panteísta la que domina; el poeta ejercita su verba y utiliza el motivo para elaborar suntuosas y complicadas metáforas cuyo objeto es siempre la placidez solar de la vida rústica o la neurastenia nocturna de la ansiedad erótica; por lo demás Herrera y Reissig tiene plena conciencia de estar haciendo "cromos"; de nuevo el motivo y el contorno están ahí sólo para contribuir al cumplimiento de un propósito principal: la desrealización, la abstracción de la realidad que el hombre tiene delante, su absorción por las imágenes voraces. Los vascos de estas estampas pudieran ser igual italianos o chinos y eso no modificaría nada de lo esencial. Lo esencial es la intención poética de este poeta y la determinación con que supo llevarla a cabo sin desmayar a través de toda su obra. Lo esencial es la sumisión de la cosa al verbo.

Es sin duda esta voluntad de poetizar libremente lo que hizo de Herrera un maestro, directa o indirectamente, para más de un creador hispanoamericano de este siglo; dejó rastro en Sabat Ercasty, quien a su vez influyó en Huidobro y en Neruda, y la huella que imprimió en Vallejo es acaso más que una huella, una marca o una cicatriz. El caso de Vallejo es ilustrativo, ya que el influjo de Herrera no se ejerce sólo sobre *Los heraldos negros* sino que parece perdurar acá y allá aún en los poemas póstumos; así el vallejiano "signo negativo" ("el signo negativo al cuello") tan importante en la poesía del peruano está en el soneto de Herrera "La última carta" ("y una cabra enigmática, en la fuente, / describió como un signo negativo"), y cómo recuerdan los "campos humanos" de Vallejo a los "campos subjetivos" del uruguayo; sólo que Vallejo en un aspecto insoslayable de su poesía se mantuvo apegado al campo serrano del Perú que fue toda su infancia y que acaba por convertirse en algo como un centro de nostalgia y de mito; no obstante, una buena parte de su obra se relaciona con la manera de Herrera y Reissig, abstractiva, metafísica y metafórica, con esa "manera particular de asociar las palabras" en la que Vallejo veía el sello de la verdadera poesía y que coincide bastante con la de Herrera, aunque sería abusivo decir que procede directamente de ella. Hay en esto como una paradoja: la admiración declarada de Vallejo iba a Rubén Darío, pero sus medios de expresión se acercan más a los de Herrera que a los de Darío.

Esta paradoja se comprende sin dificultad; la admiración que los principales poetas americanos de nuestro siglo han tributado a Darío es auténtica y tiene raíces hondas: nadie puede negar la excelsitud de su voz; pero en Darío culmina el modernismo: es Herrera el que empieza a descender a otras profundidades. Su voz, que viene de lejos y va lejos, resuena en un ámbito limitado, no trasciende a las mayorías, no funda ninguna escuela o corriente literaria precisa, pero secretamente repercute en los poetas nuevos. De ahí el fenómeno que señalábamos en estos apuntes, el de un Herrera y Reissig ignorado por unos, admirado por otros, pero que en todo caso está lejos de pertenecer, como pertenecen Martí, Darío o Lugones, al dominio público. Es siempre el poeta *de alguien*. A pesar de su verba, de sus aires barrocos, de las contorsiones espectaculares de su lenguaje es demasiado secreto para gozar de un auditorio muy amplio; su verso no se pega a la memoria como suele ocurrir con el de Darío, es difícil y a veces casi ininteligible; por otra parte lo que hay en su poesía de revolucionario e innovador no salta a la vista, no está recalcado como en Huidobro y en Vallejo; la poesía de Herrera y Reissig innova, pero innova desde el fondo de la tradición; su palabra es original, casi a la orilla ya de las vanguardias, pero arraiga en el barroco castellano del siglo XVII; no rompe las formas, se limita a transformarlas sometiéndolas a especiales tensiones. Por lo demás su métrica no es, como pretende Cernuda, "la métrica típica del grupo" (modernista), es en general la métrica tradicional de la versificación castellana: endecasílabos, octosílabos o alejandrinos rimados; es más bien la peculiar organización de la materia poética en el "fondo" de los versos, en la intraestrofa, la que presionando la corteza del poema da a ésta su apariencia desconcertante, rugosa y rara.

Esta rareza de los versos del uruguayo representa y da forma a la rareza de su mundo interior, de su universo poético, mundo raro en los dos sentidos de la palabra: anticonvencional, extraño a la realidad natural, que suele ser precisamente muy convencional, en ruptura con el medio ambiente; pero también atmósfera enrarecida, sutil, de unos parajes del alma donde se respira con dificultad y donde el viento de las palabras arremete contra las cosas sólidas y las hace tambalearse; parajes donde lo impalpable es la realidad. En buena cuenta eso es lo que pasa con Vallejo, con Borges y —en cierto modo igualmente y a pesar del substrato carnal y materialista de sus visiones— con el primer Neruda, y eso es lo que hay también, si nos metemos más adentro en la espesura de nuestro siglo, en *En la masmédula* de Oliverio Girondo y en Villaurrutia, en Lezama Lima, en Martín Adán, en Montes de Oca, en Westphalen y en otros raros.

En este ser extraño a la realidad encajonada en fórmulas y en esta afirmación de la libertad que se exterioriza en formas no convencionales radica el peculiar romanticismo de Herrera y Reissig, romanticismo que se prolonga y se afirma en el siglo XX; al romper las fórmulas que trivializan y empobrecen la realidad ("el campo que nos rodea" es una de esas fórmulas) el poeta romántico abre las esclusas de la subjetividad que lo inunda todo; no hay un poeta en medio de un jardín o un prado: hay un espíritu en medio de una selva de símbolos pugnando con fuerzas elementales y oscuras y no se plantea siquiera la pregunta de si esos símbolos o esas fuerzas están ante el espíritu o en el espíritu o son el espíritu; en todo caso, aparecen en el poema. Por eso la poesía americana que nace del modernismo, además de universal tiende a ser cósmica, tiene nostalgia y ansia del origen, es metafísica, se estremece ante el misterio del tiempo y al considerar

la naturaleza no ve arbolitos y riachuelos, sino el eterno crecimiento vegetal y el eterno correr del agua: "la dirección del agua que corre a ver su límite antes que arda", dice Vallejo. No se fija en lo que nos rodea sino en aquello que subyace. Lo que subyace en Herrera y Reissig es lo terrestre y lo solar bajo los motivos de *Los éxtasis de la montaña*, lo erótico y lo femenino en *Los parques abandonados*, lo nocturno y lo lunar en *La torre de las esfinges*.

"Absolutización. Universalización. Clasificación del momento individual, de la situación individual, etc.: tal es la verdadera esencia del romantizar", escribe Novalis. En esa dirección van Herrera y muchos poetas americanos de generaciones posteriores, pero ese espíritu romántico que no se encuentra en los entecos versificadores hispanoamericanos que se denominaban románticos, sí estaba ya, aunque ocultado a menudo por el oropel exterior, en el modernismo: "Románticos somos..." aseveró el maestro Darío. Herrera y Reissig se apodera de esa esencia y hace de ella el núcleo de su poesía, redescubre la naturaleza en el espíritu y el espíritu en la naturaleza, inventa una nostalgia del pasado que en su época y en su país había sin duda que inventar, sueña pastores idílicos donde había rudos y cotidianos vaqueros y, donde tolvas, ve "un molino que abrazando la luna/ inspira de romántico tiempo viejo las cosas"; y redescubre por encima de todo, en torno a todo, la noche, la noche esencial, tan ajena a la poesía hispánica del siglo XIX, tan presente en la de nuestro siglo. Por eso creemos que Herrera y Reissig es un poeta importantísimo, un verdadero eslabón.

Herrera y Reissig

entre el simbolismo y los bordes del expresionismo

No hay sin duda definición del modernismo hispánico más certera y precisa, con toda su aparente vaguedad, que la que dio Borges en el prólogo a uno de sus libros: "esa gran libertad que renovó las muchas literaturas cuyo instrumento común es el castellano"; si ha sido a menudo citada por los críticos[1] es seguramente porque revela en una fórmula concisa una verdad más o menos intuida por todos los que nos hemos aproximado a los autores que escribieron esas literaturas, desde Martí y Valle Inclán hasta Tablada y J. R. Jiménez, desde Silva y Gutiérrez Nájera hasta Herrera y Eguren. Hay en los grandes modernistas una movilidad de la expresión, una diversificación tal de las posibilidades del lenguaje como no se había visto en el mundo hispánico desde el movimiento barroco del siglo de oro. En este sentido, es un intento vano el querer reducir la unidad del movimiento modernista a la escritura y la temática o a su parentesco con el Parnaso y el simbolismo francés: saltan a la vista las diferencias, entre la escritura de, por ejemplo, los *Versos sencillos* de Martí y la de cualquier poema de Darío o Lugones, y es patente también que las mayores figuras del presimbolismo y el simbolismo francés, Baudelaire, Mallarmé y Rimbaud (en particular los dos últimos) influyeron bien poco en nuestros primeros modernistas[2]; incluso dentro de una sola obra, como la de Darío, la movilidad de la forma y de la temática son extremas; compárense simplemente poemas como "Era un aire suave", "Sonatina", *Yo soy aquel que ayer no más decía*, "Marcha triunfal", "Oda a Roosevelt", "Lo fatal", "A Francisca". Por otra parte sería igualmente absurdo querer excluir del movimiento modernista propiamente dicho a poetas como González Prada, Silva, Gutiérrez Nájera y Martí para relegarlos piadosamente a la penumbrosa categoría de "precursores"; si se prescinde de la viva diversidad del modernismo, de su libertad de movimiento, de su ingénita tendencia a la autotransformación se elimina lo único que le da unidad, continuidad y consistencia: el espíritu de cambio y de búsqueda, el rechazo de la inercia espiritual que paralizaba la cultura de origen hispánico a ambos lados del océano en la segunda mitad del siglo XIX.

---

[1] Teodosio Fernández ("Borges y el modernismo: esbozo de una poética", en *Revista Iberoamericana* (146-147), Enero-Junio 1989, pp. 9-15) parte incluso de ella para analizar las relaciones de Borges con el modernismo y con el propio Herrera.

[2] Estos tres poetas son sin embargo los pilares de las revoluciones poéticas del siglo XX, como lo han recalcado los trabajos clásicos de Hugo Friedrich (*Die Struktur der modernen Lyrik*, Hamburg, Rowohlt, 1956, 1985, 1988) y de Marcel Raymond (*De Baudelaire au surréalisme*, Paris, Joseph Corti, 1940, reimpr. 1972) entre otros.

Lo que queda, en ese caso, es un residuo de Versalles, Estambules, cisnes, marquesas, champán y adjetivos ornamentales que con razón se declara inactual y sin razón algunos han confundido con el modernismo[3]. La profusión de objetos "poéticos" con la que muchos de aquellos poetas embutieron en parte sus poemas es un hecho innegable, pero no constituye sino un aspecto, el más exterior, de un impresionismo literario que, por más importado de Francia que fuese, tuvo la virtud sin embargo de poner en movimiento una de las mayores subversiones de la literatura hispánica. La poesía impresionista-simbolista que asimilaron los modernistas americanos se propone sobre todo sugerir por la palabra las impresiones que deja la realidad en el poeta, fundiéndolo todo en una vaga sinestesia de sensaciones cromáticas y musicales, muchas veces sobre un fondo sentimental, erótico o ambiguamente idealista; en los mejores poetas y en sus mejores poemas este juego de correspondencias, fundido en el afán erótico y el ansia de universalidad, llega a crear constelaciones de símbolos; cuando no, se queda en una imaginería meramente ornamental, en una poesía de los sentidos aureolada de sentimientos. Los epígonos repitieron incansablemente la imaginería y los clichés de escuela acentuando la tendencia centrífuga a la dispersión en formas, colores y sonidos del mundo exterior absorbidos por el alma del lírico esteta; ya a fines del primer decenio de nuestro siglo esta producción sin creación había agotado la substancia viva de la nueva poesía dejando en su lugar sólo formas muertas; pero lo que hizo la fuerza y la gracia del movimiento modernista fue precisamente —para adoptar y adaptar une expresión de Octavio Paz— el ser "poesía en movimiento", alentada y sostenida por la fuerza centrípeta del espíritu poético que es ante todo el espíritu del hacer y del inventar. Es este espíritu el que revela en el objeto poema al mismo tiempo que la unidad de un proyecto las ambigüedades, las contradicciones, la escisión de la subjetividad del artista que lo ejecuta, con los conflictos y tensiones inherentes a todo lo que en este mundo se encuentra en movimiento. Esto se ve ya en la poesía de Martí, también en la de Darío, y rebrota con fuerza, por nuevos e incomparables caminos, con una expresión y unos temas bien diferentes en la obra poética de Julio Herrera y Reissig.

Herrera nació en enero de 1875, el mismo año que José Santos Chocano, un año después de José María Eguren, 4-5 años después de Amado Nervo, Leopoldo Lugones, José Juan Tablada y Enrique González Martínez; murió en 1910; un año después González Martínez pedía que se le torciera el cuello al cisne modernista, mientras se difundía por Europa el manifiesto futurista de Marinetti (1909) y surgía en Alemania una de las revoluciones artísticas más considerables de este siglo, el expresionismo. Su obra se sitúa pues en lo que podríamos llamar la segunda generación modernista a la que pertenecen todos los poetas arriba mentados, nacidos entre 1870 y 1875. En algunos de estos poetas (los que vinieron después de Martí, Gutiérrez Nájera, del Casal, Silva y Darío) la crítica ha visto una transición entre los cánones simbolista-impresionistas generalmente atribuidos al modernismo y las innovaciones de las vanguardias, transición que en ciertos casos

[3] Entre ellos Luis Cernuda. El propio Borges, en su época ultraísta, juzgó negativamente la poesía modernista por esos aspectos, como lo recuerda Teodosio Fernández ("Borges y el modernismo", o. cit., pp. 9-10).

extremos parece presentarse más bien como un vuelco. En Herrera y Reissig hay sin duda una escritura modernista de escuela (clichés léxicos y marcos temáticos heredados) que es más que un residuo: una profusión de objetos modernistas de oropel y verdaderas cáfilas de personajes mitológicos frecuentan algunos de sus poemas; pero una buena dosis de ironía, como veremos, parece regir estos desfiles; en lo esencial más que una manera de escribir lugares comunes, lo que heredó el uruguayo de sus antecesores es esa gran libertad de la que habla Borges: es ella la que determina la tendencia de nuestro poeta a esa manera de escribir que, para la época en que compuso la parte más importante de su obra (1900-1910), podemos llamar "de vanguardia". De todos modos, también los primeros poetas modernistas constituían en su tiempo ya una vanguardia y si, como hemos apuntado, el rasgo más característico de este movimiento es precisamente el incesante movimiento que lo condena en cierto modo a transformarse sin cesar desde el interior de sí mismo, podríamos decir que Herrera en 1910 es vanguardista por ser auténticamente modernista.

Acabamos de utilizar el término "vanguardia" en su sentido común: avance y exploración en el campo literario y artístico. Pero "las vanguardias" o "el vanguardismo" tienen también un sentido específico en historia de la literatura; en el umbral de toda reflexión sobre lo que Herrera aportó de nuevo al modernismo y a la poesía en lengua castellana hay que tratar de elucidar el sentido de estos términos con los que suele designarse de manera general y confusa aquellos movimientos, experimentos y escuelas (los *ismos*) que desde los años que precedieron la primera guerra mundial hasta la crisis de los años treinta revolucionaron la creación artística en sus diversos modos de expresión. Todos o casi todos son de origen europeo y la América latina los adoptó y los adaptó, con el inevitable desfase en el tiempo, sobre todo en los años de la posguerra; sin embargo Huidobro y Borges, que estuvieron en Europa durante la conflagración, habían ya captado estas tendencias, contribuyendo al surgimiento del ultraísmo español que en gran medida las difundió por América desde los años veinte. Observemos que el modernismo fue un movimiento que, aunque con influencia dominante del simbolismo francés y, en algún caso como el de Martí, también de voces norteamericanas, nació sin embargo espontáneamente en Hispanoamérica, de donde Darío lo propagó a España[4]. Por lo demás es sabido que por debajo de la influencia parnasianosimbolista y algunas veces meramente victorhuguesca Darío buscó su savia en formas de la poesía española preclásica y se inspiró también, por lo menos para los temas, en las culturas americanas autóctonas; en cambio la adopción directa y apresurada de modelos

[4] Lo propagó a España hasta cierto punto; España ya tenía una base modernista en la poesía de Salvador Rueda (1857-1933), pero a Rueda le faltaba la envergadura necesaria para ejercer la influencia que ejerció Darío; por otra parte Miguel de Unamuno aporta al verso español modelos y ritmos anglosajones —otra renovación de la mayor importancia— que repercutirán fuertemente en algunas corrientes de la poesía del siglo 20 en España, como la de Cernuda, vehemente antimodernista, y después (aunque no ya dependientes de la influencia unamuniana) también en Hispanoamérica, sobre todo después de la boga de los *ismos*. Recordemos que Darío y Unamuno, lado a lado, constituyen el pórtico de la nueva poesía española en la célebre antología de Gerardo Diego. Estas precisiones nos parecen útiles si se quiere evaluar la complejidad de las influencias y las afinidades que intervienen en la trayectoria de nuestra poesía moderna.

futuristas o cubistas por poetas como el peruano Hidalgo o el chileno Huidobro, que quiso inventar la poesía cubista y presurrealista de Reverdy, no tuvieron, precisamente, futuro. Excepción hecha del surrealismo que arraigó vivazmente en el continente americano, las múltiples propuestas de las vanguardias europeas se agotaron lo más a menudo en imitaciones estériles[5]; los grandes poetas, como Vallejo, Borges y el primer Neruda tomaron seguramente de ellas los pocos ingredientes que les podían resultar útiles para hacer su propia cocina y fueron, cada uno, a lo suyo; lo mismo que hicieron en España García Lorca, Aleixandre, Larrea y lo que habían hecho respecto al modernismo Valle Inclán, Machado y Juan Ramón Jiménez. En suma, las vanguardias europeas fueron en su época y en su suelo un movimiento multiforme de búsqueda y de rechazos, de muchas voces y actitudes, como lo fue en su suelo y en su época el modernismo hispanoamericano; y como los modernistas, los vanguardistas de Europa tenían una vocación de universalidad; todos se proponían por diversos modos rehacer el lenguaje poético, desquiciar modelos establecidos, conquistar otra visión de la realidad; quizás el principal lazo entre tantas voces y actitudes haya sido, de nuevo, el poner a la poesía en constante movimiento; transplantada a América, la vanguardia, para poder dar forma a una poesía original, no podía pues dejar de moverse, y así se dasarrolló la obra de Vallejo, de Borges, de Westphalen, de Lezama, de Paz. Es en este sentido como la obra poética de Herrera y Reissig, antes de que surgieran los *ismos*, dibuja una vanguardia por relación a un movimiento modernista que se movía cada vez menos; sólo que este "vanguardismo" herreriano no anuncia exactamente ningún *ismo* en particular, sino que ofrece una actitud frente al lenguaje, un fondo de representación de la realidad y un cuestionamiento de la misma que parecen ser comunes a diversos conatos de renovación de la poesía desde el primer decenio de nuestro siglo. Esta actitud determina en el poeta un tono que podríamos llamar expresionista[6]. En esta dirección nos proponemos ahondar.

Los primeros poemas de Julio Herrera y Reissig, anteriores a 1900, publicados muchos de ellos en periódicos de Montevideo desde 1898, pueden parecer a primera vista simples ejercicios de retórica romántica españolizante y como tales han sido generalmente desdeñados por la crítica. Para muchos de ellos la hinchazón del estilo, la exagerada altisonancia de los versos, lo derramado de la expresión en general hacen fastidiosa su lectura; algunas composiciones, como "Castelar", "Salve España", "Canto a Lamartine", etc. resultan francamente obsoletas diez años

---

5 El expresionismo es un caso aparte y, siendo subtema de este trabajo, lo trataremos explícitamente en la última parte del mismo; adelantemos solamente que en lo que concierne a la poesía hispanoamericana posmodernista (de Herrera a Vallejo) no cabe hablar de influencias del expresionismo propiamente dicho sino de afinidades en general; estas afinidades son visiblemente independientes de cualquier contacto con la poesía de los artistas alemanes que constituyeron el núcleo de este movimiento entre 1910 y 1925, contacto imposible en el caso de Herrera y Reissig, sumamente improbable en César Vallejo.

6 Guillermo de Torre es quizás el primero que ha calificado de "barroca o expresionista" la manera de Herrera y Reissig ("Estudio preliminar" en Julio Herrera y Reissig: *Poesías completas*, Buenos Aires, Losada, 1942, reimpr. 1969, p. 30), "barroca por su estilo si no expresionista por su visión" (ibid. p. 19), subrayando: "La visión herreriana de la naturaleza, superando el cuadro del impresionismo pictórico, al que se plegaron los simbolistas, penetraba en las fronteras del expresionismo" (ibid. p. 32). Seguiremos empleando el término en el cuerpo de este ensayo, con las reservas ya anunciadas (Cf. nota 5).

después de publicado *Azul* y cuando el modernismo estaba ya extendido por toda América y España[7]; sin embargo, la lectura atenta de otro grupo de poemas ("Miraje", "Fosforescentes", "Nieve floral", "La cita", "Ideal") nos incita a detenernos en ciertas estrofas y versos que o bien reflejan la tradición modernista ("Su frente es hecha de lirio/ y de esencia de alabastro/ y de las iras de un astro/ y de las fiebres de Sirio") o prolongan tendencias barrocas antiguas ("dame un veneno de lumbre / y serás un sol que daña"), o bien anuncian predisposiciones y procedimientos verbales de lo que constituirá más tarde la escritura abstractiva original del poeta: "Vapor nacido de besos blancos", "sombras nacidas de un sol de cielo / que hablan con signos de combustión", "cráter formado de frenesí", "con la esencia que bate tu vuelo", "mi amor es vuelo / y es combustible", "nieve con alas", etc.; en un verso como "la estrella del perfume, la manzanilla" lo único que sobra es la manzanilla; desligada de esta precisión naturalista "la estrella del perfume" encaja totalmente en la manera metafórica del Herrera ulterior; por otra parte el merecimiento de estos poemas está también en que dejan traslucir un ansia de absoluto y de idealidad, más aún, una agresión de la subjetividad que desaloja a la realidad exterior ("un acento nacido de un aleteo / que quien sabe no es otro que mi deseo"), y obrará después desde el fondo de las formas simbolistas en la mejor poesía del autor, la cual, por lo demás, conservará siempre un marcado aspecto romántico. En todo caso, la versificación y los temas de estos primeros poemas en general, muestran cuán aislado estaba el poeta uruguayo, encerrado en su "torre" de Montevideo de la poesía viva de la época y ello destaca aún más el trabajo de pionero que hubo de hacer desde los primeros años de este siglo.

Idea Vilariño y Alicia Migdal se han referido a la "capacidad herreriana de trabajar en tres, cuatro o más cauces poéticos a la vez"[8]; en efecto, en el breve espacio de tiempo (un decenio) en que Herrera elaboró su obra las intuiciones y las formas en que éstas se plasman más que seguir una evolución lineal se entrecruzan, aparecen simultáneamente o alternan de manera periódica constituyendo ciclos en los cuales se suceden elementos impresionistas y simbolistas, románticos, barrocos y expresionistas más que "creacionistas"[9], que a menudo se combinan en una misma

---

[7] La adjetivación en estas composiciones crece como los hongos y es agobiadoramente espontánea y banal, lo que no deja de desconcertar en un poeta que después declararía que un adjetivo le costaba quince días de trabajo; casi toda la crítica se ha detenido en la asombrosa rapidez de la revolución interna que se produce en la obra de Herrera a partir de 1900. No obstante, la presencia del otro tipo de adjetivación en los poemas que citamos a continuación demuestra que esta revolución estaba ya en gestación en el mismo momento en que el autor daba al público sus prolijos ejercicios románticos.

[8] En *Poesías completas y prosa selecta* de Julio Herrera y Reissig, edición de Alicia Migdal, prólogo de Idea Vilariño, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1978, p. XLI.

[9] Jorge Luis Borges desecha con muy fundadas razones la idea de un Herrera y Reissig precursor del creacionismo. Refiriéndose al poeta dice: "Fue siempre muy generoso de metáforas, dándoles tanta preeminencia que varios hoy lo quieren trasladar a precursor del creacionismo. No es esa su mejor ejecutoria y en el concepto intrínseco de precursor hay algo de inmaduro y desgarrado que mal le puede convenir. Herrera y Reissig es el hombre que cumple largamente su diseño, no el que indica bosquejos virtuosos que otros definirán después." ("Herrera y Reissig", *Inquisiciones*, Buenos Aires, Sociedad Editorial Proa [s.f.], p. 143). No olvidemos además que el "creacionismo"de Huidobro se relaciona sobre todo con la poesía cubista de Pierre Reverdy que a su vez es lo que está más cerca en los años diez de la poesía surrealista que emerge con este nombre en los años veinte; así

serie de poemas o incluso en un mismo poema; pero estas "poéticas" se sostienen generalmente en dos visiones del mundo correspondientes a dos ritmos o maneras en alternancia: un ritmo solar, plácido y bucólico (*Los éxtasis de la montaña, Sonetos vascos*) y un ritmo nocturno, lunar, metafísico y erótico donde prosperan la neurosis, la alucinación, la abstracción metafísica y, en los momentos de clímax, el amor venenoso, espectral y fatal, la atmósfera demoníaca, el sentimiento de la muerte y el vacío (*La Vida, Desolación absurda, La Torre de las Esfinges*, así como algunos poemas nocturnos de los recopilados en la edición de Guillermo de Torre bajo el título *Los maitines de la noche*)[10]; las dos maneras confluyen en *Ciles alucinada* y *La muerte del pastor* donde la paz campestre es atravesada por estremecimientos y premoniciones de hechizos y de muerte: "de sueño, luna y misterio", así como en varios poemas de *Los parques abandonados*. Dos poemas largos se sitúan al principio y al fin de la obra, enmarcándola: *Las Pascuas del Tiempo* (1900) y *Berceuse blanca*, inconcluso, (1910).

Si —como dice Guillermo de Torre— Herrera y Reissig "encarna quizá con significación más cabal la manera modernista" (o. cit., p. 11), son seguramente estos dos poemas los que representan esta manera (impresionista y cromático-musical) con la mayor nitidez de contornos, del modo más "clásico", si se puede decir, pero con unos procedimientos, un sentido y un alcance poéticos bien diferentes en ambos casos. En efecto, *Las Pascuas del Tiempo* es una especie de catálogo o recopilación donde el autor ha concentrado, se nos antoja *exhaustivamente*, los términos, los clichés expresivos y los temas convencionales —toda la exterioridad ornamental— que en una época sirvieron para fabricar modernismo en serie. Desde este punto de vista, cabría argüir que el neófito que aparentemente acababa de descubrir el modernismo extremaba naturalmente su devoción; puede ser, pero *Las Pascuas del Tiempo* es una composición tan atestada de tópicos modernistas que se podría interpretar, creemos, como una parodia del modernismo: uno tiene la impresión de que una especie de ironía gobierna estos desfiles de personajes convencionalmente mitológicos o pseudohistóricos[11], lugares comunes y objetos de oropel. Herrera procede por la técnica barroca de abigarramiento y relleno del verso de manera que no quede ningún resquicio, enumerando por ejemplo exhaustivamente todos los elementos de una serie, así los meses y las horas en el fragmento III: "Entran: Junio, Julio, Agosto, Setiembre, Octubre y Noviembre. /

lo reconoció el propio Breton, quien parte de la definición de la imagen de Reverdy para exponer su teoría y su práctica del surrealismo: "Reverdy est surréaliste chez lui" ("Manifeste du surréalisme" en André Breton: *Oeuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1988, pp. 324 y 329). Los procedimientos barroco-expresionistas de Herrera tienen poco que ver con la estructura y la función de la imagen en Reverdy y los surrealistas.

10 Esta serie, incluida por el crítico español en la edición Losada (o. cit.) no figura en la la edición de la Biblioteca Ayacucho, aunque es mencionada en la *Cronología* al fin del volumen. "1900: ... De esta fecha son algunos de los poemas de los iniciales *Maitines de la Noche* "(p. 414). El ordenamiento y la compilación en "libros" de la poesía de Herrera parecen ofrecer muchas dificultades, ya que el poeta no hizo publicar sino un solo libro, *Los peregrinos de piedra*, que estaba en prensa cuando murió. Guillermo de Torre en su edición ha tratado de seguir un criterio cronológico, pero Alicia Migdal subraya lo inseguro de muchos datos cronológicos para esta obra.

11 "Luis Once pide ¡Champaña!". El vino espumante de la región de Champagne no empezó a adquirir prestigio en Francia sino en el siglo XVI y se puede dudar de que fuera bebida de reyes en el siglo XV: el champaña de Luis XI es sencillamente un vino modernista, y el rey también.

Enero, Marzo y Abril, Mayo, Febrero y Diciembre. / (...) Y tomadas de la mano, (...) las seis, las ocho, las nueve, las diez, las once, las doce, / la una, las dos, las cuatro, las tres, las siete y las cinco"; parece un gesto de humor. Sin embargo, estas enumeraciones, aunque, es verdad, menos prolijas, podrán tener en la ulterior poética antinaturalista de Herrera una función más precisa y eficaz que la de rellenar versos con términos redundantes, en la medida en que tratan el ámbito, paisaje o situación descritos con una intención abstractiva y generalizadora, vaciando el objeto presentado de su realidad propia para convertirlo en una especie de prototipo representado por elementos genéricos convencionales aplicables indiferentemente a cualquier realidad del mismo género: ("Hay espejos, luces, cuadros, pedrería, / Bibelots, Cupidos, oro, mármol, seda...): todo lo que se supone debe de haber en cualquier salón elegante de época, de manera abastracta y general. Conviene indicarlo aquí porque este procedimiento de abstracción/desrealización adoptará, con la maduración de la obra del poeta, múltiples formas y constituirá un eje de su poética. Otro aspecto interesante de este primer poemario es el humor a menudo grotesco que impregna buena parte de la composición:

> es Venus que llega: todos se desvisten, tiemblan, juran (.....) / (ya no hay nadie que esté en calma, todos perdieron el juicio); / todos la besan, la muerden con una furia espantosa, / y Adonis llora de rabia... en medio de ese desquicio. / El papa Borgia está orando (mientras pellizca a una niña), / tan sólo un bardo protesta: Lamartine con voz airada; etcétera.

Estas visiones grotescas, esta especie de guasa a costa del batiburrillo histórico mitológico del modernismo convencional coexiste con representaciones en filigrana o parodias de lugares comunes no sólo de los "objetos poéticos" con los que trabajaba la manera modernista sino, a un nivel más profundo, de la manera misma; entonces la propia estructura del verso, el ritmo y la andadura melódica de la escritura de escuela se funden con el léxico y los temas:

> Misteriosas flautas, que modulan gritos
> de bacantes ebrias, de hetaïras locas,
> cantan las canciones de los tristes mitos,
> de los besos muertos en las regias bocas.
>
> Finas violas trinan los rondeles breves
> que en la danza regia dicen los encajes,
> las suaves y amables carcajadas leves
> de las suaves sedas de los leves trajes.

Imitación de Darío en homenaje a Darío o también, ambiguamente, ironía que se ejerce sobre la manera de escuela, Herrera, al escribir "modernista" parece estar representando y describiendo, por acumulación de elementos convencionales, un poema modernista que puede ser cualquier poema modernista en general, como los espejos, las luces, los cuadros, etc., hacen de su salón cualquier salón, y sus árboles y sus montañas harán, en años posteriores, de su paisaje cualquier paisaje. La intención abstractiva y desrealizadora de Herrera parece estar presente ya en *Las Pascuas del Tiempo*, poema sin duda lleno de defectos, pero que quizás haya sido también

subestimado en demasía por una parte de la crítica al soslayar ésta la carga de ironía y de humor crítico que aparentemente contiene y que, en cierto modo, "desrealiza" también al modernismo[12].

Berceuse blanca representa otra vertiente, bien distinta, de la poesía impresionista y simbolista de Herrera. Es una composición compleja, significativa de la ductibilidad de la poesía herreriana y la variedad de sus registros, una especie de "sinfonía" en alejandrinos modernistas en parte bastante típicos, tanto en el ritmo y la melodía como en el léxico (devociones azules, ángel azul, cabellera de azul negro, exsangüe Nirvana, blanco crepúsculo, rosa desmayada, luz blanca y de seda, etc.) y la mención de lugares y personajes legendarios o mitológicos (Oriente, Bizancio, Leteo; Ululuma, Loreley, Judith, Jacob, Aladino, Venus, Iris, Alceste, Gliceras, Diótimas, Atalantas, Ifigenia, Diana...). La primera estrofa del fragmento VII es un guiño a Darío:

> ¡Cómo sueña la virgen! ¿Soñará en cosas vanas,
> en su hermana la rosa, desmayada en un vaso,
> en el mago Aladino o en las otras hermanas
> que hartarán de bombones su zapato de raso?

¿Piensa acaso en el príncipe de Golconda o de China,/ o en el que ha detenido su carroza argentina...? La amable e intrascendente princesa de "Sonatina" es trasladada al lecho de la virgen durmiente, quien, en un simbolismo muy herreriano, evoca a lo largo de todo el poema el confluir inquietante de la vida y de la muerte, del lecho y de la fosa[13]. Se puede observar cómo el poeta uruguayo funde maneras modernistas diferentes; al tono rubeniano de la estrofa citada responde el lenguaje propiamente herreriano de la primera estrofa del fragmento IX:

> *(Afuera es un motivo de Brahms sobre un exótico*
> *panteísmo, que enuncia descriptivos efectos;*

---

[12] Angeles Estévez ha recalcado ya la tendencia de Herrera a tratar con ironía los cánones modernistas tan-to en el plano del léxico como en el del desplazamiento acentual de las palabras: "... las utiliza Herrera [palabras como *ninfeas, nenúfares* o *nelumbos*] cuando no es modernista —'Naturaleza'— o cuando lo es tan intensamente que él mismo se burla de su conversión —'Las Pascuas del Tiempo"— (*El léxico de Julio Herrera y Reissg. Concordancias de "Los Peregrinos de Piedra"*, Madrid, Boletín de la Real Academia Española, 1990, p. 31); "...los más importantes [desplazamientos acentuales] se pueden inscribir en la intención herreriana de burlarse del modernismo, de oponerse a la armonía dariana..." ("La ruptura de la norma acentual en la poesía modernista: el ejemplo de Julio Herrera y Reissig", en *Epos, Revista de Filología*, U.N.E.D., Madrid, vol. III (1987), p. 138), "Herrera, pues, convierte en grotesco su propio mundo modernista" (*Ibid.*, p. 136). También José Olivio Jiménez ha puesto de relieve los aspectos irónicos y paródicos del poeta uru-guayo: "Frente a la poesía *poética*, el uruguayo opone una actitud esnecialmente irrespetuosa y lúdica - donde entran la distancia crítica, la ironía, e incluso la parodia y la caricatura" (José Olivio Jiménez: *Anto-logía crítica de la poesía modernista hispanoamericana*, Madrid, Hiperión, 1985, p. 392).

[13] De manera impresionante esta presencia de la muerta en la dormida culmina en las dos últimas estrofas del poema: "Duerme, que cuando duermas la eterna y la macabra,/ la insensible y la única embriaguez que no alegra,/ y sea tu himeneo la Esfinge sin palabra,/ y el ataúd el tálamo de nuestra boda negra,// con llantos y suspiros mi alma ante tu fosa,/ dará calor y vida para tu carne yerta,/ y con sus dedos frágiles de marfil y de rosa/ desflorará tus ojos sonámbulos de muerta...". En "y el ataúd el tálamo de nuestra boda negra", así como en la Esfinge, está implicado todo un aspecto de la manera herreriana del Vallejo de *Los heraldos negros.*

es todo un retornelo de columpio narcótico
para oboes de ranas y marimbas de insectos...)

Berceuse blanca es sin duda el ejemplo más claro de cómo Herrera y Reissig modifica desde adentro la escritura impresionista del modernismo, introduciendo elementos expresionistas que alteran la adjetivación convencional y la estructura de la imagen. Recordemos una imagen por metonimia de Darío: "en la risa blanca de negros esclavos"; esta imagen expresa el gesto de la risa por la blancura de los dientes. Herrera la recoge intensificando y condensando la expresión: "Cuántas veces mi alma pendió, muda a tu lado, / de la dilatación perla de una sonrisa!". Algo como un viento seco y cortante sacude el suave follaje del verso simbolista y lo tuerce en una dirección que no era muy familiar a Darío ni a los otros modernistas; es así como el poeta presenta a su amada: "ojos sonámbulos de muerte", "silencio de la abstrusa armonía", "halo espectral de heliotropo", "en sus líneas herméticas canta la geometría", "urna blanca de quintaesencia", "irreales tules", "sauce abstraído", "interjección de un sabio vértigo sibilino", "ánfora pitagórica de idealidad suprema"... Esta amada abstrusa, sonámbula, espectral, hermética, geométrica, interjectiva, pitagórica y abstraída como un sauce, durmiendo su futura muerte en un lecho de "irreales tules" que es "como una magnolia narcótica de vida" resulta algo extraña entre la cohorte de las amadas modernistas... Este poema de la última época de Herrera y Reissig injerta en la escritura heredada de los modernistas nuevas relaciones de expresión que se acercan a las de las vanguardias, aproximando aspectos de la realidad alejados e incompatibles para la percepción común; pero no por eso deja de cultivar la heredad modernista. Ello indica que Herrera no "evoluciona" del modernismo a otro tipo de poesía, sino que ensancha los límites de la expresión modernista hasta lograr una expresión original y ambigua que había de resultar desconcertante no sólo para sus predecesores sino para varios poetas y críticos de su propia generación[14].

Las aportaciones estilísticas del poeta uruguayo están presentes en su obra desde 1900, ya en germen en el poema "La Vida", y se desarrollan en los años posteriores, sobre todo en "Desolación absurda", en las dos series de *Los éxtasis de la montaña* y en *La Torre de las Esfinges*, siguiendo las dos líneas directrices ya señaladas, la diurna bucólica y la nocturna erótica y metafísica. En efecto, si en estas dos vertientes el tono y el tema son diferentes u opuestos, la estructura de la imagen, el tratamiento del adjetivo y el verbo, la audacia del lenguaje en general son muchas veces comunes porque, en ambos casos, la palabra, en vez de limitarse a transmitir las impresiones recibidas de la realidad exterior o los sentimientos que tales impresiones dejan en el ánimo, parece cobrar una vida autónoma que hace cuerpo con la vida subjetiva del poeta, sus deseos, sus sueños o su neurosis, con las pulsiones ele-

[14] Entre ellos José Enrique Rodó, de quien no encontramos otro comentario sobre el poeta que el que le dedica en su diario de viaje con motivo de una velada musical en casa de un uruguayo en Milán (24 de noviembre de 1916): " 'El collar de Salammbó' de Herrera y Reissig.- Ojos verdes, grises y negros-" (José Enrique Rodó, *Obras completas*, edición de Emir Rodríguez Monegal, Madrid, Aguilar, 1967, p. 1495). Es verdad que si alguien era apto en la época para no entender la poesía de Herrera, ese alguien era Rodó.

mentales del amor y la muerte, todo ello gobernado por un proyecto de reducción a un or-den ideal en que se expresa el dinamismo del espíritu, su capacidad de síntesis y de abstrac-ción. La función de la nueva palabra poética de Herrera es proyectar este orden subjetivo en el mundo de los objetos, subjetivando la realidad, objetivando el yo. La intensificación de todos los recursos expresivos del lenguaje confiere así al poema un poder de desrealización del mundo llamado objetivo, de modo que en la relación sujeto/objeto se produce una in-versión: en el universo poético de Herrera y Reissig lo dominante no es la traducción de las impresiones que deja la realidad en el ánimo, sino más bien el vertiginoso movimiento de la palabra que traduce alucinaciones —y quizás muchas veces las induce— : así las cosas se presentan, en *La Torre de las Esfinges*, como facsímiles del mundo alucinado del poeta:

> Las cosas se hacen facsímiles
> de mis alucinaciones
> y son como asociaciones
> simbólicas de facsímiles...

Este mundo alucinado es simbólico[15] —así lo presenta Herrera— pero su concepción y su expresión van sin duda mucho más allá del simbolismo impresionista y sobre todo de los modelos parnasianos que influyeron en modernistas anteriores. La visión de Herrera y Reissig invierte la relación sujeto-objeto de modo que predomine en el poema una percepción anterior y primigenia de los modos y modelos del espíritu; la realidad fenoménica aparece así, en segundo grado, como una combinación de los signos que refieren a dichas formas; como en Rimbaud la alucinación desplaza la realidad ("Je m'habituai à l'hallucination simple: je voyais très franchement une mosquée à la place d'une usine") y los "sofismas mágicos" son explicados "con la alucinación de las palabras". Estas combinaciones simbolizan entre sí pero, hemos dicho, en segundo grado: la matriz de los símbolos está en la producción de las alucinaciones, reproducidas en facsímiles por las cosas, y en la dinámica verbal que proyecta aquéllas. De ahí el enorme poder abstractivo del verso herreriano que cuenta con la virtud del verbo para fundir y disolver la naturaleza en su propio movimiento. Recuérdese la escueta declaración de Herrera: "El Verbo es todo". El Verbo es la palabra, pero así, con mayúscula, es también y sobre todo el Logos, el Espíritu: y *en el principio* —recordemos el versículo de San Juan— *era el Verbo.*

Quizá las alucinaciones del poeta Herrera y Reissig no hayan existido sino como "alucinación de las palabras": pero es ésta la única alucinación visible para nuestros ojos, la única que puede comentar un crítico. Sea como fuere, el motor ideativo de nuestro poeta

---

[15] Sobre la persistencia del simbolismo en la obra de Herrera véase Bernardo Gicovate: "La poesía de Julio Herrera y Reissig y el simbolismo", en *El simbolismo*, o. col., edición de José Olivio Jiménez, Madrid, Taurus, 1979, pp. 169-178. En relación con el punto que tratamos el autor escribe: "La imaginación, aquí entre visual y kinética, no representa el mundo como creemos que lo conocemos, sino que crea una existencia hipotética, independiente, aunque relacionada sutilmente al alba posible de un día desconocido" (p. 170).

parece ser una especie de idealismo panteísta, al que él mismo alude en el subtítulo de *La Torre de las Esfinges*: *Psicologación morbo-panteísta*; en correspondencia, podríamos calificar las *eglogánimas* de *Los éxtasis de la montaña* de "psicologaciones higieno-panteístas": en ellas, como veremos, aparece la naturaleza, pero apenas como un esquema indicador de salud y placidez que no se puede distinguir del espíritu de bienestar y serenidad que el poeta se propone proyectar en estos campos literalmente creados por el "Verbo"; son "campos subjetivos" como dice en el soneto "El genio de los campos".

Si esta visión de la realidad tiene que ver con el simbolismo europeo, es con el de Baudelaire, de Rimbaud y de Mallarmé más que con el impresionismo de Albert Samain, el parnasianismo de Sully-Prudhomme (a quien va dedicado "El laurel rosa") o la orfebrería de Théodore de Banville, quien sí influyó visiblemente en Darío; así que, si se trata de sugerir afinidades, parece más apropiado acercar la naturaleza del uruguayo a las selvas de símbolos y las correspondencias metafísicas de Baudelaire que a la vaga idealización y poetización del paisaje de otros poetas simbolistas; y su expresión poética al "sintaxismo" de Mallarmé, pero sobre todo, claro está, al de Góngora[16], seguramente más y mejor asimilado por Herrera que el del gran simbolista francés. Herrera y Reissig sigue siendo un simbolista, pero lo que visiblemente él busca y aprovecha en el simbolismo es esa "elasticidad ideal" que después exaltó Vallejo; esta elasticidad es precisamente lo que permite a nuestro poeta ampliar el simbolismo en psicologación panteísta y conquistar algunos territorios fronterizos que después frecuentaron las "vanguardias".

Estos territorios se vislumbran desde el poema "La vida", larga y desigual composición alegórica más que simbolista, que presenta la particularidad de explicar minuciosamente las principales alegorías en notas a pie de página y de constituir el único texto poético del autor que nos da, en el cuerpo del texto y en las notas, referencias autobiográficas; el poeta se presenta con su propio nombre, Julio, y alude a la enfermedad congénita que causó su muerte a los 35 años:

> ¡Oh epilepsia inconocida!
> Sobre el cielo metafísico
> vi un corazón de suicida
> arrítmico y fraternal.

Una nota explica: "Se alude al corazón arrítmico del Poeta, quien ha sufrido siempre de una desesperante neurosis cardíaca que le ha hecho temer por la vida". El poema empieza

[16] Reléanse los comentarios del poeta a la obra de Góngora presentado como un "cometa decadentista"..."que causó grandes perturbaciones en las esferas del Arte" (...) "La oscuridad de su estilo fue el marco de ebenuz que hizo resaltar la tela chillona de su imaginación, en la que una orgía de colores, sin gradación y sin efecto armónico causa no sé qué extraño vértigo, y produce la rara embriaguez de una visión que cambia de forma a cada momento, como una serpentina en medio de la sombra" ("Conceptos de crítica" [1889], en *Poesía completa y prosa selecta* [o. cit.], p. 287). A la producción de ese vértigo y de esa embriaguez aspiraba visiblemente Herrera más de un decenio antes de que encontrara los instrumentos adecuados para crearlos.

con unas estrofas de corte barroco: "Era el confín rosicler, / el mar estaba amatista; / una fragancia a mujer / llenó el camino sonoro / por donde el divino Toro / paseó su rubia conquista. // Hacia el alba que madruga / surgió un corcel metafórico / y desperté a un pitagórico / ritmo de estrella que fuga. / Fue sobre un fondo alegórico."

El corcel es montado por Pentesilea. Sendas notas explican las dos alegorías: "Representa este corcel simbólico el *Yo* consciente y audaz del Poeta, su Numen soñador y enfermo, su espíritu paradojal y revolucionario, su alma sedienta de Invisible y de Verdad Religiosa...", etc. En cuanto a Pentesilea: "Esta Amazona emblemática significa la Ilusión Soñada, el divino Ideal, la Forma Perfecta y Armónica de la Belleza en el Arte y en el Pensamiento, (...) el Amor puro y metafísico que se acerca a Dios, (...) la sublime Esperanza y el ciego instinto de la Vida". El poema entero narra —es una manera de decir...— la porfiada persecución del ideal por el personaje Julio, que termina abruptamente en la muerte. El yo aparece pues como desdoblado: la Ilusión Soñada, el Amor puro y metafísico, etc, representados por Pentesilea, cabalgan sobre el "Yo consciente y audaz del Poeta" sobre su "alma sedienta de Invisible" y el *otro yo*, el yo empirico, no consciente y titubeante de "Julio" los persigue hacia la poesía, la verdad y la muerte. Es de observar que Pentesilea aparece como una entelequia que simboliza abstractamente el ideal, pero tiene "fragancia a mujer", y todo un vocabulario y una intención eróticos, aunque abstraídos y geometrizados, se desparraman por el poema; el ideal de absoluto y a la vez de atracción amorosa que simboliza la reina de las Amazonas enlazan con el tema de Eros y Thanatos, tema romántico por excelencia: el amor y la muerte están ya anudados en la Pentesilea de Heinrich von Kleist y no se desanudan en la tragedia sino con la muerte del héroe y la heroína; seguirán anudados en Novalis, en Nerval, en Leopardi y en Baudelaire: una tendencia romántica subyacente parece vertebrar la poesía de Herrera.

El "cielo metafísico" de "La Vida", que se descarga en la representación de la vida perseguida como búsqueda de la muerte, así como la atmósfera erótico-espiritual del poema, sus visiones cósmicas, contienen en germen toda la manera metafísica de la obra posterior, sólo que en el proceso de desarrollo de la poesía herreriana el esquemático procedimiento de la alegoría explicada es sustituido por un simbolismo complejo y oculto; todo lo que en este poema de 1900 se hace explícito en la transparencia de los emblemas se implicita y se soterra en los poemas de la madurez (soterrarse no quiere decir cesar de existir), en primer lugar el yo biográfico del autor, y también la inminencia recalcada de la muerte, la sed de vida, la ansiedad erótica: este ocultamiento en un lenguaje críptico contribuirá a dar después a *Tertulia lunática* su aspecto desconcertante, su alto grado de abstracción y de eficacia poética que corre parejas con su aparente impersonalidad.

Otra constante en este primer poema son las audacias del léxico: la selección de adjetivos, sustantivos y verbos se aparta del uso de los modernistas anteriores, así como la manera de combinar términos para formar constelaciones verbales barrocas o expresionistas:

Anfibológico, iluso
en su cambiante sofístico,
robóle a un cometa abstruso
su cauda tendida al uso
de algún zigzag cabalístico.

Imposiblemente vaga
su testa de Esfinge aciaga
enseñoreaba hacia Osiris
el infinito irreal,
.....
¡A su divino contacto
llenábanse de monólogos
los tenebrosos idéologos
del inconcebible abstracto!

Si se compara estos versos[17] con *Las Pascuas del Tiempo* (1900) por una parte, y con poemas más o menos contemporáneos de "La Vida" como las primeras series de *Los éxtasis de la montaña* y *Los parques abandonados* por otra, se ve claramente la ya mencionada aptitud de Herrera para cambiar de registro en un breve período de evolución o para manejar varias poéticas a la vez. *Abstruso, abstracto, irreal* son adjetivos herrerianos característicos y frecuentes, pero lo insólito no son tanto los adjetivos en sí sino su combinación oximórica con los sustantivos, sobre todo cuando, como en "infinito irreal" e "inconcebible abstracto", el sustantivo es también un adjetivo; en la misma línea encontramos "asma plutónica", "cuadrúpedo erróneo", "ígnea mosca", "insomne volante", "reloj poeiánico... psicofísico", "elíptico drama supersideral", "crepúsculo fantasmal", "hornos planetarios", etc.; y en la descripción de la atractiva Pentesilea el poeta enumera sus encantos: "¡Oh milagro de atracción / y de curva, oh la superna / cosmofisiologación! // A un costado del arzón / caía su augusta pierna / ¡como una interrogación / a la geometría eterna!". *Cosmofisiologación* tiene la misma estructura que la *psicologación* de *La Torre de las Esfinges*; y la presentación de la bella amazona como una línea curva, dechado de fisiología cósmica cuya pierna se representa como un punto de interrogación que interpela a la geometría, es un ejemplo de

[17] Los tres versos finales de la última estrofa citada se vuelven a encontrar, con ligeras variantes, en *La Torre de las Esfinges*: "Todo es póstumo y abstracto / y se intiman de *monólogos* / los espíritus *ideólogos* / *del Incognoscible Abstracto...*". En "La vida", los dos últimos versos ("los tenebrosos ideólogos / del inconcebible abstracto") vienen explicados en nota a pie de página: "La Razón avanza, avanza hacia la Metafísica". El manuscrito de "La Vida" está firmado y fechado en 1903 y fue publicado en 1906 (cf. nota de A. Migdal, *Poesía completa*, Bibl. Ayacucho, p. 375), aunque G. de Torre, sin citar fuentes, lo fecha en 1900. *Tertulia lunática* está fechado en 1909. El poeta pues, al trabajar en un poema importante, reincorporaba versos de composiciones anteriores; en este caso resulta patente la filiación y la continuidad, a seis años de distancia, entre "La Vida" y *La Torre de las Esfinges*.

barroco tan abstracto que no podría parangonarse sino con los pasajes más sofisticados de Góngora o de Quevedo.

La expresión abstractiva se depura y se modula, introduciendo la atmósfera nocturna de la neurastenia, en *Desolación absurda*, un poema que empieza con una reminiscencia de Darío "("Noche de tenues suspiros (...) / vuelan bandadas de besos / y parejas de suspiros": *Era un aire suave de pausados giros / (...) / e iban frases vagas y tenues suspiros*) y termina con una referencia explícita a Baudelaire que se prolonga en un eco de Espronceda procedente del poema "A Jarifa en una orgía" ("Ven, reclina tu cabeza / (...) / sobre mi tétrica frente: *Trae, Jarifa, trae tu mano, / Ven y pósala en mi frente*); de la "Canción del pirata" de Espronceda viene seguramente también la rima de *Estambul* con *azul* en la segunda estrofa de la primera parte del poema; la noche que esta primera parte introduce es —como el aire de Darío— suave: con mar, luna, céfiros, esplín y playas lejanas, todo ello sugerido en un lenguaje remansado y aún exento de las fuertes tensiones verbales que crearán la noche demoniaca y angustiosa de *La Torre de las Esfinges*. La adjetivación, las imágenes y las combinaciones verbales insólitas prolongan y afinan las audacias de lenguaje de "La Vida", tendiendo siempre a dar al ambiente evocado un trasfondo irreal y metafísico: los suspiros del primer verso están "platónicamente ilesos", la altura del cielo es "ontológica", la vía láctea "supersustancial" y un monte finge "una gran protuberancia / del cerebro universal", el campo "abre un bostezo de hastío" "y el molino es una araña / que se agita en el vacío"; del mismo modo la frente de la amada es "subjetiva", su pupila es una "copa decadente" y a la amada misma, "Hada de la neurastenia", "póstuma y marchita", "hipnótica" y "absurda", el poeta la percibe como "mariposa nocturna" de su "lámpara suicida". Al mismo tiempo la estructura y las articulaciones de "Desolación absurda" son análogas a las de *La Torre de las Esfinges* o las prefiguran: en ambos poemas la noche, seno de las revelaciones como en Novalis, es el motivo recurrente y constituye el fondo donde surge la figura femenina, erótica y perversa y anunciadora de la muerte. El propio Herrera recalca el origen literario de esta figura: "una hurí desesperada / del harén de Baudelaire". *Les fleurs du mal* han dejado sin duda huellas en los espacios nocturnos y erotizados de nuestro poeta.

La "Tertulia lunática" de *La Torre de las Esfinges*, obra que corona la arquitectura nocturna de Herrera y Reissig, no nace pues como un relámpago o una iluminación: tiene detrás de sí todo un camino poético con una etapa bien marcada en "Desolación absurda": ambos poemas, hemos dicho, son similares en la alternancia de la presencia de un "paisaje" nocturno (facsímil de las alucinaciones del poeta) y de una figura femenina; en "Desolación absurda" el "paisaje" ocupa las estrofas 1 a 5 y 11-12, la figura, "Hada de la neurastenia", las estrofas 6 a 9 y 13 a 15; en "Tertulia lunática", poema más largo y complejo, dividido en partes numeradas y encabezadas por epígrafes en latín, el paisaje, intensificado en un tenebroso ámbito de aquelarre, se extiende de I a II y de IV a VI, mientras la figura, ahora verdadera "demonia" del imperio de la noche, aparece en las partes III, V y VII. Lo que hay entre los dos composiciones es un notable proceso de intensificación de la expresión y de la imagen barroca como generadora de alucinaciones poéticas; en la culminación de este proceso

Herrera realiza indudablemente esa aspiración al vértigo y a la embriaguez causados por "una visión que cambia de forma a cada momento, como una serpentina en medio de la sombra": este comentario herreriano de la poesía de Góngora, que hemos ya citado en nota a pie de página y que fue escrito muchos años antes del poema que comentamos, prefigura de manera cabal la forma y el sentido de éste: de ahí deriva "la heterogeneidad de imágenes que conforman la escenografía metafórica del texto en su sucesión de pluralidades semánticas" subrayada por Eduardo Espina[18], así como lo que el mismo crítico juzga una atomización de "la organicidad referencial"[19]. En realidad no se trata de una realidad referencial disgregada en múltiples átomos semánticos, sino de la movilidad serpentínica de una visión que expande un sentido cambiante a medida que se desenrrolla sobre un fondo de sombra. Es inútil buscar este sentido y por ende cualquier tipo de referente fuera del ámbito interior del ánimo del poeta, de su "Babilonia interior", de sus "oscuros naufragios", de sus "neurastenias grises"...: "todo es tiniebla / en la conciencia del Mundo", la realidad y la razón son *espectrales* y lo que el poema convoca es efectivamente una procesión de espectros proyectados por el sujeto en un "polo metafísico de silencio y de cansancio" donde indefinidos "fuegos fatuos / ilustran [su] doble vista": doble vista del poeta que a lo largo de la obra se fija ya en la sombra, ya en la luz o en el misterioso confluir de las dos, o, como en este caso, en la aparición de la una en la otra (fuegos en la noche), ilustración de una aptitud general para "ver doble"; en este poema, la vista, a su vez desdoblada en visión del paisaje y visión del personaje, capta alternativamente la multitud nocturna de signos de las cosas o facsímiles impresos por las alucinaciones de su razón espectral y una figura agigantada de mujer, también proyectada por la imaginación poética, y que domina, electriza y erotiza todo este pandemónium: Demonia ella misma, Mefistófela divina, Monstrua, hiena de diplomacia, tarántula abracadabra, Molocha, Gusana, Escorpiona y Clitemnestra... El cuerpo y el alma de la mujer fatal se componen esencialmente de adjetivos y sustantivos : Herrera borra toda frontera precisa entre objeto y sujeto, entre realidad y verbo, traza simplemente para los dos la línea de un horizonte que es "errabundo y "se pierde en hipótesis". Todo referente exterior es un espejo que refleja las imágenes y las devuelve al yo que las percibe y las dice. En el dominio de la poesía, el único que interesa al uruguayo, no hay más que alucinaciones e imaginaciones que la palabra expresa en imágenes y al expresarlas les da existencia objetiva: es la única existencia objetiva de la que se pueda hablar en esta obra; pero las palabras y los ritmos en que cuajan viven en el tiempo que separa la vida del poeta de su muerte y alcanza una representación precisamente objetiva al cristalizar en el objeto poema: cada palabra es una gota de agua que cae en el vaso de la clepsidra. Una gota de agua que mide el tiempo está repleta de realidad objetiva: el agua que en el vaso de arriba se va vaciando, también. Quizá si se quiere encontrar un referente seguro al universo de signos de Herrera y Reissig este referente no sea otro que la distancia entre la vida y la muerte de un hombre, medida

[18] Eduardo Espina: "Julio Herrera y Reissig y la no-integrable modernidad de *La Torre de las Esfinges*, en *Revista Iberoamericana*, 146-147 (Enero-Junio 1989), p. 451.

[19] Ibid., p. 452.

por el fluir de una poesía que ya en "La Vida" se alegorizaba como recorrido de este trayecto en pos de la inalcanzable Pentesilea y su corcel. En *La Torre de las Esfinges* lo que queda del trayecto se hace en la noche y en la inminencia de la muerte; el personaje con "fragancia a mujer" que guiaba al poeta hacia su muerte era en "La Vida" una semidiosa; en el último poema es una demonia que reina en el reino nocturno de la muerte y del amor deletéreo; pero entre el primero y el último poema se ha producido —por la virtud de un lenguaje que se ha hecho incandescente a fuerza de tensiones— una fusión entre el significante y el significado, entre el decir y el querer decir que en "La Vida" se disociaban en los nombres alegóricos y en la explicación por medio de notas del sentido de los términos; las notas funcionaban esquemáticamente como reveladoras de un sentido oculto. Ahora, en *La Torre de las Esfinges* cada palabra poética está cargada, o encargada, indisociablemente de ocultación y de revelación, y todas las palabras que se suceden en el poema no parecen perseguir otro fin que la expresión de lo que se revela ocultándose: lenguaje y mundo indiferentemente.

Los éxtasis de la montaña constituyen, ya lo hemos dicho, el tramo vital y solar del recorrido. No es el breve lapso (cuatro años a lo más) que transcurre entre la serie de poemas diurnos y el gran poema nocturno lo que determina la notable polaridad entre las dos maneras poéticas. Es quizá la "doble vista" de Herrera y Reissig, su aptitud para percibir y expresar una dualidad de ritmos que vertebra toda su obra. Patentemente la doble mirada corresponde a una doble afición a la luz y a la sombra, a la vida y a la muerte, y si esta poesía caracterizada por la alternancia, a veces la confusión, de los dos ámbitos, nos concierne tanto es sin duda porque de manera más o menos latente todos nosotros, sus lectores, todos los hombres quizá, compartimos de algún modo con el poeta la doble afición y la doble mirada. Las dos series de *Los éxtasis de la montaña*, que se prolongan en las nueve composiciones de los *Sonetos vascos*, nos sitúan en un ámbito campestre y solar —pero que es a menudo crepuscular—, un lugar *común*, por decir así, cuya naturaleza está constituida fundamentalmente de palabras e imágenes poéticas y donde el autor dispone personajes, parajes y utillajes que parecen no tener otra consistencia ni otra razón de ser que la de constituir unos marcos vacíos para que, en complicidad, autor y lector los llenen de poesía, como los dibujos para colorear. Un campo imaginado en suma donde el poeta pone todo lo que cualquier vecino de cualquier ciudad supone que debe de haber en el campo: *gentes, rebaños, eras, parroquias y collados* ("La procesión"), *el burgo, con su iglesia, su molino y su venta* ("El burgo"), *él, los gatos y el perro, la consorte y las moscas* ("El guardabosque"); este procedimiento de abstracción por enumeración genérica que ya hemos comentado hablando de "Las Pascuas del Tiempo" reaparece esporádicamente también en otras series, como por ejemplo en *Sonetos vascos*: *raptos galantes, curas, infantes y bandidos* ("Vizcaya"); Herrera lo completa y lo realza poblando sus campos poéticos de personajes bucólicos, pastores y pastoras, que llevan nombres tomados de la poesía antigua o añadidos a ésta por el poeta: Cloris, Lidé, Palemón, Luth, Cloe, Timo, Casiopea, Neith,

[20] La expresión es de Unamuno, quien declara que "la mayor utilidad de la pintura de paisaje es embellecer con la mirada el paisaje real" y que hay que "educar los ojos de no pocos poetas para que los vuelvan al campo

Títiro, Bion, Lux, Job, Fonoe, Melampo, Loth, Safo y Ceres, Edipo y Diana, "jóvenes libres de la campiña"...; lo realza y lo completa sobre todo amoldando su metódica subjetivación y desrealización del "campo que le rodea"[20] y su tratamiento barroco y expresionista del lenguaje a un marco temático clásico que de Virgilio a Petrarca, de Petrarca a Garcilaso y de Garcilaso a Cernuda ha permitido siempre a los poetas esquivar la descripción naturalista del campo (ese lugar "donde los pollos andan crudos", según la expresión humorística de Alphonse Allais, citada con deleite por Julio Cortázar): la égloga, *la égloga que sueñan los campos subjetivos* ("El genio de los campos"). Esta égloga soñada por los campos subjetivos o, lo que es lo mismo, por la subjetividad del poeta enamorado de una campiña ideal, en *Los éxtasis de la montaña* se mantiene siempre en equilibrio entre la ironía y el encanto. La vida campestre que se despliega en estos versos es artificial o bien artística; pero eso no quiere decir que el campo que llamaremos real para llamarlo de alguna manera, la campiña de los alrededores de Montevideo, sea, como referente, totalmente ajeno a estos poemas. Está sin duda presente, pero sometido a la preeminencia del sueño, de la imaginación y sobre todo del dictado y la necesidad imperiosos de la expresión poética. Herrera y Reissig, hombre de la ciudad[21], hacía también sus excursiones al campo, pero llevaba a él sobre todo su ima-ginación romántica de la naturaleza. Su visión del campo es dependiente de eso que los ale-manes llaman *Stimmung* y que refiere en suma al acuerdo o concordancia entre la disposición del ánimo y la presencia de un entorno; la primera en nuestro poeta es dominante pero no creemos que por ello el segundo quede propiamente abolido: se conserva sin duda en su función de sustrato o referente, pero en segundo grado, como las cosas facsímiles de "Tertulia lunática": su importancia como "realidad" varía según las exigencias cambiantes de la sub-jetividad. Dos textos en prosa son ilustrativos a este respecto.

El primero son unas líneas de una carta a Carlos Oneto y Viana, sin fecha: "...nada en estos últimos tiempos ha tenido la honra de resucitar el Lázaro que llevo adentro. ¿Por qué?... Te lo acabo de decir: ni el Cerro ni la Cuchilla de Juan Fernández son ahora los sitios de mis observaciones. Desde tales medianías orográficas, que simbolizan a la perfección el espíritu de nuestra tierra, tan sólo se columbra un cementerio de campo donde se adora morbosamente los manes de dos caudillos..." (En *J. H. R. Poesía completa y prosa selecta*, o. cit., p. 294). El poeta se refiere seguramente al Cerro y a la campiña aledaña que podía divisar desde su Torre de los Panoramas: lo interesante es que esta campiña es percibida como un

y a la vida que les rodea..." ("Arte y cosmopolitismo", en *Ensayos*, t. II, Madrid, Aguilar, 1964, p. 1192). Los ojos del poeta Herrera y Reissig se vuelven precisamente en la dirección opuesta.

[21] Lo que no se halla por ninguna parte en la poesía de Herrera es precisamente la ciudad que lo rodeaba y que tenía continuamente ante los ojos. Cf. el testimonio de César Miranda sobre lo que se veía de la célebre Torre de los Panoramas: "...la azotea ofrecía un vasto panorama; al sur, el río (...); al norte el macizo de la edificación urbana; al este, la línea quebrada de la costa (...); al oeste, más paisaje fluvial, el puerto sembrado de *steamers*, y sobre él el Cerro (...)". (Citado por Guillermo de Torre en *J. H. R. Poesías completas*, "Estudio preliminar", o. cit., p. 14). Es patente que el poeta uruguayo no tenía vocación de descriptor de cosas vistas, sino de artífice de imágenes y alucinaciones.

cementerio. Al revés, en "Elogio de Minas", lugar situado a un centenar de kilómetros de Montevideo y capital del departamento de Lavalleja, el poeta rompe en un raudal de entusiasmo, partiendo de su adoración y de su sueño de la Naturaleza:

> Yo soy el hijo de la augusta madre; yo soy el hijo de la Naturaleza. En su adoración me embriago horas y horas como un sacerdote (...) En un silencio pitagórico me soñaba yo frente a las sombrías siluetas de las montañas, como el salvaje Rousseau o el místico Lamartine (...) Nunca pensé ver realizado este espejismo de mi fantasía...en las campiñas de la patria cuya belleza monótona sonríe siempre con su misma sonrisa de modestia orográfica (...) Y he aquí que de pronto se abre un telón mágico de panteísmo, en medio de mi vida y de mi normalidad displicente, a pocas horas de Montevideo y bajo el mismo azul familiar que auspició mis rápidos días (...) Una visión alpina, uno de mis ensueños virgilianos, una página de "Joselyn", la Egloga de rostro ingenuo y de ojos verdes, aparece, me saluda... Realmente es eso lo que yo codiciaba: son esas toscas facciones de la geometría, son esas grandes lí-neas anormales, esos grandes lóbulos de la psique del paisaje, esa tempestad momia de sie-rras que se destaca como un símbolo bajo la inmensa rotonda impávida. Es eso mismo lo que yo adoraba en alucinación (...) Son esas tinieblas de tierra orgullosa que asaltan espectrales los horizontes abstractos; es ese anfiteatro severo de alturas que sonríen en la mañana de cristal, con los mil pliegues de su rostro venerable, a los ganados y a las chozas cándidas, y que sueñan al crepúsculo un vago sueño violeta de metafísica pastoril, dulce y solemne (...). (Ibid. p. 325).

Lo que desencadena aquí el entusiasmo del poeta es que el paisaje, "resucita[ndo] el Lázaro que llev[a] adentro", *realice* y objetive su ensueño y su imagen íntima y literaria de lo que es o debe ser un paisaje: el aspecto y la naturaleza de este paisaje, sus detalles principales, parecen preexistir en el alma del poeta, en lo ya leído, soñado o imaginado, en la alucinación: pero el brusco encuentro con el "facsímil" impreso y exteriorizado en la geografía uruguaya le da una resonancia, una dimensión y una profundidad particulares, en la medida en que por fin se produce verdaderamente una "Stimmung" y el mundo exterior coincide con el modelo íntimo del mundo y lo refleja; estos momentos privilegiados de unión y comunión entre el alma y el mundo han de haber dejado huellas en esas composiciones tan singulares que son las "Eglogánimas" de *Los éxtasis de la Montaña*; pero el proceso de relación ánimo / mundo en estos poemas no es sustancialmente distinto del que da origen a *La Torre de las Esfinges*; este proceso supone la fusión, en momentos privilegiados de éxtasis poético, de las cosas de la realidad y de un mundo subyacente en el espíritu del poeta, de modo que las figuras del mundo exterior que emergen en el poema *aparecen* como reproducciones o proyecciones de los modelos íntimos del creador que imponen su propia dimensión a la realidad, ya se trate de las figuras mágicas de la noche en "Tertulia lunática" o de los parajes "alpinos" de *Los éxtasis de la montaña* como los anunciaba la "descripción" de Minas: son siempre apariciones y las cosas del mundo existente no parecen tener otra función que darles una apariencia de realidad, efímera en el paisaje real, perdurable en el poema.

---

[22] Sólo en *Los peregrinos de piedra*, que no reúne sino cuarenta y dos de los setenta poemas de tema eglógico o más o menos campestre que escribió Herrrera, *montaña(s)*, *monte(s)*, sus derivados *montañeses* y *montaraz* y sus

La *montaña* domina en gran parte, ya desde el título, la poesía bucólica de Herrera[22]; esta montaña agigantada, alternativamente extática, neurasténica, plácida y soñadora, arrugada y pensativa, consciente y dotada de alma, atenta a la "polémica agreste", severa, etc. no tiene seguramente más relación objetiva con las cuchillas que representan la "modestia orográfica" del Uruguay que la necesidad o el deseo de proyectar una "visión alpina" o "cantábrica" ("contrafuertes épicos de una Cantabria inspirada") soñada por el poeta y explícitamente diseñada en el elogio de Minas, de hallarle una correspondencia en el mundo exterior, de tal manera que la realidad de las cuchillas uruguayas pueda ser contemplada como un facsímil del "espejismo de la fantasía", de los "ensueños virgilianos" del poeta, impreso en "las campiñas de la patria": "Realmente es eso lo que yo codiciaba, lo que yo adoraba en alucinación (...) Es eso, lo que yo soñaba, lo que yo buscaba, lo que yo he encontrado en medio de vosotros": vosotros, los valles de Minas, "¡la Ciudad Romántica de la futura leyenda!". El poeta necesita "esa preclara limosna" del "genio virgen" de los campos de su patria, pero —añade para terminar— "para ser, aunque más no sea, ¡el hijo de un momento!" ("Elogio de Minas, o. cit. pp. 325-326). Momento efímero, el de la realidad, pero momento en que se produce la fusión entre el espacio interior y el espacio externo, la unidad de espíritu y materia que permite a la alucinación leerse a sí misma en los facsímiles del mundo. Es en esa confluencia, el ensueño del espíritu materializado en la presencia del mundo, donde se sustenta el panteísmo idealista y romántico de Herrera y Reissig que impregna toda su poesía. El referente en el mundo exterior desempeña un papel sin lugar a dudas, como lo prueba el testimonio lírico de "Elogio de Minas": pero sólo "un momento", el momento de la instantánea fusión con el ensueño o la alucinación. A partir de ahí la visión, las visiones de la poesía, no tienen por qué referir a tal o cual realidad particular, las figuras de la noche lunares y lunáticas, las figuras femeninas y crepusculares de *Los parques abandonados*, la montaña proteica, la campiña plácida y luminosa pueden referirse a Montevideo, a Uruguay , a América, o a cualquier otro lugar indiferentemente, el País Vasco o una Venecia irreal, da lo mismo. Indiferentemente, porque lo que queda como motor del poema después del momento de confrontación con la figura real (confrontación que por lo demás no siempre tiene lugar, ni es necesario que lo tenga), es el substrato ideal y la alucinación poética; el referente exterior brinda a lo más un esquema, el motivo y el contorno escuetos: el estro poético de Herrera someterá estos esquemas y su contenido objetivo a los más severos procedimientos de abstracción y universalización; el método tiende, cualquiera que sea el motivo o el pre-texto del poema, a dotar a éste de un poder de expresión que haga presentes y visibles en las estrofas no las particularidades de la realidad exterior, sino las obsesiones, las tensiones, los oscuros movimientos del alma: el poeta hace el vacío en las cosas del mundo y llena este vacío de imágenes y de tropos hasta lograr la creación en el

parientes semánticos *cumbre(s)*, *sierra* y *serrana* acuden 27 veces, incluídas una mención de *sierra* y una de *montaraz* fuera de todo contexto bucólico en "Tertulia lunática" (Angeles Estévez, *El léxico de Julio y Herrera y Reissig*, o. cit., pp. 242-243, 99, 308-309). En el resto de la obra eglógica o de tema campestre o pueblerino (los 20 sonetos de la segunda serie de *Los éxtasis de la Montaña*, los nueve *Sonetos vascos* y "Ciles alucinada") hemos podido contar hasta 18 apariciones de *montaña(s)*, *monte(s)*, *montañés*, *cumbre(s)*, *sierra* y *serranía*.

poema de un verdadero "cosmos abstractivo": el instrumento de esta creación es la intensificación al máximo de los medios de expresión por el lenguaje.

El substrato de las representaciones poéticas de Herrera y Reissig es romántico, como lo es también seguramente el de Darío y ciertamente el de Vallejo; su lenguaje, con raíces en Góngora, y su finalidad poética, tienden al expresionismo. Nos explicamos, para terminar estos apuntes, sobre el empleo de este término ya aplicado a la poesía herreriana por Guillermo de Torre (cf. notas 5 y 6). Aunque se designa por *expresionismo* uno de los más importantes movimientos artísticos de este siglo, que surgió en Alemania en vísperas de la primera guerra mundial y revolucionó las literaturas germánicas hasta bien entrados los años veinte, el término mismo fue acuñado mucho antes de que se aplicara al arte de los pintores y poetas alemanes. Armin Arnold lo encuentra utilizado por primera vez en 1850 en un artículo de una revista inglesa donde el autor se refiere a "the expressionist school of modern painters"; en el contexto literario la palabra "expresionista" aparece en Nueva York, en una novela del escritor Charles de Key, *The Bohemian. A Tragedy of Modern Life* (1878). En la novela el término no se aplica a un estilo literario sino a un estilo de vida, un grupo de escritores que se autodenomina "Los Expresionistas", cuyo mentor es un personaje "culto, patético y exaltado", que hubiera podido ser la caricatura de un futurista, según Arnold; el mismo indica que después de una efímera aparición de "Expressionnisme" en un catálogo del Salón de los Independientes en París, en 1901, el término reaparece finalmente en Alemania en 1911, pero no para calificar al expresionismo alemán, sino la obra de los pintores cubistas y fauvistas franceses o residentes en París, entre ellos Picasso, Braque, Derain, Dufy y Vlaminck. La calificación de "expresionistas" aplicada a los pintores fauvistas y cubistas recalcaba visiblemente el contraste con los "impresionistas". Armin Arnold remacha esta interpretación recordando una anécdota según la cual, delante de un cuadro del pintor Pechstein, alguien preguntó a Paul Cassirer: "¿Es esto todavía impresionismo?", y Cassirer contestó: "No, es expresionismo". El concepto se extendió después, pero lenta y tardíamente, a los poetas alemanes que reaccionaron contra el simbolismo y el impresionismo literario y Arnold observa que los grandes poetas expresionistas Georg Heym y Georg Trakl murieron en 1912 y 1914 sin que el concepto de "expresionismo" significara nada para ellos[23].

Está claro pues que el contenido predominante en la palabra "expresionismo", tal como empezó a utilizarse en Alemania por los mismos años en que nacía el movimiento artístico que después se designó con este término, es negativo en cuanto indica ante todo un tipo de pintura, y después de literatura, que se aparta de o se opone a los valores artísticos del impresionismo; es lo mismo que observa Otto Mann en la introducción a una obra colectiva sobre el Expresionismo, explicando sin embargo que el término de "expresionistas" califica

[23] Armin Arnold: *Die Literatur des Expressionismus. Sprachliche und thematische Quellen*, Stuttgart, Kohlhammer, 1966, pp. 9-13.

así a unos pintores que, al apartarse del naturalismo y del impresionismo, "practicaban no un arte de lo objetivo ni de la impresión sensorial, sino el arte de la expresión en su máximo grado de intensidad y de actividad", lo mismo que buscaron los poetas y "que condujo a la constitución de una poesía expresionista"[24]. Por su parte, en el mismo volumen, Edgar Lohner dice que en la lírica expresionista se hallan para la poesía alemana los primeros signos de la entrada en la modernidad; el autor emplea incluso el término "Modernismus" para caracterizar un fenómeno de transformación de la poesía que "en Francia se dio desde Lautréamont, Gérard de Nerval y Baudelaire", y que "apareció en la poesía hispánica con Rubén Darío" y "en la angloamericana con Ezra Pound, H. D. Doolittle, T. S. Eliot y William Carlos Williams"[25]. Nos parece oportuno recalcar, en relación con el "expresionismo" de Herrera y Reissig esta mención de Darío situado por un crítico alemán del expresionismo entre los grandes fundadores de las corrientes de la modernidad poética o "modernismo", desde Lautréamont hasta el expresionismo alemán.

Herrera en efecto prolonga la modernidad de Darío, aunque oponiéndose a lo que en ella subsiste de impresionista y llevándola hasta los bordes del expresionismo; y es oportuno, finalmente, recordar, en lo que concierne a la relación que pueda haber entre poesía hispánica y expresionismo un juicio de Kurt Pinthus; después de aludir a las afinidades y divergencias de la poesía expresionista con el simbolismo francés y a sus relaciones con el romanticismo alemán, dice Pinthus: "Se ha escrito ya mucho sobre la similitud del expresionismo con las formas del barroco; pero, en lo que concierne a la recurrencia de ciertos decantados medios de expresión que traspasan los límites convencionales de la realidad, la lógica y la causalidad, no se trata probablemente tanto de influencia como de estados de conciencia similares o paralelos y reacciones de rechazo a la llamada realidad; en España, sin embargo, lo que llamamos expresionismo estaba ya presente hace siglos en la poesía, en la forma de aquellas asociaciones simultáneas sin coordinación lógica o causal y domina aún hoy en las coplas y cantos populares como por lo demás en los cantos populares de muchos otros pueblos"[26]. En esta larga tradición expresionista de la poesía hispánica Herrera y Reissig ocupa innegablemente un lugar destacado: su lenguaje tiene raíces en el barroco del siglo XVII y abre singulares perspectivas a la renovación poética del siglo XX, es el primer expresionista de la modernidad hispánica: César Vallejo fue uno de los que con mayor atención escucharon su voz. No hay desde luego en Herrera el acento patético ni la visión apocalíptica de ciertos

---

[24] Otto Mann: "Einleitung", en *Expressionismus. Gestalten einer literarischen Bewegung.* Herausgegeben von Hermann Friedmann und Otto Mann, Heidelberg, Wolfgang Rothe Verlag, 1956, p. 9.

[25] Edgar Lohner: "Die Lyrik des Expressionismus", en *Expressionismus*, o. cit., p. 57.

[26] Kurt Pinthus: *Menschheitsdämmerung. Ein Dokument des Expressionismus*, Berlin, Rowohlt, 1920 y 1955, p. 13.

[27] Sobre el expresionismo de Vallejo ver Roberto Paoli: "¿Por qué Vallejo? Un revolucionario del idioma", en *Caminando con César Vallejo, Actas del coloquio internacional sobre César Vallejo*, Grenoble, CERPA - Universidad Stendhal/ Editorial Perla, Lima, 1988, pp. 220-234. Es seguramente el trabajo que mejor enfoca los vínculos del poeta peruano con la tendencia expresionista histórica y mundial señalada por K. Pinthus, sin excluir lo que lo acerca también al expresionismo alemán.

expresionistas alemanes; en Vallejo sí: él es quizá de todos nuestros líricos el que está más cerca del movimiento artístico llamado expresionismo[27], pero sus procedimientos de expresión, sobre todo en la primera etapa de su obra, le deben mucho a Herrera; los dos arraigan muy profundamente en la tradición expresionista hispánica indicada por Kurt Pinthus, como en España Valle Inclán y García Lorca entre otros.

Herrera y Reissig es originalmente un romántico, como lo fueron en Hispanoamérica otros modernistas y más de un surrealista después del modernismo: romanticismo subyacente y que alguna vez se designa explícitamente como tal: *El molino, en el fondo, abrazando la luna, / inspira de romántico viejo tiempo las cosas* ("El teatro de los humildes"); y es normal: el modernismo hispánico, como el surrealismo francés, desarrollaron las virtualidades románticas que germinaron en la poesía alemana y anglosajona desde los últimos años del siglo XVIII pero que el vocerío de la primera mitad del siglo XIX sofocó en gran parte en Francia, en Italia y más aún en la poesía hispánica; redescubrimiento de la noche, seno de las revelaciones, fusión del espíritu y de la naturaleza, del sujeto y del objeto, absolutización y universalización como método poético: Herrera trabaja con temas y procedimientos que mucho antes del advenimiento del simbolismo francés y del modernismo hispánico dirigían la creación poética de Novalis, por ejemplo. Gran parte de este patrimonio renace con el expresionismo germánico, pero la voz de Herrera no está en contacto con este último, ni podía estarlo por razones cronológicas evidentes: viene a romper en las playas que después estos poetas poblaron; por eso nos hemos referido en el título de este ensayo no al expresionismo *propiamente dicho* (seguramente el movimiento artístico más importante de la llamada posmodernidad), sino a "los bordes del expresionismo"; todo conato de relacionar directamente al poeta uruguayo con este movimiento sería a todas luces absurdo, primero, porque es posterior a Herrera y a su poesía y totalmente independiente de él y de ella, segundo, porque los expresionistas escribieron en la inminencia y en la experiencia de un desastre universal que no podía percibir directamente Herrera en el Uruguay de principios de siglo, pero que sí los acerca a la situación de un Vallejo, como ya lo ha observado Paoli[28]; y finalmente, porque los expresionistas constituyeron un movimiento polifónico que, por más diferentes y a veces contrapuestas que fueran las voces, representaba aspiraciones, rechazos y actitudes mancomunadas en un espacio geográfico común y en una coyuntura histórica vivida en común; la voz de Herrera y Reissig en el apartado Montevideo es, incluso considerada dentro del movimiento modernista hispanoamericano, una voz aislada y señera. Su canto podría definirse con el título de un memorable poema del expresionista Georg Trakl: *Gesang des Abgeschiedenen*. Dicho esto, no es difícil encontrar analogías y afinidades entre el poeta uruguayo y algunos de sus casi coetáneos cofrades germánicos; si la circunstancia histórica y geográfica los separa, la fuerte y antigua corriente expresionista universal a la que ya nos hemos referido los hermana: de ella emergen tanto Herrera como los expresionistas alemanes;

---

[28] O. cit., p. 221.

[29] Rafael Gutiérrez Girardot, "El modernismo incógnito", *Aproximaciones*, Bogotá, Procultura, 1986, p. 95.

Trakl era también un apartado en la muerte y un solitario, "y un Jacob Van Hoddis — apunta Gutiérrez Girardot— podría considerarse hermano de Julio Herrera y Reissig, autor de poemas como la mayoría de los *Maitines de la noche* (...)"[29].

Herrera hizo el camino de la poesía en solitario; lo singular de su voz, en medio del vocerío publicitario de los "ismos" que proliferaron después de su muerte, determinó quizá el ostracismo relativo en el que se le mantuvo por mucho tiempo, ostracismo que pesó, por lo demás, también sobre los expresionistas alemanes[30]; ya hemos observado que Rodó deliberadamente lo ignoraba, y más generalmente se le clasificó como lo que sobre todo no era: un "epígono" o un "precursor"; Julio Herrera y Reissig no pre-corre el camino de nadie; en el silencio de su torre, escuchando la égloga de los campos subjetivos, estudiando la ley y la medida de la expresión poética, apartado de todo camino trillado, abre para la poesía, en el umbral de nuestro siglo, los senderos nocturnos desconocidos desde hacía siglos en la poesía hispánica:

Das stille Haus und die Sagen des Waldes,
Maß und Gesetz und die mondenen Pfade der Abgeschiedenen.

(La casa sosegada y las leyendas del bosque / medida y ley y los senderos lunares de los apartados en la muerte) : Georg Trakl.

[30] El ocultamiento de la poesía expresionista alemana no se debe sólo a las persecuciones y los autos de fe del nazismo; se explica también por la indiferencia con que esta poesía fue recibida en Francia, pese a que algunos de los expresionistas eran bilingües alemán/francés por ser alsacianos (Yvan y Claire Goll, Ernst Stadler; los dos primeros sobre todo trataron de propagar la poesía expresionista en los medios artísticos franceses, sin éxito); el propio André Breton en una carta a Lotte Eisner, fechada en setiembre de 1954, expresa su "rabia de que aquello [el expresionismo alemán] haya sido tan bien ocultado en este país [Francia]. De otro modo la evolución del arte hubiera sido muy diferente..." (Citado por Lionel Richard: *Expresionnistes allemands. Panorama bilingue d'une génération*, Paris, François Maspero, 1974, cubierta posterior); no fue sin embargo el tiempo lo que faltó entre 1911 y 1933 para que el movimiento expresionista se reconociera y difundiera fuera del mundo germánico: faltó el interés. Ello explica al mismo tiempo la ignorancia del expresionismo en el mundo hispánico en contraste con la boga del surrealismo francés: no olvidemos que toda corriente extranjera que de una manera u otra influenciaba la literatura española hasta la segunda posguerra venía de París o había pasado por París. Aún hoy, la edición de 1991 del Pequeño Larousse no incluye uno solo de los grandes nombres del expresionismo: ni Trakl, ni Heym, ni Benn, ni Stdler, ni Lasker -Schüler, y ni siquiera al viejo pintor expresionista *avant la lettre*, Edvard Munch.

La poesía barroca de Julio Herrera y Reissig y su irradiación sobre las vanguardias hispanoamericanas

Lo primero, antes entrar en el fondo del asunto, me parece justificar la aplicación a nuestro tema de dos conceptos trillados y —sobre todo el primero— en parte vaciados de su sustancia semántica por el mal uso o el uso excesivo: los conceptos de "barroco" y de "vanguardias" literarias ya bastante deformados y torcidos por los autores, en especial el primero, y que reciben el golpe de gracia de los diccionarios: **Barroco**: "Aplícase a lo excesivamente recargado de adornos" (DRAE). "Se aplica (...) a cualquier cosa, material o no material, por ejemplo al lenguaje o al estilo literario, complicada, retorcida o con adornos superfluos" (MM). Y para remate viene el Petit Larousse francés y dice: " en littérature, le baroque (...) est caractérisé par le goût du pathétique " (definición de " pathétique " según el mismo diccionario: "Qui touche profondément, qui suscite une vive émotion par son caractère douloureux ou dramatique"). En cuanto al Robert define sencillamente el barroco literario: "Se dit de la litérature française sous Henri IV et Louis XIII, caractérisée par une grande liberté d'expression". Aparentemente los diccionarios franceses no conocen otro barroco que el francés. Yo diría que ni en Góngora, ni en Quevedo en el siglo XVII, ni en la obra madura de Herrera y Reissig en el umbral del siglo XX, hay tales "adornos" ni hay nada superfluo y menos aún la afición al patetismo. Lo que sí hay, para guardar el concepto del Robert, es una gran libertad de expresión, sometida a una estricta disciplina. Y lo mismo en Herrera, dos siglos y medio después. Lezama Lima, escritor y poeta barroco, habla en su estudio "Sierpe de don Luis de Góngora" de "el barroco concentrado e incandescente de Góngora" frente al "barroco curvo, suelto y lánguidamente sucesivo de Calderón" (Lezama, 1977 :193). "Estimar los contrabajos de todos los contratiempos" es el ejemplo que da Lezama de Calderón (en realidad injustamente) para ilustrar la fatiga desinspirada del barroco feneciente español en las postrimerías del siglo XVII): el simple juego de palabras que se agota en su ingeniosidad inane. En España la literatura barroca estaba ya exhausta a finales del siglo XVII en sus dos vertientes, la culterana y la conceptista. No creo aventurado decir que las dos ramas rebrotan unidas en América en la poesía de Herrera y Reissig, si no en toda sí en buena parte de ella y se extienden después en César Vallejo, Martín Adán y Lezama Lima, por más diferente que sea la manera de sus obras.

Esta filiación con la poesía barroca, no como escuela, que no es tal, sino como visión , concepción y práctica individual de la poesía, está muy claramente indicada por Borges desde las primeras líneas que dedicó al poeta uruguayo en *Inquisiciones*: "La lírica de Herrera y Reissig es la subidora vereda que va del gongorismo al conceptismo: es la escritura que

comienza en el encanto singular de las voces para recabar finalmente una clarísima dicción" (Borges sf.: 139): del gongorismo al conceptismo es todo el trayecto de la literatura barroca de nuestra lengua en el siglo de oro y no hay nada que añadir. Por su parte Guillermo de Torre, comentando la manera "considerada decadente" de Herrera, dice que él "prefier[e] llamar[la] barroca por su estilo si no expresionista por su visión". Por eso llama la atención el juicio de Idea Vilariño en su prólogo a la edición de la obra de Herrera en la colección Ayacucho que repite como de memoria el ya citado lugar descomunal sobre el patetismo y el barroco: "Tampoco es correcta una de las más habituales calificaciones [de la poesía de Herrera]: la de poesía barroca (...) porque le falta entre otras cosas el patetismo del barroco..." (Vilariño 1978: XXXVII).Casi no vale la pena repetir que si ese patetismo brilla por su ausencia en Herrera tampoco existe en los grandes poetas barrocos del siglo de oro español y realmente no se ve a qué o a quién se refiere la poeta uruguaya, si no es a la entrada "baroque" del Petit Larousse. El patetismo acudirá más bien ocasionalmente en poetas hispanoamericanos de nuestro siglo, entre ellos el llorón y rasgador de vestiduras César Vallejo que, aparte de sus trenos patéticos, tenía también, sobre todo en los poemas de *Los heraldos negros*, una vena herreriana y quizá por herreriana apatética que ha sido destacada desde hace tiempo por la crítica. Volveré a referirme a este punto.

Y esto me lleva ahora a examinar el otro término problemático de mi título, el de "vanguardias" o "vanguardismo" aplicado a ciertos poetas y grupúsculos de escritores y versificadores hispanoamericanos y españoles que empezaron a escribir y a publicar después de muerto Julio Herrera y Reissig. En la obra de algunos de ellos el gran poeta uruguayo de alguna manera dejó una marca. Corresponden esos grupos por lo general a los llamados —ismos: desde el futurismo hasta el dadaísmo y el surrealismo, que cierra el ciclo y se sale de él, ya que, en realidad, trasciende las veleidades de las llamadas vanguardias y las liquida: una vuelta al orden en cierto modo. Pero resulta que la literatura vanguardista o psesudovanguardista que se da en Hispanoamérica a mediados o finales de los años 10 y principios de los 20, sobre todo en el mundo hispánico,no sabe ella misma dónde está ni en qué ismo se sitúa. Los escritores de versos pretenden a menudo escribir "vanguardista": punto. O sea hacer lo que se dio en llamar "poesía nueva". César Vallejo, que estaba él mismo en la vanguardia de la poesía de lengua española, sobre todo con su libro *Trilce*, se expresa así de la llamada poesía nueva: "poesía nueva ha dado en llamarse a los versos cuyo léxico está formado de las palabras 'cinema, motor, caballos de fuerza, avión, radio, jazz-band, telegrafía sin hilos' (...) no importa que el léxico corresponda o no a una sensibilidad auténticamente nueva. Lo importante son las palabras (...). La poesía nueva a base de palabras o de metáforas nuevas se distingue por su pedantería de novedad (...). La poesía nueva a base de sensibilidad nueva es, al contrario simple y humana, y a primera vista se la tomaría por antigua" (Vallejo, 1926: 17). La poesía de Vallejo, como la de Herrera, es precisamente nueva porque las dos aportan una sensibilidad nueva, aunque no tienen nada de simple.

Si he calificado estos cenáculos o grupos poético-intelectuales de "problemáticos" en el contexto en que ahora me sitúo, es porque en general no son, en América, sino rótulos importados sin excepción de Europa, a veces incluso inspirados a poetas hispanoamericanos

o españoles en Europa misma por creadores o movimientos poéticos que en Alemania, Francia, Italia, Suiza o Estados Unidos de América trastocaban el arte poética heredada del simbolismo finisecular. Es por ejemplo el caso de Huidobro y su creacionismo, como también del propio Borges, de Cansinos Assens y demás fundadores del ultraísmo. Lo que hay que destacar es que, antes de ellos, ya a finales del primer decenio del siglo hubo en América poetas que, habiendo empezado a escribir dentro de los cánones del modernismo (nuestro "simbolismo" en suma), e incluso desde un humus romántico, inventan una escritura poética original y en buena cuenta revolucionaria, sin conceder nada a ninguna escuela de poesía nueva ni a ninguna escuela a secas. Herrera es uno de ellos, y su mayor originalidad sin duda está en renovar las formas poéticas del español no ya desde el exhausto simbolismo francés sino desde el fondo de la tradición de una de las principales corrientes poéticas de su lengua y su cultura: el barroco español del siglo XVII, como subraya Borges.

Si consideramos la obra del poeta uruguayo lo primero que notamos es la diversidad de registros de la escritura poética, desde los ejercicios romántico-lamartinescos de sus versos de principiante hasta el estilo acrobático, irónico y abstractivo, expresionista *avant la lettre* de las eglogánimas en *Los éxtasis de la montaña* y la psicologación morbo-panteísta de *La torre de las esfinges*. Como en Góngora explicado por Lezama (Lezama Lima 1977: 157), en la poesía de Herrera la metáfora es portadora de una carta oscura y la imagen es la bujía que la ilumina: las combinaciones de sustantivos y adjetivos dan por lo general esa oscuridad y esa luz: "cosmos abstractivo", "lámpara suicida", "suspiros platónicamente ilesos", "sauce abstraído", "urna blanca de quintaesencia" o, para describir el cuerpo de su amada: "en sus líneas herméticas canta la Geometría", son algunos ejemplos entre muchos otros. Por lo demás en sus "Conceptos de crítica" nuestro poeta dedica a Góngora unos párrafos en los que, en medio de juicios negativos sobre "la tela chillona de su imaginación " no disimula la admiración que profesa a este "verdadero cometa que causó grandes perturbaciones en la esfera del arte" y "causa no sé qué extraño vértigo, y produce la rara embriaguez de una visión que cambia de forma a cada momento, como una serpentina en medio de la sombra" (Herrera 1978:287); y en el poema "Enero" hay un desierto "que en áurico ensimismo,/ como enigma de extraño gongorismo / su gran silencio emocional derrama" (Ibid.:101).

Veamos ahora de qué modo y en quiénes, entre aquellos que vinieron después, pueden perdurar acentos y formas de la poesía de Herrera. Aunque los libros de éste se leían poco por la escasez de las ediciones en los años de las vanguardias, en cambio circulaban mucho en revistas. En su trabajo sobre la poesía de Herrera Guillermo de Torre afirma que el poeta uruguayo es antecesor del creacionismo (de Torre 1969: 29), y alude también a su "presencia y su influjo permanentes" en el ultraísmo uruguayo, (de Torre: 1974/2:265) así como en las poetisas uruguayas (curiosa frontera torrista entre género poético y sexo de poetas). El propio de Torre fue ultraísta y se supone que sabía de lo que hablaba.Se podría decir incluso que la sombra de Herrera se extiende por sobre toda la vanguardia hispánica entre los años 10 y los años 20 ya sea por su virtud abstractiva en los planos del lenguaje y de la representación de una realidad desrealizada, o por su manera de desorbitar la semántica de la lengua castellana, en especial la adjetivación ("lámpara suicida", "sauce abstraído", "abstrusa

armonía", "camino sonoro", "ígnea mosca ", "cuadrúpedo erróneo", etc.). Un tratamiento análogo y original (no igual por cierto ni imitado) del adjetivo lo encontaremos ampliamente documentado en la obra de Borges ("desnudo latín", "voz lacia", "numerosa Buenos Aires", " instante estremecido", "creciente jardín", "lámparas estudiosas" son un mínimo de ejemplos entresacados de sus primeros poemarios). De una manera general, el mejor ejemplo de la fuerte impresión que dejó la poesía de Herrera en el reservado Borges es el ya citado y casi entusiasta ensayo que le dedica en *Inquisiciones.*

Añadamos que se puede encontrar también huellas de Herrera en algunos sonetos del poeta uruguayo Carlos Sabat Ercasty, tan olvidado actualmente, por ejemplo en el poemario *Los adioses.* Un ejemplo entre otros: "Tú pasabas la mano, sensiblemente breve, / sobre los cielos de mi frente fatigada, / y mientras le rozaste tu flor maravillada / mi frontal derretía sus cúpulas de nieve. // Yo contaba una a una las rosas de la leve /mano. Y de una en una la mano delicada / iba tocando estrellas en mi frente extasiada (...)"

Recordemos, a propósito, que el mismo Sabat Ercasty dejó a su vez huella en el Neruda de *Tentativa del hombre infinito,* huella reconocida explícitamente por el propio poeta chileno.

Hay sin embargo otro poeta, el peruano César Vallejo, que, en plena erupción de las vanguardias, revela en la primera parte de su obra, pero también después, notables afinidades estilísticas y temáticas con la poesía de Herrera, sobre todo en los sonetos eglógicos o "aldeanos" de *Los heraldos negros* y, estilísticamente, en el tratamiento del adjetivo en su poesía ulterior. Esta presencia de Herrera en el primer Vallejo ha sido estudiada desde hace tiempo por André Coyné (1958 *passim*; 1968:54-59) y por Alcides Spelucín (1963:50-59). Ambos autores se han detenido en las similitudes estilísticas que muestran con los versos del uruguayo los poemas de la primera época del poeta peruano, *Los heraldos negros* y otros poemas juveniles que no incluyó en su primer libro: "Estival", "En rojo oscuro", "La misma tarde", "En 'Los dos amores'", todos citados por Spelucín. El mismo,refiriéndose al soneto "Nochebuena", dice que "Herrera, el de *Los parques abandonados*, imprime innegablemente la típica modalidad de sus sellos poéticos en los dos tercetos, aunque el verso final del texto corregido denuncia ya la impronta vallejiana, de aquella época, naturalmente" (Spelucín 1963:49-50) ; o sea poemas vallejo-herrerianos pero donde asoma ya la garra propia del autor de *Trilce y* los poemas póstumos. Otros poemas donde Spelucín descubre la influencia de Herrera son "Sauce", "Aldeana" y "Ausente". Por su parte André Coyné, ya desde la tesis que dedicó a Vallejo en los años 50, *César Vallejo y su obra poética*, pero sobre todo en su *César Vallejo* de 1968, ha subrayado fuertemente la presencia simultánea de Darío y de Herrera en *Los heraldos negros: "*...con todo lo que lo hermanaba a Darío (...) fue Herrera y Reissig, el sumo enfermo de 'epilepsia de la metáfora' quien, en un momento dado, influyó más sobre Vallejo en lo que atañe a lengua y figuras (Coyné 1968: 54). Se trata de lengua y de figuras, en efecto, más que de las intuiciones plasmadas por las figuras de la lengua; el tema eglógico o campestre es común sin duda a los dos poetas pero con la diferencia de que el campo de Herrera es estrictamente literario, mientras que el de Vallejo surge de las vivencias de su infancia en un pueblo agreste de los Andes del norte del Perú. Es lo que ha expuesto

excelentemente el poeta peruano Washington Delgado en su trabajo "Tiempo e historia en la poesía de César Vallejo" (Delgado 1988:98-104). Habiendo clasificado tentativamente a los poetas modernos en "intemporales" e "históricos", entre los primeros Delgado sitúa, en el Perú, a Eguren ; entre los segundos a Vallejo. El concepto de "histórico" contiene aquí una marcada referencia a lo que el mismo poeta-crítico llama "el realismo". Comparando luego el soneto de Herrera y Reissig " El alba " y el soneto III de "Terceto autóctono de Vallejo" Washington Delgado al subrayar las analogías pone de relieve las diferencias. Las dos composiciones se refieren al alba o la madrugada en una aldea, pero mientras la composición de Herrera sitúa y describe el amanecer en un lugar indefinido y que podríamos llamar puramente poético (cualquier alba en cualquier lugar campestre donde la zagala Filis prepara el huso y la campesina Tetis ordeña y "ofrece a Dios la leche blanca de su plegaria"), la escena presentada por Vallejo, en cambio, lleva la marca de la vivencia personal y de la realidad geográfica y temporal: un lugar que se supone ser el pueblo mismo del poeta, Santiago de Chuco; la aurora brilla sobre los estragos que ha dejado en el pueblo la jarana nocturna. Basta cotejar los dos primeros cuartetos. Herrera: "Humean en la vieja cocina hospitalaria/los rústicos candiles... Madrugadora leña/infunde una sabrosa fragancia lugareña;/ el desayuno mima la vocación agraria... "; Vallejo: "Madrugada. La chicha al fin revienta/ en sollozos, lujurias, pugilatos ;/entre olores de úrea y de pimienta/traza un ebrio al andar mil garabatos". Las afinidades estilísticas (imágenes, léxico) y temáticas (tema eglógico o metafísico) con Herrera se advirten también en otros poemas de *Los heraldos negros,* "Mayo", "Aldeana", "Oración del camino", "Heces"; pero se puede descubrir aún coincidencias léxico-semánticas en la obra posterior, en especial en los poemas escritos en Europa. Hemos mencionado ya en otro trabajo "el signo negativo" que aparece en los dos poetas, aunque en contextos diferentes; pero basta releer los poemas póstumos para documentar estas coincidencias que tienen su raíz en el barroco español del siglo XVII, especialmente en la adjetivación: "gana ubérrima", "aroma sucesivo", "esdrújulo retiro", "intenso jalón", "rostro geométrico", "volátil, jugarino desconsuelo", "mortal, figurativo, audaz diafragma", etc.

En conclusión: después de los modernistas, que fueron muchos y cerraron la puerta a las anémicas imitaciones americanas de las imitaciones españolas de las imitaciones francesas del romanticismo alemán, Herrera, que fue uno solo, abre la puerta a lo que se ha dado en llamar la nueva poesía hispanoamericana, "a base de sensibilidad nueva" como dice Vallejo, o sea los grandes poetas americanos de toda la primera mitad del siglo XX.

Referencias Bibliográficas

Borges, Jorge Luis: *Inquisiciones.* Buenos Aires, Sociedad Editorial Proa, s.f.

Coyné, André: *César Vallejo*, Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 1968

Delgado, Washington: " Tiempo e historia en la poesía de César Vallejo ". En *Caminando con César Vallejo.* Actas del coloquio internacional sobre César Vallejo. Cerpa, Grenoble, Universidad Stendhal, mayo de 1988, Lima, Editorial Perla, 1988.

HERRERA Y REISSIG, Julio: *Poesía completa y prosa selecta.* Caracas, Colección Ayacucho, 1978.

LEZAMA LIMA, José: *Obras completas*, Tomo II, México, Aguilar,: 1977.

SPELUCÍN, Alcides: "Contribución al conocimiento de Vallejo", *Aula Vallejo, II*, 2-3-4,1963.

DE TORRE, Guillermo: "Estudio preliminar" en Julio Herrera y Reissig . *Poesías completas.* Buenos Aires, Losada, 1969.

Historia de las literaturas de vanguardia. Madrid, Guadarrama, 1974.

VALLEJO, César: " Poesía nueva ", *Amauta 3,* noviembre de 1926.

VILARIÑO, Idea: "Prólogo", en Julio Herrera y Reissig *Poesía completa* y *prosa selecta.* Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1978.

Nuevos territorios

La función del símbolo en la obra de José María Eguren

Cuando Eguren publica en 1911 *Simbólicas* la reacción de la crítica oscila entre la hostilidad y la indiferencia, quizás más indiferencia que hostilidad. Hoy, después de tres cuartos de siglo, si bien el extraordinario valor de su poesía es en general reconocido por la "gente del oficio" y por los críticos entendidos, es un hecho que más allá de estas capillas Eguren sigue siendo un poeta casi ignorado: su nombre apenas ha traspuesto las fronteras de su patria, y su poesía ni eso, por lo menos si atendemos a Europa. Se dirá que el fenómeno es normal, siendo Eguren un poeta oscuro, difícil y "aristocrático".Es normal, pero no tanto. No hay poesía fácil y lo de "aristocracia" es concepto ajeno a la obra poética intrínsecamente considerada. Probablemente las razones de este desafecto estarán más bien en el poco asidero que da Eguren al lector para traducir las visiones poéticas en conceptos familiares y reconocibles por conocidos; se podría decir que es una poesía secreta, pues se empeña en revelar un mundo oculto que cuanto más se manifiesta en el verbo más se oculta y cierra su secreto. Así los poemas de Eguren exigen del lector una ardua y paciente colaboración: una solidaridad y un acuerdo en la busca y la aventura, un coincidente querer ir hasta el fin de esta empresa sin fin de revelar lo que no es sino ocultándose, de cifrar en signos lo que no es directamente significable.No es pues de extrañar si en nuestros tiempos de penuria la figura de José María Eguren sigue esperando en la sombra.

Parece como si la dirección metafísica y casi mística de esta poesía la proyectara en dirección contraria de la publicidad y, por ende, si no del público (**un** buen lector es ya el público), sí de lo que ha dado en llamarse el gran público, el que lee a través de la publicidad y los medios de comunicación de multitudes; el público de Eguren no puede ser sino un lector singular para el que resulte esencial rehacer por su cuenta y riesgo el camino del poeta y, al rehacerlo, haga suya la meta de Eguren expresada en su lema: *Siempre a lo desconocido* (422)[1]. Lo desconocido está siempre presente, inminente y difuso en la obra de Eguren, y resiste a toda tentativa de conocerlo por medios conceptuales: es incognoscible (*la ignotía*, diría acaso Eguren) porque se presenta como lo absoluto; de ahí que la palabra de Eguren no narra ni describe sino presenta visiones musicales que aparecen como otros tantos jalones en la aproximación a lo desconocido, y en esta aproximación lo primero que el poeta revela es que lo absoluto guarda inexorablemente su distancia, revela una distancia en el mismo momento que nos acerca la lejanía, poniéndonos al alcance de los ojos toda la ausencia del pre-

---

[1] Citamos por *Obras completas*, Ed. de Ricardo Silva Santisteban (Lima, Mosca Azul Editores, 1974). Se da entre paréntesis el número de página corrrespondiente en esta edición.

sente condensada y reducida en unos vocablos musicales, trazando y salvando siempre la frontera entre esto, aquí, y aquello, más allá:

> Y a los pórticos y a los espacios
> mira la novia con ardor;
> son sus ojos dos topacios
> de brillor,
>
> "El duque" (37)

Por eso el universo de Eguren se ordena, como lo ha expuesto Julio Ortega, sobre la antítesis, y la antítesis procede de la dualidad pero se resuelve en la ambigüedad que el poeta cultiva en sus versos en busca de una síntesis siempre intentada y nunca perfecta y que halla una expresión muy general en la ecuación egureniana Belleza = Verdad; la belleza es de noche y de niebla, y la verdad está para Eguren en lo confuso y lo indefinido; su pavoroso enemigo es la dualidad y su frontera de púas nítidas: *Hay bellezas que parecen hostiles en este mundo dual de fuerzas encontradas; en este dos terrible de amor y muerte* (249). Eguren busca la realidad ahí donde toda forma definida se disuelve en matices imprecisos, donde entre el sol y el ojo se desliza la opaca transparencia de la neblina. —*¿Cuál es su aversión particular?*, le preguntaron a Eguren en una entrevista. —*El mediodía*, contestó el poeta (421).

Sin embargo esta proyección hacia una síntesis en lo ambiguo —sueño, neblina, noche, celaje: *símbolo de infinidad* (255)— en vez de hacer desaparecer de la poesía de Eguren la pugna atroz de los contrarios, la acentúa y la destaca con fuertes contornos, negros, rojos, amarillos. La luz tamizada, matizada de la conciliación envuelve un mundo en que sin tregua combaten dos reyes rojos, donde las torres batallan y se hieren, presentando siluetas enormes: es nuestro mundo, el nuestro, de sangre derramada, roja, de sangre reseca, negra; en él se oponen inexorables la vida y la muerte, la luz y la sombra, lo abierto, lo ilimitado, las lejanías, y un mundo cerrado, un cuarto cerrado; ahí la esperanza linda con la desesperación, la risa y el llanto se dan juntos pero no conciliados ("Marcha fúnebre de una marionette") y de pronto la dicha es horrible:

> —Ve la felicidad pura, tangible.
> —No la quiero mirar porque es horrible.
> "Ananké" (18)
> y *la ventura se pierde en el vacío*
>
> ("Hesperia" - 46).

El poeta considera con infinita desolación la sangrienta lucha y el interminable naufragio, mientras se deja guiar a través de la noche por la niña de la lámpara azul.

Esta niña de la lámpara azul ha sido identificada con la poesía[2], y creemos que con razón; pero, por otra parte, en un texto en prosa de 1931 sobre la esperanza (281 - 283) apa-

[2] Julio Ortega, o. c., p. 104 y ss.

rece una niña de cera con una lámpara que recuerda mucho a la de la célebre composición de *La canción de las figuras*:

> Se ve la curva negra. ¿Adónde nos llevará? No importa que ella nos lleve al arrecife, si estamos anegados de tristeza, si somos los derrotados de los mares, los rendidos de haber amado tanto la belleza. Pero siempre en la bruma cerrada hay una luz. Es la lámpara de la tarde, la niña de cera que existe como una esperanza e ilumina la sombra con el candor de sus ojos (...) Cuando la sombra cae y se han obscurecido los matices amables, en las vísperas del camino negro, donde no se vuelve, herido de la vida implacable, aparece la niña de la cera simbólica, la lámpara de mi tarde; con la piedad creciente, con la piedad florida, como la luz de un sueño: la Esperanza.

En este texto se delinea fuertemente el motivo del naufragio, que acude en diversos poemas ("Lied I", "Lied II", "Elegía del mar", "Las naves de la noche", "La nave enferma", "El bote viejo") y es casi indisociable de la obsesión del mundo dual, de la herida mortal de la vida (*La vida es una sucesión de muertes* (282), dice el poeta prolongando un pensamiento antiguo); y en el momento mismo del naufragio aparece la luz de una lámpara llevada por una niña que simboliza la esperanza. Pero la esperanza en Eguren es siempre la esperanza de trascender la dualidad y es ese acaso el núcleo de su empresa metafísica: el símbolo de la niña con la lámpara, empero, no connota en modo alguno la abolición simple de la agonía y del naufragio, sino que señala o alumbra el camino que lleva a la síntesis; resulta que el camino para el poeta es la poesía misma, donde se forman y se traban los símbolos, ruta en el que cada jalón es un símbolo: la niña de la lámpara, simbolizando la esperanza simboliza la poesía y el camino hacia la superación de la dualidad.

La estructura del símbolo es pues compleja, y esta su complejidad constituye el núcleo de sentido de la poesía de Eguren. Considerado *stricto sensu*, el símbolo supone en su base la existencia y el reconocimiento de la dualidad, de una escisión que separa la realidad en media esfera visible donde operan directamente los sentidos y media esfera invisible, donde ha de residir el Sentido, considerado uno y cabal; ello implica que toda realidad sensible no ofrece sino un fragmento de realidad, cuya totalidad ha de ser buscada más allá , en lo invisible: se puede sospechar que es esta totalidad lo que el símbolo egureniano se empeña en reconstituir.Recordemos que la palabra *símbolo* aludía entre los griegos a un objeto o trozo de materia cualquiera que se partía en dos, y una de cuyas mitades debía servir para que al unirse con la otra el huésped o sus descendientes *reconocieran* a su anfitrión. Hay pues en el concepto mismo de **símbolo** esta idea de reconocimiento de una realidad espiritual (las leyes de la hospitalidad) a partir de un fragmento de la realidad sensible, que pone de manifiesto la complejidad del símbolo en la indicación de un sentido que trasciende el objeto y la operación simbolizantes y es preexistente a ellos; pero en el ejemplo elemental y etimológico que hemos citado, la relación de referencia entre los dos es simple y lineal: el fragmento de objeto refiere unívocamente a la hospitalidad en la antigua Grecia, y aquélla podía ser reconocida porque era una costumbre de todos conocida. El símbolo poético egureniano no refiere unívocamente a una idea, sino que su objeto es un verdadero haz de

intuiciones que se agrupan atraídas entre sí por la dinámica propia de la simbolización, y se ramifican: así la niña con la lámpara refiere, en diversos escalones, a la esperanza, a la poesía, al sueño, a la salvación del naufragio, a la síntesis de los contrarios y a la posibilidad de abolir la dualidad , por consiguiente al camino que puede llevarnos al conocimiento de lo absoluto, que es lo desconocido. El lenguaje discursivo directo no puede nombrar las diversas intuiciones del haz sino enumerándolas en su diversidad; el símbolo las reúne en indesligable unidad de sentido; este sentido parece quedar siempre pendiente de su origen que llamaremos por hipótesis "el absoluto" y sería pues lo absoluto-desconocido-invisible lo que se encuentra en el vértice de las pirámides de signos conglomerantes de Eguren; ahí busca el poeta el sentido pleno e indeterminado que, de arriba abajo, funda de escalón en escalón el sentido de cada elemento simbólico determinado inmediatamente inferior.

El símbolo constituye así un ámbito propio y peculiarmente estructurado, que integra el espacio de la representación sensible donde se figura el signo (color, forma, actitud, sonido, movimiento y, por ultimo, el lenguaje que los significa a todos), donde aparece la señal (luces, sombras, voces, pasos), y lo refiere a un "ultraespacio" que lo trasciende; lo simbolizado por el símbolo orienta hacia un más allá o hacia la otra faz del mundo visible, la otra cara de las cosas; este trasmundo, integrándose los elementos sensibles que a él se refieren, los pone bajo su dependencia; lo desconocido o lo invisible significado por las formas visibles y conocidas no es parcialmente significable por éstas sino en cuanto les comunica su propio sentido; del mismo modo en el ejemplo arriba citado, las dos mitades de objeto no significan sino en cuanto las preexistentes normas de la hospitalidad griega les concedían la posibilidad de simbolizarlas; quizás por eso dice Eguren que el hombre no llega a crear y que al artista se le llama creador sólo por semejanza (246): parece como si el orden simbólico que hace corresponder a los dos mundos, el visible y el invisible, preexistiera en efecto al descubrimiento del poeta.

Todo esto nos devuelve a las consideraciones sobre la antítesis y su conato de superación. El universo sensible en esta poesía está envuelto en lo invisible, asediado por lo ignoto, por el misterio y la noche esencial; en esta poesía de visiones toda visión se sustenta en lo no visto y de ahí extrae su sentido. Visible e invisible constituyen la antítesis prístina y mayor, la escisión esencial: este mundo y *el otro*, este espacio y *el otro*. Algo que dice Eguren de la música vale seguramente para las artes en general y para toda realidad sensible: *La metafísica de la música está en otra música que se desprende de la primera (...) percibimos una resonancia muda que se levanta sobre las notas* (251). En otra música...El sentido último (*metafísica*) de la música que suena aquí y ahora, ¿en otra música?; y entonces, ¿el sentido del color en un color invisible, y el de la palabra también en el silencio...?

> Y hablaban las bellas melodiosas;
> pero no se oían sus palabras.
>
> "Rêverie" (15)

Todo, en Eguren, señala a su otro.

Este desdoblamiento del mundo supone todo un proceso de adelgazamiento *o sutilización* de la percepción sensible y sus órganos, los sentidos: *Si los sentidos son los transmisores del*

conocimiento, sutilizados éstos, alcanzaremos mayor saber (250), dice llanamente el poeta. No es difícil ver todo lo que a partir de ahí separa a Eguren de la mayoría de los modernistas; el interés que estos manifiestan por las formas, los colores y los sonidos es tan fuerte como en Eguren, pero en general el mundo brillante, colorido y musical elaborado en el poema se agota en sí mismo; en Eguren, al contrario, toda sensación, todo elemento estético es un motor que pone en marcha un sistema simbólico que tiende a trascender el mundo de la pura sensación; hay en el poeta peruano una verdadera voluntad de poseer hasta agotarlo el mundo de los sentidos y de las formas visibles, pero esencializándolo, despojándolo de su ganga de materia por una parte, y por otra de los conceptos y prejuicios que asocian pertinazmente las cosas y seres del mundo con funciones y manipulaciones sociales e instrumentales; Eguren procura recuperar la diversidad de lo sensible en su ser más original: formas que son para ver y que están ahí para hacer ver; pero —y ello explica seguramente la tremenda angustia que presiona desde el fondo de cada poema— para hacer ver lo invisible en lo visible, lo indefinido a través de las formas determinadas que se manifiestan ante nuestros ojos o resuenan en nuestros oídos.

Podemos deducir de todo esto algunos corolarios relativos a la escritura poética de Eguren y a su visión de la realidad. La presencia permanente de símbolos y visiones actúa como un disolvente de la retórica tradición discursiva que caracteriza una parte considerable de la poesía de nuestras lenguas romances. Eguren no sutiliza solamente los sentidos, sutiliza también el imponente y complicado aparato lógico del lenguaje, organizado y trabado en un sinnúmero de engranajes conceptuales, conjuntivos, disyuntivos, ilativos, coordinantes, subordinantes, por entre los que circulan, con mayor o menor soltura, imágenes y figuras de sonido. El poema de Eguren evita al máximo esta trabazón lógico retórica y se constituye como un medio musical fluido, abierto, en el que destellan una tras otra las visiones y las señales[3]. La poesía de Eguren es melopeya y fanopeya, no logopeya, y esto da un relieve particular a los procedimientos de sinestesia de nuestro poeta. *Tengo un recuerdo musical que sería una pintura* (226); el recuerdo musical cromático pasa al lenguaje poético, casi impermeable a la influencia de los mecanismos lógicos y discursivos del idioma, es decir sin convertirse en *descripción*; es preciso reconocer que los grandes modernistas se aproximaron a esta escritura, pero a menudo quedaron aprisionados en las mallas de la descripción clásica; así por ejemplo, la "Sinfonía en gris mayor" de Darío es la descripción de un paisaje marino y un personaje, a una hora determinada, con su estado de ánimo correspondiente.

El proceso de disolución de formas retóricas convencionales del lenguaje no es ajeno, por otra parte, al proceso de disolución de la realidad establecida y convencional toda entera; toda la juguetería de Eguren, todo ese mundo alucinante de títeres, marionetas, autómatas y

[3] Estas últimas (señales, señas y a veces huellas, emitidas o dejadas por "lo Desconocido") son importantísimas en la obra de Eguren y acuden con notable frecuencia, sobre todo en los primeros libros. No hay que confundirlas con el símbolo, del que pueden constituir en ciertos casos un elemento valioso. Así la niña con la lámpara es un símbolo, la luz que emite la lámpara e ilumina el camino (pero también a la niña) es una señal.

peleles está impregnado de un sentido destructor, pavoroso y siniestro a menudo, en el que se revela la inanidad y el vacío de gestos y atuendos, ademanes y actitudes del mundo importante, grave y tieso de los hombres a través de la presentación de unos juguetes para niños. Hay en Eguren todo un simbolismo escalonado en varios planos de los títeres y los autómatas que algún día habría que estudiar en detalle.

Y todo este mundo de antítesis y de tensiones, de señales y de sospechas, está bajo el signo de la neblina y de la noche: noche de pavor y de consuelo, donde reina la muerte, pero donde destella también la luz de la esperanza, que es poesía, noche síntesis:

> Que así viene la noche trayendo
> sus causas ignotas;
> así envuelve con mística niebla
> las ánimas todas.
>
> Y las cosas, los hombres domina
> la parda señora,
> de brumosos cabellos flotantes
> y negra corona.
>
> "Nocturno" (56)

Después de San Juan de la Cruz, José María Eguren es uno de los raros poetas nocturnos de lengua española.

La rebelión de los vocablos en la obra de Oliverio Girondo

Desde el primer libro, *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía* (1922) hasta el último, *En la masmédula* (1954), la obra poética de Oliverio Girondo presenta una evolución que Enrique Molina ha caracterizado como el paso del sentido horizontal (en que el poeta "retoza (...) entre los decorados de la realidad inmediata") a la verticalidad: "profundidad y culminación del espíritu"[1]; y en efecto, si leemos uno tras otro los libros de Girondo[2] tenemos la impresión de que en los primeros, *VP* y *C* el poeta "viaja" por entre las cosas, mientras que a partir de *E* desciende (¿o asciende?) por un ámbito interior, obscurísimo, en una vertiginosa caída que no se detiene hasta que hayamos tocado la nada de todo ser. En *ELM* este vértigo se revela como un verdadero descenso a los infiernos.

No obstante sus diferencias los primeros poemas y los últimos se enlazan por vínculos sólidos que se anudan por debajo de las sucesivas modalidades de la escritura y conforman la obra como unidad, con esa cohesión irrompible que es la marca de toda auténtica poesía; y que no hay solución de continuidad entre los tópicos humorísticos de *VP* y *C* y el angustioso buceo de *ELM* es cosa que se podría sospechar leyendo simplemente un juicio del propio Girondo:

> Ambicionamos no plagiarnos ni a nosotros mismos, a ser siempre distintos, a renovarnos en cada poema, pero a medida que se acumulan y forman nuestra escueta o frondosa producción, debemos reconocer que a lo largo de nuestra existencia hemos escrito un solo y único poema[3].

Los poemas de la obra (el poema obra) tienden a aglomerarse y a condensarse como las palabras frases o las frases períodos de *ELM*. Lo que hace en el caso de Girondo la unidad de los poemas no es por cierto el "estilo" (*el poeta no tiene estilo*) decía un poeta), ni siquiera, como creemos que sucede con César Vallejo, el "acento", tan diferente en los primeros y los últimos libros del argentino, sino lo que pudiéramos llamar la actitud del poeta ante la realidad y el lenguaje: actitud inquisitiva, recelosa y confiada al mismo tiempo, conquistadora y abandonada, activa y pasiva, todo al mismo tiempo, doble, ambigua, desdoblándose

---

1 Enrique Molina, "Hacia el fuego central o la poesía de Oliverio Girondo", en *Obras completas* de Oliverio Girondo, Buenos Aires, Losada, 1968, pp. 23-24.

2 Los citamos en este trabajo con las siguientes iniciales: *VP* (*Veinte poemas para ser leídos en el tranvía*), *C* (*Calcomanías*), *M* (*Membretes*), *E* (*Espantapájaros*), *PD* (*Persuasión de los días*), *CN* (*Campo nuestro*), *ELM* (*En la masmédula*). El número de página que aparece en las citas es el de la edición Losada (v. nota 1).

3 *M* (p. 147). El mismo Enrique Molina señala con su lucidez habitual esta coherencia de la obra (o.c. p. 10).

siempre en el hacer del poema, pero en todo caso desmistificadora, desrealizadora, arremetiendo con la "res", con la cosa así "tal como es" o tal como nos la imponen, hasta reducirla a nada, hasta echar, realmente, la "realidad" por la borda: "Sólo después de arrojarlo todo por la borda somos capaces de ascender hacia nuestra propia nada" (*M*, p. 149). Si en *ELM* se produce lo que Aldo Pellegrini llama "un vuelco total de la extravagante perspectiva de las cosas" a un "hurgar desesperado en el espíritu del hombre"[4] es porque en el curso de la trayectoria poética ha habido una explosión en que las cosas han volado, se han desintegrado, pero en parte esa desintegración se produce ya en los primeros libros.

"En cierto sentido [estos libros] son realistas", apunta Enrique Molina[5]. ¿Pero en qué sentido? Si entendemos por "realismo" todo lo que no echa mano a fantasmas, aparecidos y trasgos, de acuerdo; pero lo que en verdad define al realista es que siempre se toma en serio la realidad fenomenal, cosas o acontecimientos que describe o relata; su preocupación principal es conservar su coherencia, mantener intacta la relación entre el fenómeno y su sentido (sin preguntarse si el sentido es del fenómeno o del observador), asumir pragmáticamente lo que *se presenta* como lo que *es* y, por último, ser objetivo, lo que equivale a trazar una frontera entre el objeto y el sujeto que de afuera lo contempla o lo manipula. Ahora bien, no hay nada menos realista en el sentido aquí expuesto que la presentación girondiana de la realidad en *VP* y *C*. Croquis, paisajes, apuntes nos muestran seres y cosas violentamente distorsionados, desquiciados, como anulados en su ser por el ácido del humor que penetra sin excepción en todos los poemas; se borran así los límites entre realidad y ficción, los seres y las cosas de la realidad inmediata se mueven, persisten, están ahí, pero una duda, una sospecha, un recelo se difunde por estas escenas de que acaso estas cosas y estos seres no sean lo que son, de que quizás, *en realidad*, pudieran no ser y no estar o ser y estar de otra manera:

> Penden de los balcones racimos de glicinas
> Que agravan el aliento sepulcral de los patios
> Al insinuar la duda de que acaso estén muertos
> Los hombres y los niños que duermen en el suelo.
> (*C*, p. 111)

¿O la duda acaso de que los muertos estén durmiendo? Al fin, *es tan real el paisaje que parece fingido* (*C*, 111), al fin el telón, al cerrarse, *simula un telón entreabierto* (*VP*, 55). Decorados. Desconfianza y sospecha ante la realidad "exterior": en Venecia *se respira una brisa de tarjeta postal* (*VP*, 66) y en Río de Janeiro *la ciudad imita en cartón una ciudad de pórfido* (*VP*, 61), pero ¿dónde está la ciudad real? Es el simular y los simulacros, la ambigüedad y lo absurdo de lo aparente lo que nos revela el primer Girondo en la primera etapa de un largo viaje en busca

[4] Aldo Pellegrini, *Oliverio Girondo*, Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, Ministerio de Educación y Justicia, 1964, p. 31.

[5] Enrique Molina, o. c., p. 15.

del ser, y para revelarlo empieza por velarlo, interponiendo entre el objeto y el sujeto la pantalla deformante del lenguaje.

De entrada Girondo indica lo esencial:

> Lo cotidiano, sin embargo, ¿no es una manifestación admirable y modesta de lo absurdo? Y cortar las amarras lógicas ¿no implica la única y verdadera posibilidad de aventura? (*VP*, 51).

Lo absurdo cotidiano expresado previo corte de las amarras lógicas: ahí estaría quizá la clave de *VP*; pero al presentar la realidad como absurdo cotidiano y al desamarrarse de la lógica sustituyéndola por el humor Girondo desrealiza la realidad llamada exterior, pues inevitablemente disocia, al considerar cosas y seres, el objeto como figura del objeto como función, lo que sucede también en varios poemas del peruano José María Eguren, y es la función lo que da sentido a la realidad cotidiana. Un sombrero o un casco son objetos de determinada forma con una función determinada; si se abstrae la función esta prenda es "una escupidera sobre la cabeza" (*VP*, 71), como la bacía del barbero era yelmo para don Quijote. Del mismo modo las redes son velos nupciales (*VP*, 54), los remos no terminan nunca de llorar (*VP*, 66), un cura mastica una plegaria como un pedazo de "chewing-gum" (*VP*, 87), a medida que el poeta se acerca al Escorial "Las piedras se van dando mejor" (*C*, 115) y en la procesión de Sevilla "las sombras adquieren más importancia que los cuerpos, llevan una vida más aventurera y más trágica" (*C*, 128), etc.

Un vasto y complejo sistema metafórico hecho de disociaciones, asociaciones gratuitas, aproximaciones insólitas, tropos y transferencias de sentido, sinécdoques y metonimias de toda clase preside esta orgía de *quid pro quos* hasta que la *res* se vacía de todo contenido succionada por la retórica y los mecanismos del lenguaje que se fortalecen a sus expensas. Las enumeraciones desempeñan, entre los diversos procedimientos del autor, una función primordial; Girondo describe por simple yuxtaposición de partes desgajadas de un todo y así la realidad se fragmenta, se atomiza. Una calle estalla y el poema recoge sus fragmentos dispersos: "En la terraza de un café hay una familia gris. Pasan unos senos bizcos sobre las mesas. El ruido de los automóviles destiñe las hojas de los árboles. En el quinto piso alguien se crucifica al abrir de par en par una ventana" (*VP*, 63). La furia de la desintegración ataca incluso la unidad orgánica de los cuerpos cuyos miembros aparecen separados e independientes, existiendo cada cual por su cuenta: "Brazos./ Piernas amputadas./ Cuerpos que se reintegran./ Cabezas flotantes de caucho" (*VP*, 56)[6].

Este mundo físico fragmentado y dislocado el poeta lo trastrueca más aún proyectando en el poema una visión invertida de la relación entre sujeto y objeto. La gente no ve un farol:

---

[6] Una visión análoga de la realidad dislocada, absurda se da en *Trilce* de César Vallejo. Véase por ejemplo el poema XXVI: "Nudo alvino deshecho, una pierna por allí,/ más allá todavía la otra,/ desgajadas/ péndulas". Estamos, no obstante, de acuerdo con André Coyné cuando afirma, refiriéndose al lenguaje insólito de *ELM* que "hay un abismo entre los dos poetas" (André Coyné, *César Vallejo*, Buenos Aires, Ed. Nueva Visión, 1968, p. 179). En *VP* Girondo se emparenta sobre todo con Gómez de la Serna y con Macedonio Fernández.

un farol ve a la gente: "Con un brazo prendido a la pared, un farol apagado tiene la visión convexa de la gente que pasa en automóvil" (*VP*, 78), y para ser más claro Girondo hace un dibujo en colores del farol y su visión. Del mismo modo, al apagar la luz, el poeta piensa no en el espanto del hombre ante las sombras sino en "el espanto que sentirán las sombras" y quisiera avisarles "para que tengan tiempo de acurrucarse en los rincones" (*VP*, 59). La imagen ocupa en el espacio poético el lugar de la cosa y la expulsa: "Un enorme espejo se derrumba con las columnas y la gente que tenía dentro" (*VP*, 65). *Detrás* del espejo la Alicia de Lewis Carroll descubre todo un mundo; Girondo capta directamente el mundo *dentro* del espejo y lo ve hacerse añicos al romperse el cristal; sólo que en Girondo este espejo está enmarcado en la realidad viva y bullente del lenguaje y ello hace de las imágenes que se mueven en el cristal algo bien diferente de un reflejo[7].

Como el cristal de un espejo el lenguaje del primer Girondo es terso y transparente, sin visibles crispaciones. Todo parece normal al nivel de los significantes; lo que el humor de estos poemas pone en tela de juicio es el estrato del significado. Para distorsionar el sentido convencional de las palabras Girondo se pega al pie de la letra: seriamente las palabras dicen bien lo que dicen aunque las cosas quieran portarse mal y las metáforas terminan su trayectoria con la más estricta coherencia: basta con que el poeta compare las notas del pistón al dispararse de un cohete para que las veamos vacilar en el aire y apagarse "antes de darse contra el suelo" (*VP*, 55) y "el Pan de Azúcar basta para almibarar toda la bahía" de Río de Janeiro (*VP*, 61). Los simulacros de enlaces lógicos contribuyen no poco a consolidar el imperialismo del sujeto sobre el orden objetivo de las causas y los fines: "De repente: el vigilante de la esquina detiene de un golpe de batuta todos los estremecimientos de la ciudad, para que se oiga en un solo susurro, el susurro de todos los senos al rozarse" (*VP*, 79) y "los guías conducen a las mujeres al harén,/ para que se ruboricen escuchando/ lo que las fuentes les cuentan al pasar" (*C*, 118) y "los apóstoles se evaden de sus nichos, ante las vírgenes atónitas que rompen a llorar (...) porque no viene el peluquero a ondularles las crenchas" (*C*, 121). *Para que*, *porque*: conjunciones gratuitas, arbitrarias que hacen resaltar el hiato entre el orden mágico de la subjetividad y la cadena objetiva de los acontecimientos. Primer momento de la rebelión de lo vocablos.

Al poner entre paréntesis el carácter funcional de las cosas y los actos Girondo hace una grieta en la realidad circundante, ésta se escinde y el hueco que deja esta escisión se llena de lenguaje libre y gratuito: las palabras viven como en un ámbito autónomo; en esta su casa el

---

[7] Transferencias como las del farol, el espanto de las sombras, etc. constituyen puentes que abren acceso a una de las grandes intuiciones de Girondo: el con-sentimiento, la unión íntima con el todo del universo, la endovisión que nos haría posible "ver al mar con ojos de cangrejo" (*E*, 188) y sentir lo que siente la virgen cuando se la posee (*Ibid.*). Desde *E* esta obsesión es netamente perceptible y en ella se funda el sentimiento de solidaridad vital con todas las cosas que domina al poeta, su deseo de metamorfosis, de sentirlo todo, de ser todo y que nos parece estar relacionada también con el tema del desdoblamiento y de la escisión y multiplicación de las personalidades (*E*, 171).

significante practica el amor libre con el significado; el tercer término, lo que los lingüistas llaman el "referente", la cosa en bruto, se queda esperando a que la admitan en el juego, lo que a veces sucede y a veces no según los caprichos de Su Majestad el Lenguaje; pero no por cierto el lenguaje utilitario, tan oprimido como oprimente, no el establecido por la costumbre y la manipulación de cosas y seres, sino aquel lenguaje que no es aún en el momento en que el poeta se echa a buscarlo, el lenguaje exploración en que el poeta se inventa a sí mismo e inventa la realidad, pues el movimiento que lleva al poeta Girondo a buscar más allá de los vocablos estereotipados, corrompidos y enajenados la palabra genuina es el mismo movimiento que lo impulsa a perseguir por debajo de la superficie encostrada de lo cotidiano la realidad de verdad, gratuita, móvil, elemental y exaltante. La cuestión lingüística y la ontológica son una sola para el poeta y por eso Girondo cuestiona el lenguaje tanto como la realidad.

Es en *Espantapájaros* donde asoma ya de manera más definida el malestar de Girondo ante el lenguaje establecido, instrumental y opresor: "La costumbre nos teje, diariamente, una telaraña en las pupilas. Poco a poco nos aprisiona la sintaxis, el diccionario; los mosquitos pueden volar tocando la corneta, carecemos del coraje de llamarlos arcángeles" (*E*, 184)[8]. La rebelión contra la prisión del diccionario y la sintaxis estallará violentamente en *ELM*; mientras tanto podemos comprobar, en esta etapa de transición que es *E*, que ese estallido se está ya preparando. Lo que constituye el tema de *E* no son ya los decorados exteriores de la realidad sino el ámbito oscuro de lo subjetivo donde el poeta bucea con angustia; persiste siempre el arduo sentimiento del absurdo, pero referido ahora más a situaciones humanas que a cosas; se cierne más y más la presencia de la muerte, aún disimulada por la dominación del humor (*E*, poemas 11 y 24) y aparece el tema del desdoblamiento del yo (poema 8) materializado en las relaciones entre el hombre y su sombra en el poema 9, tema que puede vincularse, como ya lo hemos sugerido, con la obsesión de la metamorfosis, la transmigración (poema 16) y la solidaridad universal (poema 23). Irrumpe también el llanto (poema 18) que reparecerá como tema obsesivo en *PD*. El humor sigue transformando y barajando los significados con tanta mayor libertad cuanto que el mundo de *E* es en gran parte onírico y visionario; pero este juego con los significados empieza ahora a acompañarse de un juego paralelo con la figura sonora de los vocablos, a través del cual el poeta va persiguiendo esa "secreta homología entre el sonido y el significado" señalada por Aldo Pellegrini (o. c., p. 33) y que caracteriza *ELM*. Aquí y allá los vocablos se acercan y se unen atraídos por afinidades sonoras en las que de repente se manifiestan insospechadas simpatías semánticas. Así en el poema 4 (pp. 163-164):

> Abandoné las carambolas por el calambur, los madrigales por los mamboretás, los entreveros por los entretelones, los invertidos por los invertebrados. Dejé la sociabilidad a causa de los sociólogos, de los solistas, de los sodomitas, de los solitarios. No quise saber nada con los prostáticos. Preferí el sublimado a lo sublime. Lo edificante a lo edificado. Mi repulsión a los

[8] Este mismo juicio se repite en *Membretes*, serie de aforismos que aparecieron en periódicos antes de que se incorporaran a las obras completas del poeta en la editorial Losada.

parentescos me hizo eludir los padrinazgos, los padrenuestros. Conjuré las conjuraciones más concomitantes con las conjugaciones conyugales. Fui célibe, con el mismo amor propio con que hubiese sido paraguas. A pesar de mis contradicciones, tuve que distanciarme de los contrabandistas y de los contrabajos; pero intimé en cambio con la flagelación con los flamencos.

Lo irreductible me sedujo un instante. Creí, con una buena fe de voluntario, en la mineralogía y en los minotauros. ¿Por qué razón los mitos no repoblarían la aridez de nuestras circonvoluciones? Durante varios siglos, la felicidad, la fecundidad, la filosofía, la fortuna ¿no se hospedaron en una piedra?

¡Mi ineptitud llegó a confundir un coronel con un termómetro!

Renuncié a las sociedades de beneficencia, a los ejercicios respiratorios, a la franela. Aprendí de memoria el horario de los trenes que no tomaría nunca. Poco a poco me sedujeron el recato y el bacalao. No consentí ninguna concomitancia con la concupiscencia, con la constipación. Fui metodista, malabarista, monogamista. Amé las contradicciones, las contrariedades, los contrasentidos... y caí en el gatismo con una violencia de gatillo.

Otros ejemplos de asociaciones y simpatías fónicas pueden encontrarse en los poemas 7 y 18; pero en el poema arriba citado hay un rasgo particularmente interesante : el efecto fónico semántico de las aliteraciones se produce fundamentalmente por el uso de los prefijos (entre—, in [ver]—, sub—, con—, contra—) o de falsas raíces y falsos prefijos (so—, fe—, fla—, gat—, min—) o de sufijos (metodista, malabarista, monogamista)[9] y alguna vez por conmutación de un simple fonema: *conjugaciones/ conjuraciones*. El interés de Girondo por los recursos de la aliteración, la paronomasia y todas las asociaciones fónicas se dirige a la estructura misma de los vocablos y los sintagmas, a su composición y su descomposición y viola el reglamento fronterizo que divide las palabras en "simples" y "compuestas"; en estas cadenas de vocablos eslabonados por un elemento común o semejante, sea o no etimológico, están en embrión las impresionantes constelaciones léxicas del último libro. Segundo momento de la rebelión de los vocablos.

Finalmente hay que fijarse, siempre desde el punto de vista del lenguaje, en el poema 12 de *E*, que utiliza un procedimiento no explotado por Girondo en su obra ulterior, pero que es bastante ilustrativo de la preocupación por la sintaxis que visiblemenmte asedia al poeta desde la época de *E*: la construcción de un poema por simple yuxtaposición de vocablos de una sola categoría gramatical (verbos, en este caso); el poema *se miran, se presienten, se desean* se compone de 72 verbos yuxtapuestos, que forman 24 endecasílabos regulares y rimados de tres miembros cada uno; cada miembro es un verbo. Es un poema perfectamente trabado en su estructura y en su sentido. Retengamos de él tres aspectos a nuestro juicio importantes: la tendencia a la cadena enumerativa (verbal aquí, nominal o adjetival en otros libros), la busca de la sintaxis más simple y económica posible en la que los elementos relacionales tienden a desaparecer (aquí se trata de un caso límite)[10], y el empleo del endecasílabo.

[9] El tratamiento aliterativo de los sufijos puede verse también, insistente hasta el absurdo, en el texto preliminar de *E* (p. 155): "La desorientación de mi generación tiene su explicación"... etc.

Los tres aspectos reaparecen en la obra ulterior. En *Persuasión de los días* la preocupación por el destino y el uso de la palabra se hace denuncia vehemente del hombre alienado y del lenguaje a su medida, que pasivamente recibe y demasiado activamente impone. Dos mundos se enfrentan: el mundo original y elemental de la piedra, la tierra, el mineral, el animal, los astros (*la fácil desnudez del arroyo / la voz de la madera, / los trigales ardientes, la amistad apacible de la piedra*) y el mundo del hombre, degradado, con sus poetas *ad hoc* y su palabra robada y mancillada: *la opinión clamorosa de las cloacas. / Los vibrantes eructos de onda corta, / el pasional engrudo, / las circuncisas lenguas de cemento, / los poetas de moco enternecido, / los vocablos, / las sombras sin remedio.* ("Testimonial", 278-279). Estos *vocablos,* degradados, aislados e impotentes, son la pesadilla del último Girondo: *vocablos carcomidos* (313) que habremos de vomitar mientras dominen *los babosos escuerzos que tienen la palabra,* los que *hablan, hablan, hablan* (280), *las lenguas carcomidas por vocablos hipócritas* (351). La poesía de Girondo alcanza un alto grado de tensión en esta rebelión contra la palabra degenerada en "vocablos" como el humor ácido de los primeros poemas se encarnizaba en la realidad degenerada en "cosas". El divorcio, el abismo que se abre entre el lenguaje silencioso de los seres que no "hablan" y la gritería hueca de los que han usurpado la palabra es como una herida que no cicatriza, pero en el reconocimiento de este hiato puede fundarse acaso la misión del poeta: rescatar un lenguaje original y genuino, contribuir, a pesar del cansancio de *usar (...) no sé cuántas palabras* (320) al advenimiento, quizás, un día, del origen:

> y usaremos palabras sustanciosas,
> auténticas;
> no como esos vocablos erizados de inquina
> que babean las hienas al instarnos al odio,
> ni aquellos que se asfixian
> en estrofas de almíbar
> y fustigada clara de huevo corrompido;
> sino palabras simples,
> de arroyo,
> de raíces,
> que en vez de separarnos
> nos acerquen un poco;
> o mejor todavía guardaremos silencio
> para tomar el pulso a todo lo que existe
> y vivir el milagro de cuanto nos rodea,
> mientras alguien nos diga,
> con una voz de roble,
> lo que desde hace siglos
> esperamos en vano.
>
> ("Lo que esperamos" - 368)

[10] El otro que conocemos en la poesía hispanoamericana moderna es el poema de César Vallejo *La paz, la avispa, el taco, las vertientes*, en el que se yuxtaponen, agrupadas por estrofas, palabras de categorías gramaticales diferentes.

O mejor todavía, guardaremos silencio... La tentación de callarse para dejar hablar ¿a la vida?, ¿a la naturaleza?, ¿al ser?, a ese "alguien/algo" cuya voz late en el vasto silencio que nos rodea está siempre presente en el poeta:

> ¿Oyes, campo, ese ritmo?
> ¡Si fuese el mío!
> sin vocablos ni voz te expresaría
> al galope tendido.
> Estas pobres palabras
>
> ¡qué mal te quedan!
>
> (Campo nuestro, 377)

Al final, sin embargo, el poeta agrega: *Pero qué quieres, campo,/ no soy caballo.* Este anhelo de trascender el lenguaje articulado en el vivir directo, en la mudez inocente del mundo entronca con aquella obsesión ya mencionada de metamorfosis, de simpatía o endopatía con todo lo que existe; pero el poeta no podría callarse sino a condición de ser, realmente, caballo; asume por consiguiente la necesidad de decir las "pobres palabras", pero bajo un doble foco de conciencia que tiñe su poesía de una singular ambigüedad: conciencia, por una parte, de que el ser de las palabras es ficticio: Pero dime / —si puedes— / ¿qué haces, / allí, / *sentado, / entre seres ficticios / que en vez de carne y hueso / tienen letras, / acentos, / consonantes, / vocales?* ("Rata — Sirena — Fáustica", 311); y de que la presencia de la muerte "torna estéril y absurdo / ese fútil designio de escamotear la vida " (312). Es lo que se podría llamar "el complejo de Fausto"; pero conciencia también, contrastante, de que el lenguaje es el lugar esencial del hombre y de que si el uso de la palabra es en cierto modo ficticio puede también revelarse como la medida de toda autenticidad y convertirse en un medio de desenmascarar la realidad inauténtica; tal era su función en los escarceos humorísticos de *VP* y tal sigue siéndola en los trenos y las imprecaciones de *PD*; en estos seres ficticios que son las palabras se funda pues la posibilidad de rescatar la autenticidad del mundo a través de un decir que, justamente por saberse ficticio, se ve obligado a inventarse y a inventarlo todo perpetuamente para no volverse cosa entre las cosas; ello supone una incesante meditación sobre los vocablos falsos y desvirtuados, la palabra muerta, y la virtud del decir, la palabra viva. No basta con proferir las palabras "polvo", "sideral", "funerario": *La gente dice / Polvo, / Sideral, / Funerario, / y se queda tranquila, / contenta, / satisfecha* (318). Es quizá la insatisfacción, la intranquilidad, el descontento ante el ser aparente, objetivo y superficial de *lo dicho*, la inquietud despertada por la sospecha de que, ya dicho, el decir ha mentido, se ha desvirtuado, se ha hecho "vocablo" lo que nutre la obra de Girondo y le imprime su irrefrenable movimiento. ¡Qué ficticio en efecto y qué irreal el vocablo "caballo" frente a la realidad del caballo! Ahora, para que la realidad del caballo no resulte a su vez ficticia habría que experimentarla realmente como caballo, desde adentro, ya lo dijo el propio Girondo: "Para apreciar el jamón ¿no es indispensable ser chancho? Quién no logre transformarse en caballo ¿podrá saborear el gusto de los valles y darse cuenta de lo que significa 'tirar el carro'? (*E*, 187); o sea que el círculo se vuelve a cerrar o se vuelve a abrir: el poeta goloso de

metamorfosis, el que sueña con ser piedra, cangrejo o caballo no puede al final del sueño experimentarse realmente sino como hombre, lo que al fin y al cabo específicamente es, experimentarse desde las raíces como hacedor y transmisor de palabra. Pues *la perfección del caballo*, decía Spinoza, *es inútil para el hombre.*

Ello ayuda a comprender no sólo el "tema" de la palabra degradada en *PD*, sino la violencia, el asco, el profundo dolor espiritual con que el poeta argentino asiste a la degradación de la palabra en marchamo, rótulo publicitario, instrumento de muerte y de inercia: a su esclavitud; y hasta qué punto el mismo escritor, posesor y domador de vocablos, el especialista de la palabra que cree que la palabra es "cosa suya", que le pertenece, puede participar en la común opresión. Girondo reacciona contra ello al tomar conciencia de que la palabra no le pertenece, de que en cierto modo es *otro* el que habla por él: *No soy yo quien escribe estas palabras huérfanas* (295). ¿Quién entonces...? Sutil pero irrefrenablemente va tomando forma en Girondo la intuición de una autonomía de la palabra y de los vocablos, como si el esclavo rebelado de pronto impusiera su ley:

> De pronto, sin motivo:
> graznido, palaciego,
> cejijunto, microbio,
> padrenuestro, dicterio;
> seguidos de: incoloro,
> bisiesto, tegumento,,
> ecuestre, Marco Polo,
> patizambo, complejo;
>
> ("Rebelión de vocablos", 352)

etcétera, etcétera... *no quiero. / Me resisto. / Me niego. / Los que sigan viniendo / han de quedarse adentro* (*Ibid*, 353). Rebelión de vocablos, esta vez abierta y declarada; como si el poeta, en vez de tener el lenguaje por instrumento, acabara por ser el instrumento del lenguaje.

Las palabras que acuden en tropel, "de pronto, sin motivo", reivindican el derecho de ser palabra, se escapan de la cárcel del diccionario y la sintaxis y se afirman en su ser propio; el poeta, si no quiere traicionar al lenguaje, tendrá que plegarse a esta rebelión y, aunque no quiera y se resista, asumir la obligación de dirigirla. Las cadenas aglomerativas de nombres, de adjetivos, de verbos que definen la escritura de *PD* anuncian esta revolución en que las palabras parecen cargarse de un dinamismo propio, acercarse y elegirse entre sí en virtud de oscuras leyes. En cierto modo el lenguaje se habla él mismo, funciona independientemente de las coacciones lógicas y utilitarias; impone sus condiciones y propone sus posibilidades; el poeta tiene que someterse a las primeras procurando realizar las segundas: no escritura automática, sino autónoma. Empezando por explorar el lenguaje el poeta acaba por inventar un lenguaje: "Girondo es un inventor de lenguaje y, en ese sentido, se alcanza como poeta"[11]. La invención

[11] Gabriel Rodríguez, "Oliverio Girondo, una irreverencia fecunda", en *Poesía*, Revista del Departamento de Literatura, Universidad de Carabobo, Valencia, Venezuela, 10-11 (Enero-Abril), p. 7.

de un lenguaje ("construcción de un lenguaje propio", la llama Coyné[12]) es uno de los aspectos más importantes de *En la masmédula*. Tratemos de aproximarnos primero a las leyes y los materiales de esta construcción.

Los dos planos más sometidos a tensiones y transformaciones son el de la sintaxis y el de la morfología, aunque es de observar en lo que concierne a la sintaxis que el poeta se guarda de dislocar las estructuras profundas de la lengua que ordenan los elementos del discurso en un mensaje inteligible para el lector. Pese a sus audacias la lengua de Girondo es coherente y evita todo malabarismo y todo retorcimiento de la construcción que es sobria y rigurosa. Siguiendo la tendencia que se anunciaba en *PD* el poeta construye por yuxtaposición y aglomeración de sintagmas, frases y períodos, haciendo la máxima economía de nexos y elementos relacionales. Abunda en todo el libro la adjetivación del sustantivo y la construcción por aposición (procedimiento que ya se encontraba en *PD*): "remansos omóplatos" (404), "ritmo gota" (409), "bostezos leopardos" (406), "bostezos camellos" (439), etc. El autor saca partido de dicho procedimiento para ofrecer la posibilidad de una lectura ambigua del texto, siendo el lector el que tiene que decidir en ciertos casos cuál de los dos sustantivos yuxtapuestos realiza la función de adjetivo: "pregórgolas sangrías" (407), "decúbitos lianas" (421); a veces la adjetivación se efectúa por la introducción del adverbio tan: "a la gris ya desierta tan médano evidencia" (429); pero en ciertos casos dicho adverbio no adjetiva al nombre que sigue conservando su función de sustantivo, lo que es un caso ya más importante de distorsión de la sintaxis: *o en el bisueño exhausto del "dame toma date hasta el mismo testuz de tu tan gana"* (405). También Girondo suele redoblar este adverbio aglutinando la repetición en un solo vocablo tartamudo: "yo tantan yo" (405), o lo construye directamente con el adverbio de que es apócope: "junto a tan tantas otras bellas concas coronas erolocas" (408). La reduplicación intensificativa del sentido puede incidir también sobre un adjetivo que por este procedimiento se sustantiva: "los tantos otros otros" (415). Asimismo un pronombre puede adjetivarse por la presencia de un adverbio que lo rige: "Serán videntes demasiado nadie" (409) y finalmente, caso límite de estos forcejeos con la sintaxis, encontramos la sustantivación de un verbo conjugado: "los hubieron posesos" (415).

No es sin embargo en el terreno estrictamente sintáctico donde está la mayor originalidad de *ELM*, sino en la morfología y la derivación de las palabras. Con una desenvoltura total Girondo desenvuelve el lenguaje. Inútil buscar muchas palabras en el diccionario: hay que buscarlas en el *pletexto*; los límites entre palabras simples y compuestas se borran y resulta inútil preguntarse cuáles palabras "existen" y cuáles no: las que no existen insisten más que las que existen. El espacio escrito es invadido por neologismos verbales (aola, segismundeando, noan, esqueleteando, nadiando, lepran, etc.), adverbiales (aridandantemente, animamantemente, alirrampantemente), nominales y adjetivales: todas las categorías se mezclan, es la mezcla, "la total mezcla plena" (403).

[12] André Coyné, o. c., p. 145.

ELM no es, en última instancia, un libro hecho de "palabras" sino de constelaciones léxicas, verdaderos sistemas gravitacionales con sus soles, sus planetas y sus satélites: *engendros móviles del gravitar rotando* (405); grumos, paquetes, andanadas de palabras que se disparan con extraordinaria fuerza expresiva y que gravitan asediando el oscuro vacío sobre el que se mantiene en vilo el obstinado decir con su *fe de ser.*

La ley de construcción que rige las aglomeraciones léxicas de *ELM* no tiene en sí más secreto que la formación de vocablos como **cejijunto, cascanueces, telaraña, microcosmos, ardientemente, sublunar.** El fondo de donde salen **erofrote, resumiduendes, agrinsomnes, endoinefable, enlucielabisma, mitoformas, cocopleonasmo, egogorgo** y tantos otros es el fondo común de la lengua, pero dinamizado, dotado de una movilidad que alcanza por momentos velocidades vertiginosas; el largo proceso lingüístico de formación y derivación de las palabras hasta que éstas acaban por ser clavadas como insectos muertos en un diccionario se da aquí condensándose y resumiéndose ante los ojos del lector que ve el móvil hacerse y deshacerse de la lengua no como resultado sino como movimiento y proceso: las palabras se forman, se mueven, se deshacen y desaparecen ante nuestros ojos para reaparecer como las nubes; algo como una pasión carnal, visceral del movimiento, de la movilidad, de la vida multiforme del lenguaje anima la fecunda facundia de Girondo, reacción acaso contra ese "puro pleno pánico de adherir a lo inmóvil" (420) que lo hace moverse por entre el idioma y remover el idioma de miedo que de pronto se hiele, y con él todo el ser.

Quizá los cimientos de toda esta construcción sean los nunca fijos prefijos, cuyo incesante andar de acá para allá abrazándose a cada vocablo se anunciaba ya en un poema de *E* supracomentado. Dominan, nos parece, todos aquellos que orientan al adentro, a la profundidad, a lo de abajo, al *subyo intimísimo*, a lo *endoinefable*, al *intrafondo eufónico* (411): **subvoces, subpisos, sotopausas, sosoplos, subósculos,** el **subsueño**, los **subsobornos**, el **subsobo**, la **subánima**, el **subcero**, el **sotedio**, el **sublatir**, los **subyollitos**, los **hipoteseres**, los **inhímenes**, los **intradérmicos canes**, la **infraniebla**... Mientras responde en contrapunto todo el afuera del espacio, del tiempo y del alma: **excrecreencias, exapoyar, exnovio, expartos, excoito, exellas, tumultos extradérmicos,** y el **expoder** que se enfrenta con el **antepoder** (412) y su prometedora prole: el **prenoser**, el **preverso**, la **preausencia,** las **prefiguras de ausencia**; mientras todo va cuajando en la obsesión de lo pleno (¿pleno ser? ¿plena nada?): en el **plexilio**, en el **plespacio**, en la **plevida**, en los **presorbos de ocio**, en el **plecoito nato**, el **pleno plexo trópico**: y lateralmente el **cotedio**, el **coespacio**, el **codeleite** y después el **postedio**, la **posnáusea obesa**, el **poscoito**, el **posyo**, etc. Sucede a veces que un grupo de vocablos o de morfemas se amalgaman de tal forma que dan origen a algo que el lector puede considerar a su antojo una nueva palabra o una frase o dos: *endosorbienglutido* (405), *olavecabracobra* (431), o bien un verbo reproduce amenazante sus propios elementos mientras que otros tres se tienden los brazos para formar la pura impura mezcla del pluriverbo: el resultado de estas amalgamas en lo que concierne al ritmo del poema y a su densidad semántica es increiblemente eficaz:

el amor terco a todo
el amormor pleamante en colmo brote tótem de amor de amor
la lacra
amor gorgóneo médium olavecabracobra deliquio erecto entero
que ululululululula y arpegialibaraña el ego soplo centro
hasta exhalar la tierra

("Hasta morirla", 431)

Un tartamudeo genial domina los poemas. La aliteración y la paronomasia dejan de ser agradable juego de sonidos para convertirse en vértebras del ritmo y del sentido que se hacen indisociables. El ritmo de *ELM* es complejo y sostenido, ya monótono, ya polítono, según las exigencias internas de la expresión, precipitado o lento, pero siempre tumultuoso y aglomerante; hay que observar sin embargo que así como el léxico girondiano no tiene nada que ver con un incoherente balbuceo a partir de retazos insignificantes de palabras, sino que arraiga en estratos profundos de la lengua castellana, del mismo modo los esquemas métricos que son como el esqueleto del ritmo proceden directamente de combinaciones clásicas de nuestra métrica, en general 7 + 11 o 7 + 7; estos últimos forman alejandrinos o se leen separados[13]. Girondo procede en este aspecto de su poesía por aglomeración de unidades métricas en períodos complejos o inversamente por corte y disociación de las mismas unidades cuyos miembros son separados por las pausas de fin de verso; así nuevamente el lector se enfrenta con un texto ambiguo que admite diversas lecturas desde el punto de vista de la métrica, tanto más cuanto que se prescinde de toda puntuación; el verso: *en el bisueño exhausto del "dame toma date hasta el mismo testuz de tu tan gana"* es un alejandrino (o dos heptasílabos) seguido de un endecasílabo, mientras los versos *Abra casa / de gris lava cefálica* (418) es un endecasílabo escindido en 4 + 7. El inicio del poema "La mezcla":

No sólo
el fofo fondo
los ebrios lechos légamos telúricos entre fanales senos
y sus líquenes
las prefugas
lo impar ido
el ahonde
el tacto incauto solo
los acordes abismos de los órganos sacros del orgasmo (403)

Es un ejemplo de esta ambigüedad métrica: los dos primeros versos pueden leerse como un heptasílabo, el tercero es una combinación de 11 + 7, pero el heptasílabo que lo termina puede integrarse al cuarto verso para formar otro endecasílabo, etc.; esta aglomeración/disociación métrica no es menos importante en la obra de Girondo que las condensaciones/disociaciones léxicas que el poeta persigue en el doble plano de las sonoridades y el sentido.

[13] Esto ya lo señaló Aldo Pellegrini (o. c., pp. 33-34), quien no habla sin embargo sino de los heptasílabos sin mencionar el endecasílabo, cuya presencia en todo el libro es evidente.

Todo el sentido de la última poesía de Girondo se vuelca así en el hueco del lenguaje, en el lenguaje que ahueca las cosas para acercarse a la realidad vertiginosa y asediarla sin poder jamás tocar su centro, pues su centro es tan móvil como la palabra misma que lo asedia. *ELM* es búsqueda en la *alta noche*, donde la palabra *desde otra orilla prófuga y otras costas refluye a otro silencio* (425): búsqueda de lo sin nombre que nombramos "ser", del pleno ser, de la *plevida*. Pero es ahí, en el punto culminante de esa exploración, donde se produce el vuelco, la conversión: la revelación de la nada, como si el todo zozobrara en la nada, como si todo, de repente, se quedase en nada. El poeta va "nadiando" "paso a pozo" (406) y, en espera de poder "izar un yo flamante en gozo", se empeña en *darle con la proa de la lengua / y darle con las olas de la lengua* (...) *al todo cráter cosmos / sin cráter / de la nada* (p. 449). Tocarlo todo, tocar la realidad del todo es siempre la aspiración del poeta, pero... *qué nada toco / en todo: toco y mastoco / y nada* (427-428). Una negatividad devorante se propaga desde el centro de la realidad y del poema, ya escombrado de cosas y de vocablos fósiles y fútiles; un original, tentacular y prolífico NO viene a ocupar el lugar que ha dejado vacío el derrumbe de los decorados: *el no poslodocosmos de impuros ceros noes que noan noan noan* (417). "Sólo después de arrojarlo todo por la borda somos capaces de ascender hacia nuestra propia nada", había dicho Girondo. *ELM* es la última etapa de este ascenso. En sus primeros libros el poeta destapa la superficie de las cosas y las encuentra vacías; entonces se vuelve hacia el espacio interior, hacia la *eropsiquis* y encuentra el vacío; en ese vacío se sobrecoge y se electriza el lenguaje y la palabra encuentra su libertad al revelarse como busca de sí misma y de la realidad; el poeta toma conciencia de que este viaje de exploración se realiza a ciegas, en la alta noche, sin brújula, sin falsa luz de faros y de que la tierra explorada es tierra de nada, *natal país de nadie nadie* (438) por el que se avanza bajo el signo del SIN: *sin lar sin can sin cala sin camastro sin coca sin historia* (405), *sin son sin sexo ni órbita* (417). Es siempre la horrenda inminencia del *yacer sin orillas / sin fe sin mí sin pauta sin sosías sin lastre sin máscara de espera* (420), la angustia de que nos invada realmente la nada de todo, lo que mueve a Girondo a la busca incesante del poema y en el poema, quizá, de la *fe de ser:*

> Hay que buscarlo ignífero superimpuro leso lúcido beodo
> inobvio
> entre epitelios de alba o resacas insomnes de soledad en
> creciente
> antes que se dilate la pupila del cero mientras
> lo endoinefable encandece los labios de subvoces que brotan del intrafondo eufónico
> con un pezgrifo arcoiris en la mínima plaza de la frente
> hay que buscarlo
> al poema (411)

La obra de Girondo más que una colección de poemas es una siempre recomenzada búsqueda del poema, sin reposo posible: si el agua deja de correr se hiela o se corrompe. Esta palabra volando así sobre su propia nada representa y manifiesta no algo que es sino algo que se esfuerza por abrirse a la visión de lo que es, *el todo ver quizás en libre aleo el ser* (412):

> *volver a ver reverdecer la fe de ser* (448)

Juan Larrea y su visión del surrealismo en Europa y en América

Si damos una mirada panorámica a la obra de los poetas españoles y, en general, hispánicos que pueden considerarse emparentados con el surrealismo, en lo que concierne a las relaciones con este movimiento y también con la poesía contemporánea en lengua castellana, Juan Larrea es seguramente uno de los casos más complejos. En efecto, muy pronto se desorbita no sólo del medio literario español sino de su propio idioma castellano, pues desde 1926 escribe en francés una poesía que Felipe Vivanco y Vittorio Bodini han calificado no sin razón de "surrealista"[1]; por otro lado, vinculado con el surrealismo francés por la lengua, por contactos comunes, por aspiraciones y una visión del mundo en parte análogas, en su obra ulterior en prosa reacciona con singular vehemencia crítica contra este movimiento tal como se dio en Francia entre las dos guerras; pero en esta reacción está implicada, además de la complejidad del espíritu de la persona y de la obra de Larrea, también la ambigüedad y la complejidad misma del concepto de "surrealismo".

En la historia de la literatura francesa y europea el surrealismo es un movimiento de vanguardia que nace en 1924, con la publicación del manifiesto de Breton y nace como grupo, congregación o *egregore* (para utilizar un término de Pierre Mabille adoptado por Larrea) en 1924; así como se constituyó, se disolvió en 1966 a la muerte de Breton. En todo caso está claro que, mientras el grupo existió, ser "surrealista" o llamarse tal suponía para los agrupados la pertenencia al grupo: no se concebía pues una actividad surrealista individual, como fue la de Larrea. Si consideramos los antecedentes inmediatos, el movimiento francés procede de Dadá, del que es una disidencia (es sabido que la hecatombe de la primera guerra mundial traumatizó fuertemente a varios de estos poetas quienes la sufrieron en carne propia y en el frente de batalla, y explica en parte la actitud vital de ambos movimientos, la violencia verbal de los surrealistas y ese "estado de furor" que varios de ellos destacaron como característico del surrealismo[2]); pero hay otra fuente del surrealismo no menos importante que Dadá, y es la poesía cubista de Pierre Reverdy: es oportuno destacarlo cuando se trata de las relaciones de Larrea con el surrealismo y también con la poesía de Vicente Huidobro, cuya influencia sobre Larrea precedió al surrrealismo. Hay que decir que las tendencias más significativas de la poesía en lengua francesa de la época —incluyendo a

---

[1] Luis Felipe Vivanco: "Juan Larrea y su versión celeste", en Juan Larrea. *Versión celeste*, Barcelona, Barral, 1970, p. 15. Por esta edición citamos.

[2] En un texto de 1925 firmado por Artaud, Boiffard, Leiris, Masson y Naville, citado por Ferdinand Alquié en *Philosophie du surréalisme*, Paris, Flammarion, 1955, p. 72 y nota (2).

Huidobro— están íntimamente relacionadas, desde Reverdy, cuyos primeros poemas conocidos datan de 1913 hasta los surrealistas que estaban en pleno auge en la segunda mitad del decenio de los veinte, cuando Larrea se estableció en París. Reverdy, en efecto, era para los surrealistas, entre los poetas inmediatamente anteriores a la generación de ellos, el maestro por antonomasia ("Reverdy es surrealista en sí mismo", declara Breton) y tanto su teoría como su praxis de la imagen constituyen una clave ineludible en la evolución de la escritura surrealista; sería exagerado decir que Breton la adopta sin más, pero sí resulta evidente que parte de ella[3]. Reverdy, "maître à penser" y en cierto modo "maître à écrire" de los surrealistas, fue un solitario que se retiró en 1925 a los parajes de la abadía benedictina de Solesmes, en el mismo momento en que los surrealistas con la fundación de su cenáculo alborotaban el cotarro de la literatura y de la sociedad francesa de la época. Esto en cuanto al surrealismo "con lugar y fecha", como lo define Julien Gracq en un homenaje a Breton. Con lugar y fecha quiere decir precisamente *París 1924-1966*; pero el mismo Gracq considera, al lado de este surrealismo arraigado en un lugar y encerrado entre dos fechas, "un surrealismo sin edad y del cual el romanticismo alemán nos ha dado, con un siglo y medio de anticipación, las fórmulas esenciales"[4]: en este surrealismo sin lugar ni edad podríamos situar a Larrea, como también la parte de la poesía de García Lorca emparentada con la poesía surrealista. La distinción procede del propio Breton, quien ya en su manifiesto aludía a ese surrealismo que trasciende el lugar y la época; en él incluía a Dante, Shakespeare, Swift, Sade, Chateaubriand, Hugo, Poe, Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé y otros consignados en una lista en el primer manifiesto, pero también y sobre todo a Lautréamont, los románticos alemanes y Nerval. La simple enumeración de estos autores de procedencia tan diversa nos da una idea de la complejidad de las corrientes culturales que vivificaban la actividad surrealista en los años veinte, unificadas todas en la fórmula de J. Gracq: *surrealismo sin edad*. El punto de unión es la busca de una suprarrealidad, que es precisamente lo que motiva la obra de Larrea.

Al abordar el surrealismo de Larrea es pues imprescindible tener en cuenta esta larga cadena de creación suprarrealista que abarca una buena parte del arte occidental y que envuelve como una atmósfera la actividad y la producción poética del grupo surrealista de París. Sus relaciones con este último, el propio Larrea las ha definido claramente en una carta a Vittorio Bodini citada por Felipe Vivanco: "Conocí el superrealismo desde antes de sus comienzos, si así puede decirse, pues había estado ya al tanto del dadaísmo. Menos a Breton, conocí a todos sus miembros destacados, a algunos muy de cerca (Eluard, Tzara, Péret, Aragon, Desnos, etc...) Aproveché del movimiento aquellas tendencias que me eran afines, mas nunca me comprometí con él. Yo también anhelaba transferirme a otra realidad, mas en forma distinta"[5]. Y Larrea recalca que era "ajeno a los intereses particulares del grupo", lo que equivale a declararse surrealista pero independiente de Breton y sus adeptos.

---

[3] Cf. André Breton: *Manifeste du surréalisme*, en *Oeuvres complètes*, Paris, Gallimard (Collect. de la Pléiade), p. 324.

[4] Julien Gracq, "Plénièrement", en *André Breton et le surréalisme*, 172 (avril 1967), p. 592.

En efecto, si consideramos la formación de Larrea y la trayectoria de su obra, salta a la vista en primer lugar que no es precisamente el surrealismo francés ni el dadaísmo lo que lo llevó a dar el salto a un tipo de escritura poética en franca ruptura con la que generalmente dominaba todavía en España a fines del primer decenio del siglo y principios del segundo; sino la huella que dejó en él la poesía creacionista de Huidobro cuyos poemas le eran conocidos, a través de Gerardo Diego, desde 1919[6]. No se trata por cierto solamente de una manera de escribir poemas, sino de toda una visión del mundo que el poeta español halla en el chileno y que visiblemente corresponde a su más íntimo sentimiento. Esta visión es apocalíptica; según una anécdota consignada por David Bary (o. cit., p. 47) e implícitamente confirmada por Larrea en su estudio "Darío y Vallejo, poetas consubstanciales" (en *Aula Vallejo*, 8-9-10, pp. 273-274), el largo poema *Ecuatorial* de Huidobro era el que más le gustaba a Larrea: le recordaba el texto del Apocalipsis de San Juan, lo que nos parece un buen hilo conductor para adentrarse en la obra de nuestro autor: Huidobro se refiere ahí a la muerte del mundo y la extinción de las ciudades de Europa.

La muerte de un mundo, la crisis de la cultura europea y su regeneración en otro mundo son temas vertebrales de la poesía y de los escritos ontológico-poéticos de Juan Larrea. Uno de los poemas de *Versión celeste* se llama precisamente "Palingenesia": esta idea de regeneración del hombre en un nuevo paraíso supone fundamentalmente la virtud de la esperanza y se desarrollará sobre todo en obras de la segunda etapa de la vida de Larrea, como *Rendición de espíritu*, *El surrealismo entre viejo y nuevo mundo* y sus numerosos trabajos sobre César Vallejo. En la primera, la etapa de creación de poemas (1919-1932), parecen dominar la crisis espiritual y un sentimiento, no tanto de "furor" como entre los surrealistas, sino de congoja, incertidumbre y angustia, pero también de maravilla.

Desde el punto de vista de la escritura poética, las 121 composiciones que contiene la edición española de *Versión celeste* describen una trayectoria que va de un creacionismo bastante calcado de la manera huidobriana en *Metal de voz*, en español (recordemos a este respecto que de la poesía de Huidobro lo que marcó más a Larrea fueron las obras en castellano, *Poemas árticos* y *Ecuatorial*), hasta la escritura más densa y más compleja de los poemarios en francés *Ailleurs*, *En pure perte* y *Version céleste*, escritura más propiamente emparentada con el automatismo psíquico y verbal y las cascadas de imágenes oníricas que definen en gran parte la poesía surrealista. Larrea, ya establecido en París, amalgamó los elementos heredados del creacionismo huidobriano con la escritura surrealista, pero seguramente también con la de Pierre Reverdy

---

[5] Luis Felipe Vivanco, o. cit., p. 22.

[6] Cf. David Bary, *Larrea: poesía y transfiguración*, Barcelona, Editorial Planeta, 1976, pp. 41-51. Es particularmente interesante el testimonio del propio Larrea citado por Bary: "Para Larrea la lectura de esos textos entonces [tres composiciones de *Poemas árticos* que le mostró Gerardo Diego en mayo de 1919] y de *Poemas árticos* el mes siguiente, que compró el libro en Madrid, fue un acontecimiento decisivo. Cambió su vida. De pronto vio, según me dijo en 1970, 'el cielo abierto', palabras que hay que leer, creo, con toda la atención que merecen" (o. cit., p. 42).

que andaba por un camino paralelo al de Huidobro[7] y al mismo tiempo estaba muy cerca del surrealismo; es evidente que como modelo de lengua francesa la textura de los poemas de Reverdy había de resultarle a Larrea mucho más atractiva que el francés aprendido y somero del chileno. Entre estas dos fases están los poemas de *Oscuro dominio* (1926-1927, contemporáneos pues de los primeros poemas en francés) que tienen otra tonalidad, independiente de la manera creacionista y surrealista, y una densidad y arraigo en la lengua castellana que pueden hacer dudar de la afirmación de Larrea de que incluso los poemas en castellano de esa época fueron concebidos en francés[8]; releyendo "Diente por diente", sobre todo los poemas en prosa, me parece distinguir afinidades o analogías con los poemas en prosa que César Vallejo escribía por esos mismos años. No es pues toda la escritura poética de Larrea la que lleva la impronta del surrealismo, sino los poemas escritos en francés; hay en este sentido también cierta analogía con Lorca en quien la escritura surrealista o surrealizante es tangencial y limitida sobre todo a *Poeta en Nueva York*, y eso, no en todo el libro.

En cuanto a la elección del francés, el propio Larrea ha dado, aparte de la mayor ductilidad y matización de este idioma, la "razón determinante" que él considera "más honda y valedera": "En su impulso incoercible hacia una verdadera allendidad, la conciencia poética del autor tenía que desprenderse de su mundo o matriz de origen así como de su cultura , uno y otra correspondientes a situaciones espacio-temporales de Lenguaje o Verbo. De aquí que se expatriara lógicamente, transplantándose a la única lengua extraña en que podía expresarse fuera de la española (...)"[9]. Los conceptos claves aquí son naturalmente *allendidad* y *transplantar*, y es importante que sea el mismo Larrea quien recalque a continuación el carácter "particularmente declarativo" del primer poema de la obra, "Evasión", diciendo que "en él la subsiguiente trayectoria existencial del autor se halla prefigurada". Así es. Un caso semejante es el del otro gran poeta surrealista de origen hispánico que escribió en francés, el peruano César Moro, y en el que se puede descubrir análoga voluntad de extrañamiento, expatriación y "allendidad" y que realizó un periplo semejante al de Larrea. En todo caso Larrea, expatriado en la ciudad de los surrealistas y en posesión de su instrumento francés, explora por su parte los mismos terrenos que exploraban los surrealistas, el sueño, el inconsciente, el mito, el automatismo psíquico, el azar objetivo, la fusión de las representaciones del sueño y la vigilia, de modo que el poema deja de ser simple objeto estético para convertirse en una vía de conocimiento o método o camino que recorremos en busca del punto indeterminado donde podría ocurrir la abolición de los contrarios y la abolición del *yo*. La versión celeste de la realidad lleva a lo suprarreal a través de la selva oscura de la poesía que hace que nos perdamos *aquí* para encontrarnos en otra parte: *ailleurs*: "Ya no puede uno perderse lo

---

[7] Hugo Montes, en su prólogo a *Obras completas* de Vicente Huidobro (Santiago de Chile, Editorial Andrés Bello, 1976, p. 10) cita esta dedicatoria de un texto original manuscrito de Reverdy: "A mon cher ami / le poète Vicente Huidobro. / Nos efforts *parallèles* se sont rencontrés. Pierre Reverdy. / Avril 1917".

[8] Luis Felipe Vivanco, o. cit., p. 36.

[9] Juan Larrea, "Prólogo del autor", en *Versión celeste*, o. cit., pp. 43-44.

imposible / se torna muy paso a paso inevitable" (*VC*, p. 300): a lo mismo se refiere seguramente Breton cuando habla de un "punto del espíritu" en que se anulan los contrarios: en suma, el Absoluto, donde todo es uno.

Todo es uno, pero todo está siempre "más allá". Esta intuición es central en Larrea, poeta de la trascendencia, y si el poema "Evasión", de 1919, tiene la importancia que su propio autor le atribuye, es porque la subraya muy fuertemente: "Finis terre la / soledad del abismo / Aún más allá / Aún tengo que huir de mí mismo". Retengamos este *Finis terre* que ocupará un lugar importante en la crítica larreana del surrealismo. De mí mismo es de mi yo. Pero visiblemente Larrea entiende este *yo* en toda su complejidad y con todas sus dimensiones: mental y lógico, idiomático, físico, histórico y geográfico. Es esta representación en concreto de lo que él llama la "allendidad" lo que más lo separa acaso de la mayoría de los surrealistas franceses que no tenían, es verdad, ninguna gana de moverse de su país ni de su lengua.

Juan Larrea dejó de escribir poemas hacia 1932. La segunda fase de su obra, sobre todo desde los años cuarenta, es la elaboración de una ontología de carácter teleológico, en la que su antigua obsesión del apocalipsis se orienta hacia la esperanza de una palingenesia radical del espíritu y la cultura, que él sitúa en un nuevo mundo, que es América. La guerra civil española señala para Larrea el fin de la cultura europea y el traslado de sus valores más permanentes y más puros al Nuevo Mundo. La suprarrealidad o reino del Espíritu o Paraíso entra, dice, *en inminencia histórica*, y será de origen hispánico. Con la cultura que emigra, emigra también el poeta en cuerpo y alma: la "allendidad" ya mencionada significó concretamente primero allende los Pirineos y más allá de la lengua castellana; ahora es allende el océano pero en castellano, de modo que en este movimiento el español, ahora español-americano, Juan Larrea deja atrás lo francés y el francés como una etapa superada y de paso recupera, para la expresión de su universo, no sólo su propia lengua sino su arraigo en la cultura hispánica y los principales valores de su tradición europea judeocristiana que él cree destinados a fundar en América una nueva cultura universal. Al mismo tiempo que se destiñen el francés y la actividad cultural de París, se agigantan en la proyección de Larrea las figuras de Rubén Darío y César Vallejo declarados profetas del nuevo reino del Espíritu. Estas ideas y esperanzas se reflejan, fuera de la masa de los escritos ontológicos, en un guión cinematográfico, escrito en colaboración con Luis Buñuel, *Ilegible, hijo de flauta*[10], de aspecto y andadura muy surrealistas.

Pero con estas ideas y estas esperanzas se relaciona también la crítica que del surrealismo hace Larrea en su obra teórica, particularmente en *El surrealismo entre viejo y nuevo mundo* y en *César Vallejo y el surrealismo*. Para abreviar, resumo: esta crítica se basa en una apreciación histórica y dialéctica: tal como se dio en Francia en los años veinte, el surrealismo "es el

[10] Publicado en *Vuelta*, febrero-marzo (1980). David Bary (*Nuevos estudios sobre Huidobro y Larrea*, Valencia, Pre-textos, 1984, pp.167-177) ha reseñado el contenido de este guión y su historia.

último, más avanzado y ambicioso vástago del mundo occidental"; sin embargo, situado al final de una cultura, este movimiento señala el fin de un mundo sin fundar un mundo nuevo. Proviene del romanticismo alemán y de la revolución francesa y encarna así el espíritu de la época. Está en situación de antítesis pura, como lo demuestra su anticristianismo y su negación de los valores espirituales de la cultura judeocristiana. Concretamente, los surrealistas no han podido ir más allá de su Finistère, el más occidental de los departamentos franceses y echar raíces en el Nuevo Mundo, donde Breton, Péret y otros se quedaron sólo durante la guerra. Simbólicamente no pudieron atravesar el Mar de las Tinieblas, más allá del Finis Terrae legendario para descubrir los países de la aurora donde brilla la promesa de una suprarrealidad genérica y vivida por todos. Se observará que para destacar las limitaciones del surrealismo con lugar y fecha, Larrea, pensador y poeta de la trascendencia, parece situarse directamente en ese punto de la montaña citado por Breton donde todos los contrarios quedan abolidos, quizás por esa "alegría tan intensa de confundirlo todo" a la que se refiere uno de sus poemas. Larrea parece querer la realización del Absoluto del espíritu en la realidad histórica y el espacio geográfico. La filosofía subyacente en el surrealismo francés es, como lo subraya Ferdinand Alquié, una filosofía de la inmanencia: "para los surrealistas la verdadera vida está aquí"[11] y el paraíso no está en un porvenir histórico. En este sentido, la frase con que concluye el manifiesto de Breton, "La existencia está en otra parte", indica otra dimensión del espíritu y no otro lugar del mundo ni otras determinaciones histórico-culturales, ni otra lengua que ellos no negaban que podía ser igual el español o el chino, pero que para ellos era el francés. En suma, más modestos o más lúcidos que Larrea, trataban de transformar la vida tratando de conquistar los dominios de la suprarrealidad desde la situación existencial, lingüística y geográfica que les había sido dada, y confiaban a la militancia política la tarea de cambiar las condiciones económicas y materiales del mundo.

Larrea por el contrario, impulsado por su sed de universalidad y de trascendencia, hace del mito historia y de la historia mito y concibe la posibilidad de un paraíso en la historia, pero sin tener en cuenta explícitamente ninguna mediación socioeconómica ni sociopolítica concreta. Es pues el de Larrea un enfoque suprarrealista en el sentido más amplio de la palabra, pero bien diferente de la visión de la suprarrealidad que tenían Breton y Péret, o en España poetas como Aleixandre, Prados y García Lorca que, aunque ajenos al catecismo surrealista, también participaban en la busca de lo que Larrea llama "otra realidad". Eso explica su actitud desengañada y a menudo hostil y agresiva ante el surrealismo francés; y quizá también por eso nunca menciona a grandes poetas americanos surrealistas o emparentados con el surrealismo, como Paz, Moro, Westphalen o Enrique Molina, y muy rara vez a españoles también preocupados por la suprarrealidad, (García Lorca, Prados, como también el importante grupo surrealista de las Canarias) sino sólo a los tres "profetas": Darío, Vallejo y Huidobro.

[11] Ferdinand Alquié, o. c., p. 25.

Aproximaciones a César Vallejo

La presencia del Perú

La manera como se presenta y se representa el Perú en la poesía de Vallejo, la relativa frecuencia de estas representaciones y, en general, la presencia y la evolución de los diversos signos y datos que refieren a la tierra natal, es un tema digno de atención, aunque hasta el momento, que sepamos, no ha sido objeto de estudios completos y detenidos; hay, sí, trabajos que enfocan parcialmente, y a veces también de manera demasiado general, la importancia del lugar natal y de los orígenes andinos del poeta, sobre todo a través del carácter presuntamente determinante de la raza, como en el conocido ensayo de Mariátegui (que se limita a *Los heraldos negros* y deja entre paréntesis inexplicablemente *Trilce*, donde tanto abundan, sin embargo, las referencias a la sierra nativa), o el de Ernesto More, o la interpretación "mesticista" de Fernando Alegría, o aún —en otra perspectiva— el excelente replanteamiento que ha hecho Roberto Paoli en el sentido de una proyección universal de las vivencias de la tierra andina, de los valores que Vallejo descubre en el tipo humano que en ella vive, y de su entorno; con este planteamiento coincidí en gran parte en un breve esbozo del tema publicado en la revista *Insula* en 1979. Reelaboramos y desarrollamos aquí algunas de las consideraciones expuestas en aquel trabajo.

Tres criterios podrán servirnos de hilos conductores para rastrear la presencia del Perú en esta poesía: el lenguaje del poeta, la temática nuclear de cierto número de poemas y las alusiones y referencias al Perú o a aspectos, gentes y cosas de la tierra dispersas a lo largo de toda la obra, que no constituyen forzosamente el tema central de un poema, pero que por eso mismo, por incrustarse sorpresivamente en un texto que a veces habla de otra cosa, como fragmentos de nostalgia, de pesadumbre o de esperanza proyectados desde lejos, poseen un fuerte valor referencial.

Ponemos primero el lenguaje porque es el elemento que en poesía lo sustenta todo y sin el cual no se da nada. El lenguaje de Vallejo contiene naturalmente cierta cantidad de signos e indicios que revelan el origen peruano del autor, pero es de observar que para un poeta que pasa por haber introducido y consolidado en la poesía hispánica moderna el lenguaje coloquial, el número de coloquialismos, vocablos, giros y expresiones locales característicos del Perú es relativamente escaso: a ojo de buen cubero, una treintena en *Los heraldos negros*, aproximadamente la mitad de ese número en *Trilce*, otro tanto en los llamados "Poemas humanos" y cero en *España, aparta de mí este cáliz*. Esto, en cuanto a la frecuencia; pero hay que tener presente que la cantidad de información aportada por un elemento lingüístico, y también en muchos casos su *impacto*, puede ser inversamente proporcional a la frecuencia

con que aparece dicho elemento; la "información " y el "impacto" dependen evidentemente en cada caso del valor afectivo y expresivo de la locución en el contexto, de la fuerza con que es proyectada en el poema. Es lo mismo que sucede, pensamos, con las imágenes en la poesía de Vallejo: son pocas pero *son* y están cargadas de una fuerza expresiva tremenda. En este sentido, las repetidas menciones de *coraquenques*, *coricanchas*, *huaynos*, *quenas*, *pallas*, *quiyayas*, *cóndores* y otros términos aborígenes emblemáticos son menos significativas que ciertos giros coloquiales como el *¡Qué frío hay... Jesús!* de la "andina y dulce Rita" (*HN*, "Idilio muerto") o el *Oye, hermano, no tardes/ en salir. ¿Bueno? Puede inquietarse mamá.* (*HN*, "A mi hermano Miguel"), o la exclamación del poema "Telúrica y magnética" en los poemas póstumos: *¡Papales, cebadales, alfalfares; cosa buena!*; cotéjese, por ejemplo, teniendo presentes los casi veinte años de distancia que separan los dos versos, el chocanesco *Soy el pichón de cóndor desplumado/ por latino arcabuz*, de *Los heraldos negros*, con el abrupto apóstrofe de los poemas póstumos: *(¿Cóndores? ¡Me friegan los cóndores!)*. Desde este punto de vista hay que observar en Vallejo que el uso del lenguaje coloquial —peruano o no— es un recurso retórico estrictamente controlado y dosificado por el escritor en función de su eficacia poética y no puede considerarse aisladamente de los otros numerosos recursos, de los variadísimos registros lingüísticos que el poeta toca para lograr esta eficacia, esto es, para obtener la máxima adecuación posible entre la escritura y la intuición. Así encontramos lado a lado en *T LXXI* los vocablos "cerúleas" y "pulpería". "Pulpería" es muy peruano, en realidad muy americano, "cerúleas" es, si se puede decir así, todo lo contrario. Lo contrario de los peruanismos y americanismos es también la evidente presencia en esta obra poética de cierto número de españolismos, seguramente no menos deliberados y controlados. Dos ejemplos: he aludido a los "papales" de "Telúrica y magnética" que me parecen cifrar con fuerza singular el Perú de Vallejo... en este contexto, el del entorno natural y humano de su tierra natal. "Papas" y "papales" son en efecto las palabras que se emplean exclusivamente en el Perú y en toda Hispanoamérica para designar ese tubérculo de origen peruano y sus sembríos. Resulta que Vallejo vuelve a emplear la palabra *papa* en uno de sus últimos poemas, "Sermón sobre la muerte", pero la palabra aparece, dos veces, *solamente* en la primera versión mecanografiada; para el texto final, el poeta la ha tachado las dos veces y la ha corregido esmeradamente por *patatas*; pienso que muchos peruanos de los que no leen libros de España tendrán que ir a buscar un diccionario para saber qué quiere decir esta palabra. Igualmente significativa es la recurrencia sistemática, desde *Los heraldos negros* hasta *España, aparta de mí este cáliz*, de "vosotros", "os" y "vuestro" (*Vosotros sois, hablo con vosotros, os digo, lavad vuestro esqueleto*, etc.) con exclusión casi total de la única forma que se utiliza en el Perú y en toda la América de lengua castellana para el plural del tuteo: *ustedes son, hablo con ustedes, les digo, laven su esqueleto.*

Se puede conjeturar pues que al lado de los españolismos, a los que hay que añadir los galicismos, los tecnicismos, los neologismos, los arcaísmos y los barbarismos expresivos inventados por el poeta, el puñado de peruanismos tiene por función precisa recalcar el vínculo indestructible con el lugar natal de un poeta que, por otra parte, no se propone escribir una obra localista en castellano del Perú, sino crear un español universal, un panespañol, una lengua apta para decir la universalidad, pero desde lo más hondo de vivencias personales

arraigadas en el lugar de nacimiento. Quiero decir que Vallejo persigue una universalidad concreta que significa y se significa a ras del lenguaje y de un lenguaje que, con toda su complejidad y su apertura al universo mundo, se mantiene atado al lugar del origen por unos pocos vocablos, giros, expresiones y referencias que proceden de la sierra norte del Perú. Así, por ejemplo, los "temples" en el sentido de valles cálidos: *cuya o cuy para comerlos fritos/ con el bravo rocoto de los temples* ("Telúrica y magnética"); nadie, entre los peruanos de la costa y hasta de la selva que he podido consultar sobre este vocablo, lo conocía en esta acepción, y pienso que ni siquiera el eruditísimo y también limeñísimo Raúl Porras Barrenechea, que cuidó con Georgette Vallejo la edición parisiense de "Poemas humanos" y dejó pasar el gordo error en la trascripción del manuscrito, cometido seguramente por la viuda: "con los bravos rocotos de los *templos*". Otras veces no se trata de un vocablo sino de una alusión a alguna peculiaridad o costumbre regional. En el poema "Los desgraciados" dice Vallejo: *reflexiona/ antes de meditar, pues es horrible/ cuando le cae a uno la desgracia/ y se le cae a uno a fondo el diente.* Interpretando, cometí el error, en mi libro *El universo poético de César Vallejo*, de tomar este diente caído por una rara imagen vallejiana. Más tarde, uno de mis antiguos profesores, oriundo de Cajamarca, me explicó que se trata de una superstición difundida en la región: cuando a uno se le cae un diente es agüero de que se va a "desgraciar"; cotéjese la carta de Vallejo a su amigo Oscar Imaña, del 29 de marzo de 1918: "¡Oh, horror... Mejor no me acuerdo! Me va a doler la muela y voy a caer en la desgracia de manchar esta carta toda luz de amor fraternal, con sombras tan negras y fatídicas...". Observemos que en las dos citas estamos de lleno en el Perú de Vallejo sin que se advierta en ellas, en lo que se refiere al léxico, un solo peruanismo; observemos también y sobre todo que los limeños conocemos muy mal el español de la sierra y la sierra en general. Sería de desear un estudio sociolingüístico lo más completo posible del castellano practicado en la sierra norte del Perú y en general de la sociedad y los usos y costumbres de esa región, sobre todo a principios de siglo, que constituiría una buena base para la lectura correcta de un poeta tan fundamentalmente serrano.

"Vallejo marca el comienzo de la diferenciación de la poesía de la costa y la sierra del Perú", ha escrito José María Arguedas. Esta diferenciación alimenta sin duda uno de los principales conflictos de la poesía de Vallejo. Recordemos que el poeta se trasladó de su pueblo a la costa en 1911, apenas cumplidos los 19 años, primero a Lima, luego, tras una etapa de siete meses que pasó en la sierra central, al valle de Chicama y a Trujillo, y finalmente, en diciembre de 1917, de nuevo a Lima, donde vivió cinco años y medio, hasta que se embarcó para Europa en junio de 1923. Empieza con este traslado a la costa, autoexilio o autodesarraigo del lugar natal, lo que el poeta, con una palabra más propia que "exilio", llama su *periplo*:

> Hasta el día en que vuelva, prosiguiendo,
> con franca rectitud de cojo amargo,
> de pozo en pozo, mi periplo, entiendo
> que el hombre ha de ser bueno, sin embargo.

Son versos escritos en París, probablemente a principios de los años treinta. Pero es seguro que la idea o la sensación de haber empezado un periplo y la obsesión del "volver" están en su poesía desde mucho antes, desde que empezó a escribir poesía, en Trujillo y en Lima, donde el poeta se sentía ya fuera de lugar, fuera de *su* lugar, apartado de su hogar, de su familia, de su sierra: de su tierra. En Vallejo la *tierra* es la *sierra*. Se ve ya claro en una carta dirigida a su hermano Manuel, el 2 de mayo de 1915, de tono sumamente afectivo:

> "Y bajo la frente pensando que sí es cierto que ya no
> estoy en mi Santiago, en el seno de los míos, que ya
> todo eso pasó, pero volveré alguna tarde de enero
> caminito a mi tierra, mi querida tierra"

Hasta el día en que vuelva... Todo periplo supone la vuelta al punto de partida. La dialéctica de la poesía y el retorno es en la poesía de Vallejo una constante que desde 1915, cuando escribe los primeros poemas de *Los heraldos negros*, aparece en la obra como una confrontación entre el lugar donde se está —mal— y el lugar donde se estuvo o se podrá estar —bien—; recuerdo o esperanza, nostalgia del pasado o nostalgia del porvenir, el lugar natal es un motor potente en la poesía de Vallejo. Si la partida se efectuó en la realidad y físicamente, el retorno, que no se efectuó jamás, se realiza constantemente en el poema. En *Los heraldos negros* y *Trilce* la tierra es sobre todo la nostalgia del pasado: el hogar, las comidas con la madre y el padre, los juegos con los hermanos, el ambiente campesino de Santiago, los labriegos indígenas, los "campos humanos" que serán evocados años más tarde desde Europa. El presente, Trujillo o Lima, es sufrido en una atmósfera de angustia y depresión. Así el Perú tiene ya una fuerte presencia en los dos primeros libros, pero es un Perú escindido en dos, positivo y negativo, podríamos decir. El negativo es Lima. El otro, el lugar del origen, impregna varios poemas de *Los heraldos negros*, "Idilio muerto" y otros de "Nostalgias imperiales" y de "Canciones de hogar", "Enereida" sobre todo, y también de *Trilce*, en particular los poemas III, XXIII, XXVIII, XLVII, LII, LXI, LXIII y LXV. En general la tierra está aquí fuertemente vinculada al hogar y la familia. Frente a todo ello, Lima, asfixiante Bizancio. Este contraste está marcado con fuertes trazos en "Idilio muerto":

> Qué estará haciendo esta hora mi andina y dulce Rita
> de junco y capulí;
> ahora que me asfixia Bizancio y que dormita
> la sangre, como flojo coñac, dentro de mí.
> Dónde estarán sus manos, que en actitud contrita
> planchaban en las tardes blancuras por venir;
> ahora, en esta lluvia que me quita
> las ganas de vivir.
> Qué será de su falda de franela; de sus
> afanes, de su andar;
> de su sabor a cañas de mayo del lugar.
> Ha de estarse a la puerta mirando algún celaje,
> y al fin dirá temblando: ¡Qué frío hay... Jesús!
> Y llorará en las tejas un pájaro salvaje.

El sabor a cañas de la muchacha andina es un sabor de *allá, del lugar*, recalca el verso, y es evocado en fuerte contraposición a *esta* lluvia, la garúa de *acá*, de Lima, comparada algo exageradamente con Bizancio, que le quita al poeta las ganas de vivir. En todo caso parece evidente que Bizancio connota el extranjero, frente al *lugar*, la querencia o pueblo natal. En este sentido, no carece de interés observar que en *Los heraldos negros* Lima se asocia frecuentemente con la lluvia, aunque es una ciudad en la que, lo que se llama realmente llover, no llueve nunca (cuando, muy de tarde en tarde, llueve de verdad, hablamos en Lima de "aguacero serrano"); esta lluvia es pues la deprimente garúa de los meses sin sol, llovizna cargada de connotaciones negativas, tristes y fúnebres: *En Lima... en Lima está lloviendo/ el agua sucia de un dolor.../ ¡qué mortífero*! ("Lluvia"); *Llueve; y hace una cruel limitación.// Llueve. Y hoy tarde pasará otra nave/ cargada de crespón* ("El palco estrecho"); *Esta tarde en Lima llueve. Y yo recuerdo/ las cavernas crueles de mi ingratitud;// Esta tarde llueve, llueve mucho. Y no/ tengo ganas de vivir, corazón!* ("Heces"). Sólo una vez, en *Trilce LXVIII*, la lluvia limeña depone estas connotaciones negativas: *Ahora estamos/ bien con esta lluvia que nos lava/ y nos alegra y nos hace gracia suave*. La misma impresión deprimente de la llovizna de Lima la encontraremos referida a la lluvia de Europa en los poemas póstumos: *Me moriré en París con aguacero"// La soledad, la lluvia, los caminos...* ("Piedra negra sobre una piedra blanca"), aunque el último verso, que resume toda una vida, puede fundir en una sola vivencia la lluvia de Lima y la lluvia de París. Sea como fuere, se puede comparar la lluvia mala del lugar extraño, Lima o París, con la lluvia buena del lugar natal, la lluvia serrana (con la única excepción de "Hojas de ébano", donde la lluvia es serrana, pero también triste y fúnebre). Esta lluvia "buena" aparece a veces en *Trilce*: *Amanece lloviendo. Bien peinada/ la mañana chorrea el pelo fino// la mañana de libres crinejas/ de brea preciosa, serrana* (*T LXII*), y aún en los poemas póstumos: *Cura de amor, una tarde lluviosa de febrero, mamá servía en la cocina el yantar de oración* ("Tendríamos ya una edad misericordiosa") y, en "Telúrica y magnética": *Lluvia a base del mediodía,/ bajo el techo de tejas donde muerde/ la infatigable altura/ y la tórtola corta en tres su trino.*

¡Canta, lluvia, en la costa aún sin mar!

es el último verso de *Trilce* (LXXVII).

Este poema oscuro ha dado origen a exégesis diversas, pero el rastreo de un sentido oculto no impide paralelamente una lectura referencial en que la palabra *lluvia* designe la lluvia y la palabra *granizo* el granizo. Esta lluvia, que el poeta teme que se vaya y que se seque, canta en una *costa sin mar*, oxímoron a primera vista bastante extraño, pero que podemos relacionar con la visión que nos da *Trilce XLVII* de Santiago de Chuco y sus montañas como un "arrecife" y un "archipiélago, y también y más significativamente, con la tercera estrofa de "Telúrica y magnética":

¡Oh campos humanos!
¡Solar y nutricia ausencia de la mar,
y sentimiento oceánico de todo!

Sentimiento oceánico: los campos de la sierra peruana sentidos, en suma, como un océano en el que lo mejor de todo es la ausencia del océano. Vallejo parece contraponer la fertilidad

de los campos de la sierra a la aridez del desierto de la costa, pero hay también desde luego una actitud de rechazo al mar; en realidad, la relación del poeta con el mar de la costa del Perú, con el Océano Pacífico, es conflictiva y sumamente ambigua: se diría que al mismo tiempo lo atrae y le repugna, se acerca al mar y se desvincula de él: *Me desvinculo del mar/ cuando vienen las aguas a mí* (*T XLV*); considérese asimismo *T LXIX*, un poema donde se ha visto también una metáfora del libro y de la imprenta, pero en el que sin duda el poeta habla también del mar a cuyas orillas vivía:

> ¡Qué nos buscas, oh mar, con tus volúmenes
> docentes! Qué inconsolable, qué atroz
> estás en la febril solana.

El mar *atroz* en la solana que podría entenderse aquí como "resolana" en el sentido que le damos en la costa del Perú: reverberación del sol velado por la neblina. Al fin Vallejo resuelve sin resolverlos los sentimientos opuestos que le inspira el mar de Lima, definiendo una costa sin mar, unos arrecifes y un archipiélago en las altas montañas de los Andes, y despegando de la extensión concreta del océano el sentimiento y la imagen de su inmensidad, su profundidad y su movimiento para trasladarlos en seco, si podemos decir así, a su sierra natal y sumirse en un sentimiento oceánico sin océano. Sería interesante comparar esta trabajosa abolición del mar en la obra del poeta serrano con la presencia tutelar y la exaltación del mismo mar y de las marinas de la costa en los poetas limeños y en general costeños de este siglo, como José María Eguren, Abraham Valdelomar, César Moro, Martín Adán, Emilio Adolfo Westphalen, Blanca Varela, Javier Sologuren, Antonio Cisneros, entre otros: solar y nutricia *presencia* de la mar.

Estos son algunos de los aspectos con que se presenta el Perú en la poesía que Vallejo escribió mientras vivió en su país (aunque he hecho algunas referencias ineludibles a la obra ulterior, en particular al poema "Telúrica y magnética"), y que me ha parecido útil destacar. Podemos observar tres cosas:

1) La presencia de Lima y de la costa norteña (Trujillo, Mansiche) en *Los heraldos negros* y, menos explícita, en *Trilce*, a través de alusiones al mar, a las playas, a calles y barrios de la ciudad, como Barranco, o a los alrededores rurales de Trujillo.

2) La escasa frecuencia —prácticamente nula— del nombre Perú en los dos primeros libros de poemas: de hecho la palabra Perú aparece una sola vez, en *T XLII* y en un contexto oscuro, como una simple notación en medio de una multitud de percepciones y visiones fugaces, como es el caso en varios poemas de *Trilce*:

Me siento mejor. Sin fiebre y ferviente./ Primavera. Perú. Abro los ojos./¡Ave! No salgas, etc. En cuanto al adjetivo *peruano* sale dos veces, una en *Los heraldos negros*: *Arriero, con tu poncho colorado te alejas,/ saboreando el romance peruano de tu coca* ("Los arrieros"), la otra en *T XLVIII*, en un contexto poco significativo: *Tengo ahora 70 soles peruanos.*

3) Salvo en algunas alusiones de *Los heraldos negros* como, en el poema "Mayo", la referencia al labrador andino, "Aquiles incaico del trabajo" en quien encarna al mismo tiempo "el crea-

dor esfuerzo cotidiano" y "la cruzada fecunda del andrajo" —términos que anuncian de algún modo ciertos enfoques de la poesía de Europa, como en "Los mineros salieron de la mina", "Gleba", o incluso los "potenciales guerreros sin calcetines" de *España, aparta de mí este cáliz*— aparte de esto, digo, la doble visión del Perú, serrano y costeño, entre 1915 y 1921, no acarrea en general connotaciones sociales o sociopolíticas explícitas. Lo que domina es una relación íntima y esencialmente personal con la tierra como hogar perdido o el malestar del destierro.

Ya ausente del Perú y establecido en París, Vallejo recorre la segunda etapa del periplo. La relación con la capital francesa y con Europa en general no parece ser más positiva que la que revelan los primeros libros de poemas con las ciudades de la costa del Perú. Por lo menos al principio, el descubrimiento de París no parece haber entusiasmado sobremanera al poeta. En una carta de fines de 1923 a Carlos Raygada dice que lo único grande que "hasta ahora" ha hallado en Europa es... Alfonso de Silva: otro peruano; pero agrega: "Lo demás está, sin duda, aún tras de los telones que no he forzado todavía". Lo que Vallejo descubrirá tras esos telones será esencialmente España y Rusia: una realidad europea que la última parte de su obra vinculará afectiva y políticamente con la tierra natal. Mientras tanto, en algunos de los primeros poemas escritos en Europa, se refiere aún insistentemente a su pueblo, a través de la evocación de su madre, a la que habla desde *un sitio en el mundo (...) muy grande y lejano y otra vez grande(...) que se llama París* ("El buen sentido"), del ambiente de la infancia en el hogar serrano ("Tendríamos ya una edad misericordiosa") o de los muertos del burgo ("La violencia de las horas"). Después el tema del hogar se eclipsa, pero las referencias a la tierra persisten, si bien poco numerosas, muy fuertemente marcadas, y ahora la tierra se llama en los poemas *Perú*: *El momento más grave de mi vida fue mi prisión en una cárcel del Perú* (la versión primitiva dice "en una cárcel de Madagascar"); *Fue domingo en las claras orejas de mi burro,/ de mi burro peruano en el Perú. (Perdonen la tristeza)*; *¡Mecánica sincera y peruanísima/ la del cerro colorado!/ / ¡Sierra de mi Perú, Perú del mundo,/ y Perú al pie del orbe; yo me adhiero!*; *guardar un día para cuando no haya,/ una noche también, para cuando haya/ (así se dice en el Perú — me excuso)*". La expresión mencionada en el poema existe efectivamente en el norte del Perú, pero es casi desconocida en Lima. Está claro en todo caso en estas citas que el Perú que Vallejo evoca desde París es fundamentalmente su tierra, su *sierra*, salvo para la mención de la cárcel que fue en Trujillo, pero que fue determinada por unos disturbios ocurridos en Santiago de Chuco y en los que la justicia, o la injusticia, implicó a Vallejo.

Aparte de estas alusiones desparramadas en la obra, merecen destacarse dos poemas que tienen por tema un tipo de trabajador andino, los labriegos en "Gleba" y los mineros en "Los mineros salieron de la mina", y un tercero, el ya varias veces citado "Telúrica y magnética" totalmente consagrado a la evocación de la sierra del poeta como hábitat, con su flora, su fauna, su luz, su lluvia, sus estrellas, sus tardes y sus madrugadas "arqueológicas", culminando todo ello en la presencia agigantada del indio andino, casi ahistórica, casi eterna: alfa y omega de lo humano, en la representación de Vallejo, que humaniza la tierra y hace de la "natura" "cultura". No es difícil descubrir en estos poemas una socialización del vínculo

individual que en la obra anterior ligaba al poeta con su hogar, su familia y su pueblo natal; una socialización y, sobre todo, una universalizacón desde la cual el recuerdo puede proyectarse en esperanza. El Perú es ahora Perú del mundo y está al pie del orbe y el poeta se adhiere: a lo que se adhiere es, aparentemente, a la esperanza en una sociedad justa y solidaria, donde florecerá un hombre nuevo que es, en esta poesía circular, un hombre arcaico, un origen; el socialismo al que el poeta adhirió allá por los años en que se sitúan estos poemas había de ser, en la representación de Vallejo, el instrumento para la realización de esa sociedad y de ese tipo de hombre, en los que se cifra ahora la esperanza; pero, dice otro verso: *A lo mejor recuerdo al esperar.* O a lo mejor, también, espera al recordar.

Ahora, acá, en medio de la ciudad europea "hecha de lobos abrazados", recuerda su tierra y al hombre de su tierra, labriego o minero que, universalizado como arquetipo, puede encarnar en cualquier tipo de hombre de cualquier parte del mundo que se represente como la posibilidad de un *allá*, en un tiempo otro y mejor. Hemos dicho: España o Rusia. Observemos entre paréntesis que el himno al bolchevique, "Salutación angélica", tiene un tono semejante al himno a los mineros peruanos o a las loas de los labriegos andinos en "Gleba". Al fin, será España sobre todo la que, al desatarse la guerra civil, concentrará lo esencial de la energía poética de Vallejo, quien veía jugarse en esta pugna entre lo que él llama "el bien" y "el mal" la salvación del mundo: esto en 1936-1937; pero vale la pena citar un pasaje de un artículo que Vallejo escribió en ocasión de su primer viaje a España, "Entre Francia y España", a fines de 1925, más de 10 años antes de la guerra y cuando todavía no se había acercado al socialismo:

> "Desde la costa cantábrica, donde escribo estas palabras, vislumbro los horizontes españoles, poseído de no sé qué emoción inédita y entrañable. Voy a mi tierra, sin duda. Vuelvo a mi América Hispana, reencarnada, por el amor del verbo que salva las distancias, en el suelo castellano (...) Esta noche, al reanudar mi viaje a Madrid, siento no sé qué emoción inédita y entrañable: me han dicho que sólo España y Rusia conservan su pureza primitiva, la pureza de gesta de América".

Así se cierra el periplo y se cumple, por el amor del verbo que salva las distancias, el retorno al país natal. Vallejo lo redescubre en todo lugar que le parezca conservar la pureza de la tierra y del hogar de su infancia. El Perú es ya totalmente del mundo y su presencia en esta poesía es realmente universal.

Vida y obra

Preparando una bibliografía vallejiana para la edición crítica de la obra poética de Vallejo publicada por la Colección Archivos me ha vuelto a impresionar la diversidad de imágenes y de interpretaciones que de la obra y la figura del poeta nos han entregado setenta años de crítica y hermenéutica: Vallejo indigenista, cosmopolita, existencialista, marxista, metafísico, materialista, creyente y ateo; Vallejo romántico, surrealista, realista-socialista, realista a secas, ultraísta, cubista, expresionista, quevediano y mallarmeano; y no solamente muchos críticos leemos y proyectamos un Vallejo particular, sino que con poco común encarnizamiento defendemos y propugnamos esa su imagen, más de una vez contra las otras. Quiere decir que una gran parte de esa crítica tiende a ser polémica, tendiendo cada exegeta a reivindicar *su* Vallejo en contraste cuando no en pugna con los demás; nada más esta pasión de la crítica vallejiana tendería a probar que el poeta peruano es, en su siglo, un poeta singular; semejante pasión y semejantes reivindicaciones no se notan en efecto en la crítica dedicada a otros grandes poetas hispanoamericanos modernos como Pablo Neruda, Jorge Luis Borges, Lezama Lima u Octavio Paz. Se puede sospechar que la diversidad de las interpretaciones, la pugna en que a menudo se han encontrado provenga al mismo tiempo de la oscuridad y la polisemia de los textos y de la poética que éstos implican, por una parte y, por otra, de la tentación de relacionar los textos y la persona o las personas poéticas que en ellos hablan con la trayectoria y las vicisitudes de la vida del individuo que produjo los textos y puso en escena a sus personajes, tentación que puede manifestarse a propósito de cualquier poeta, pero que en Vallejo parece inevitable, ya que sus poemas invitan a menudo a una lectura referencial, pero el referente a menudo es móvil y ambiguo y oscurísimo; esta invitación es desde luego menos apremiante en un autor, pongamos por caso, como Borges el imaginante, y se sobreentiende por obvia en el prolijo y unívoco Neruda.

He dicho "interpretaciones de la obra y la figura del poeta", he dicho "lectura referencial". La figura del poeta o del autor de esta poesía (un hombre con una incierta biografía que se desarrolla entre "un certificado / que prueba que nació muy pequeñito" en 1892 en Santiago de Chuco, y otro certificado donde consta que murió en 1938 en París) la reconstruimos con datos y testimonios fragmentarios, a veces contradictorios; la lectura referencial tiene un doble referente: los textos poéticos, se supone, nos orientan hacia la propia persona que los redactó y sus circunstancias: orígenes, entorno familiar y cultural, amores, lecturas, etc. y al mismo tiempo hacia la agitada historia del mundo en que vivió, con sus revoluciones, sus guerras y sus ideologías y a cuyos estímulos, como todo el mundo, reaccionó. Atribuimos en general a esta persona psicofísica una "personalidad" o, más claro, un yo idéntico a sí

mismo a través de su vida, y se lo atribuimos por hipótesis, pues en 1988 nadie ha conocido ni tratado a esa persona en las diferentes etapas de su vida, y los que antaño la conocieron o trataron en una etapa de su vida, no la conocieron en otra. Pocos de los que hoy vivimos la hemos tenido ante los ojos: lo que tenemos ante los ojos son sus poemas y, aparte de ellos, un acervo cuantioso y confuso de escritos diversos: apuntes, artículos periodísticos, reportajes, obras de teatro, cartas, cuentos, una novela. Todo esto lo tenemos ante los ojos, pero lo que sucede es que ahora los ojos que escrutan todo esto son muchos y ante tantas miradas diferentes el yo único que se pudiera atribuir al "hablante" de la obra se resquebraja y se escinde; es inútil preguntarse, por ser la pregunta ociosa e irresoluble, si todos estos yoes que se constituyen en las miradas de tantos lectores se parecen al "yo" del autor: es muy probable en cambio que cada uno de ellos tenga una gran semejanza con el del lector; aquí empiezan a anudarse las preguntas y las dificultades planteadas por el yo poético que se expresa en los poemas, por su unicidad o pluralidad, así como por toda lectura referencial que ponga directamente en relación a este yo poético con el yo biográfico, su mundo y su historia; preguntas y dificultades que tentativamente podríamos formular así: ¿Hay una persona poética que se exprese en los poemas de estas obras? ¿O son varias que, al entrar en función en los poemas, transmiten la voz de diversos actantes? Y si son varias ¿se puede hallar entre estas personas un común denominador, un substrato que unifique en un solo sujeto poético la aparente multiplicidad de las personas? Y finalmente: ¿en qué relación se encuentra(n) la(s) persona(s) respecto al autor que las creó? Preguntas insoslayables que, repito, pueden y deben plantearse para cualquier obra y cualquier autor, pero que en Vallejo son particularmente importantes si, como pienso y piensan seguramente otros estudiosos del poeta, esta obra refiere, *en el fondo*, a la vida de aquel autor.

En el fondo de esta obra (podríamos decir: de toda obra) y, conjeturamos, de la vida de su autor, lo que hay es ante todo la experiencia, una experiencia fundamental que el sujeto hace de sí mismo y del mundo, de su situación por respecto al mundo y por consiguiente al *prójimo* o próximo, como ha caracterizado José Angel Valente al personaje que con más constancia se representa en estos poemas[1]. ¿Determina esta experiencia la praxis poética? La idea que nos proponemos exponer someramente aquí es más bien lo contrario: que en Vallejo la vocación y el ejercicio de la poesía, lejos de ser un reflejo o una resultante de la vida del hombre, determinan fuertemente la trayectoria de esta vida, provocan y utilizan las formas y las etapas de la experiencia, las provocan *para* utilizarlas. Más coherente que figurarse las líneas axiales de la poesía de Vallejo como determinadas por la vida que éste llevó será imaginar que si llevó esa vida es porque experimentó la necesidad de escribir esa poesía. Tenía, ha escrito André Coyné, una vocación de apaleado; y tenía también una vocación de hambriento: una vocación en general de dolor y sufrimiento y, consecuentemente ligada con un arraigadísimo sentimiento de culpa, una voluntad de solidaridad y de unidad con

[1] José Angel Valente, "Vallejo o la proximidad", en *César Vallejo. Obra poética*. Edición crítica (Américo Ferrari coordinador), Madrid, Colección Archivos, 1988, pp. XV-XVIII.

todos los apaleados, hambrientos, doloridos y sufrientes; todo esto parece ser el substrato de una personalidad, un complejo de virtualidades y tendencias caracteriales donde se mezclan seguramente pulsiones sadomasoquistas y tendencias altruistas, instinto gregario y afirmación del yo individual, términos todos cuyo análisis no es realmente de la competencia del crítico literario sino, acaso, del psicoanalista; pero por sobre todo esto lo que el crítico sí puede distinguir y comentar es una vocación suprema, una voluntad feroz y voraz de constitución de un yo poético que orienta estas virtualidades hacia su actualización en experiencias vitales aprovechables al máximo para la creación de la obra poética: un yo que en cierto modo busca y acumula experiencia vital para producir poemas.

Es innegable que en los pasos de la vida de Vallejo hay como un destino que está marcado por fuertes obsesiones: dolor, sufrimiento, culpa, deuda, hambre, desamparo, carencia en general; algunas de ellas se descubren ya en la infancia del poeta, como indican las siguientes anécdotas consignadas por André Coyné[2], quien las recogió en Santiago de Chuco: "El muchacho solía atizar el fuego del horno donde se cocía el pan familiar, y aprovechaba para sacar panes a escondidas, que ocultaba bajo su almohada para comérselos de noche; cuando lo sorprendieron en sus banquetes nocturnos, declaró a sus padres: 'Estoy soñando que estoy comiendo el pan que hemos amasado hoy'.

También al trazar garabatos en el suelo, sin saber escribir todavía, afirmaba el niño: "Estoy escribiendo a mamita que tengo hambre". Coyné remite por último al cuento "Alféizar" de *Escalas*, donde el narrador cuenta que en los desayunos de su niñez "hurtaba a escondidas el azúcar de granito en granito" y su madre le decía: "— Pobrecito mi hijo. Algún día acaso no tendrá a quien hurtarle azúcar cuando él sea grande y haya muerto su madre". Esta obsesión del alimento y del robo del alimento que como vemos se vincula con experiencias infantiles vendrá a relacionarse ya en los años de *Los heraldos negros* con un fuerte sentimiento de culpa, el cual se funde a su vez con la emoción que despiertan el hambre y la orfandad de *los demás*; varios poemas del primer libro aprovecharán a fondo este substrato emocional, en particular "La cena miserable": "Y cuándo nos veremos con los demás, al borde / de una mañana eterna, desayunados todos"; "El pan nuestro": "Se bebe el desayuno (...)/ y pienso que si no hubiera nacido,/ otro pobre tomara este café!, y "La de a mil", donde encontramos un "suertero" que "atesora (...) / entre panes tantálicos, humana / impotencia de amor". *Entre panes tantálicos...*; justamente, en un coloquio que dedicó a Vallejo la Universidad de Grenoble en mayo de 1988, el escritor y psiquiatra peruano Max Silva Tuesta presentó una excelente ponencia sobre el complejo de Tántalo en Vallejo; el personaje mítico fue condenado por los dioses a padecer eternamente hambre y sed entre los frutos abundantes y el agua abundante. El profesor de colegio César Vallejo no pasaba hambre ni en Trujillo ni en Lima, pero ya el hambre y la tantalización es obsesiva en *Los heraldos negros*, se reafirma

[2] André Coyné, "Apuntes biográficos de César Vallejo", *Mar del Sur, 8 (1949)*; reproducidas en *César Vallejo y su obra poética*, del mismo autor, Lima, Editorial Letras Peruanas, 1957, p. 55, nota (4).

en *Trilce (XXIII) con cierta migaja que hoy se me ata al cuello / y no quiere pasar,* en el *Cómo iba yo a almorzar. Cómo me iba a servir...* de *T XXVIII*, o el *Ah! Qué nos vamos a servir ya nada* de *T. XLVI* y alcanza su clímax en la obra de París, en poemas como *Ello es que el lugar en que me pongo* donde el hablante del poema se pregunta *qué hacer o qué dejar de hacer* y responde *Sino vivir, sino llegar / a ser lo que es uno entre millones / de panes, entre miles de vinos...* Lo que es uno: ¿un hambriento?; sin duda, como en el poema donde este tema llega a su grado máximo de patetismo y que lleva por título precisamente "La rueda del hambriento" el personaje ahí representado clama: *Un pedazo de pan, ¿tampoco habrá ahora para mí?* y termina diciendo que *está muy rota y sucia [su] camisa* y que *ya no [tiene] nada* y *es horrendo...*

Que esta "tantalización" y esta representación obsesiva del hambre haya procedido, en la persona psicofísica del poeta, de una neurosis, es muy probable; pero no es éste nuestro asunto, sino ver qué papel le corresponde a la vocación y al cultivo de la poesía en la busca y el cultivo de situaciones de sufrimiento personal y al mismo tiempo de solidaridad con la humanidad sufriente; resulta evidente que el hambre que aparece en los dos primeros libros de poemas es sobre todo una representación: igual que el niño Vallejo "escribía" a su madre que tenía hambre, el poeta adulto escribe *el hambre*, pero ahora no se trata de los garabatos y el sueño de un niño, sino de un designio ambicioso de escritura poética que visiblemente exigía del poeta la actualización, en la experiencia vivida, de ciertas emociones que, para hallar una expresión dotada del "timbre humano, del latido vital y sincero, al cual debe propender todo artista"[3] requerían una verdadera experiencia y no una simple representación; para esta experiencia el traslado a Europa parece haber sido decisivo y el hambre será precisamente uno de sus componentes; Juan Espejo Asturrizaga, amigo íntimo de Vallejo y testigo de muchos de sus pasos en el Perú, dice: "César intuyó que la vida en Europa le sería dura. Esto lo expresó a más de uno de sus amigos"; y cuenta que, merendando con uno de ellos, que debía embarcarse para Europa con él, le dijo: "Oye, anda acostumbrándote a comer poco, porque en París vamos a tener que comer piedreciiitas"[4]. Si referimos esto a su poesía, tan dominada por el hambre y la solidaridad con los hambrientos, no será demasiado aventurado decir que las penurias de Vallejo en Europa obedecen en gran parte al proyecto, así fuera inconsciente, de ponerse en una situación que le permitiera experimentar en carne propia la miseria y el desamparo de los pobres y además, seguramente, de satisfacer sus propias ganas de sufrir: *El placer de sufrir, de odiar, me tiñe / la garganta con plásticos venenos*, dice el hablante poético de "Guitarra" en los poemas de París. La garganta: el órgano por el que pasa el canto, y también aquél por el que pasa el alimento, cuando no "se ata al cuello y no quiere pasar". Hay que tener en cuenta estos venenos plásticos destilados por una vida metódicamente orientada a producirlos desde experiencias vitales concretas, cuando se estudia la poesía de Vallejo; experiencias vitales, por lo demás, estratégicamente dirigidas,

[3] César Vallejo, "Contra el secreto profesional", *Variedades*, (7 de mayo de 1927).

[4] Juan Espejo Asturrizaga, *César Vallejo. Itinerario del hombre*, Lima, Librería-Editorial Juan Mejía Baca, 1965, p. 134.

limitadas y controladas en función de las necesidades de su poesía; no hay pues que confundir a Vallejo "con [su] llanto", como dice él mismo en el poema "Aniversario"; desde *Los heraldos negros* hasta los poemas póstumos se representa un "verdadero" pobre que toma, con gran sentimiento de culpa, el café de "otro" pobre o que clama, más tarde, por un pedazo de pan; este último, el de París, solía sin duda pasar hambre, pero no era desde luego un *verdadero pobre*: el verdadero pobre no come porque no puede, Vallejo no comía porque no quería. Con el dinero que se gastó paseándose por Europa hubiera podido poner, incluso, una panadería.

Ya *Trilce* era un libro nacido de una experiencia vital que era fundamentalmente experiencia de la libertad, como lo declaran las palabras de la carta a Orrego citada por Mariátegui en las páginas que dedica a Vallejo en los *Siete ensayos*. Experiencia de la libertad en la creación de la palabra poética, pero patentemente arraigada en la experiencia de situaciones existenciales límites, entre ellas —punto común con *Los heraldos negros*— las relaciones eróticas: otro aspecto de la obra de Vallejo en que la vivencia parece estar dirigida a servir de material utilizable para la creación poética; desde este punto de vista hay que observar que en sus amantes Vallejo buscaba sucedáneas de la madre... y que estás "madres" tenían quince años; con dos de ellas tuvo relaciones intensamente pasionales llevadas hasta el inevitable fracaso: con la primera, Zoila Rosa Cuadra, la Mirtho de *Los heraldos negros*, rompió en Trujillo después de mimar un suicidio y se escapó a Lima; a la segunda, Otilia Villanueva, la Otilia de *Trilce*, la abandonó encinta: las dos habían colaborado en la producción de un puñado de excelentes poemas.

Ya en Europa, el filón del erotismo está prácticamente agotado. El encuentro con Henriette Maisse, aparentemente una nulidad en tanto que musa, no rindió nada para la poesía. Vallejo se quedará con Georgette Philippart que, por lo menos ella, era "objetivamente, un problema terrible" y lo hacía "su[dar] a chorros" (Carta a Juan Larrea, del 15 de setiembre de 1929). De este problema terrible el poeta extrajo aún un par de bellos poemas de amor; pero ya la busca y la explotación de la experiencia vital para sus trabajos de alquimista del verbo se orienta hacia una nueva mina : la revolución y la militancia política en la que el ciudadano Vallejo se inicia a los cuarenta años; obtiene de ella poemas como "Salutación angélica", "Los mineros salieron de la mina", "Primavera tuberososa", "Parado en una piedra" y otros más. Y en un poema fechado el 12 de octubre de 1937 el mismo (¿o ya otro?) hablante poético dice adiós a las ideologías y a los "tristes obispos bolcheviques": ¿agotados para el rendimiento poético como las Mirthos y las Otilias de los primeros libros...? No dice adiós sin embargo a la causa de la revolución y de los pobres. Parte de la energía productora de poemas se centra ahora en la participación mental en la guerra de España; experiencia y participación esta vez bien limitada; como el niño de Santiago de Chuco soñaba que estaba comiendo el pan amasado en el día, el revolucionario Vallejo sueña ahora una utopía que él controla y dirige desde París: *Para que vosotros, / voluntarios de España y del mundo, vinierais, / soñé que era yo bueno, y era para ver / vuestra sangre, voluntarios...* Para ver esa sangre seguramente, visitó también el frente de Madrid. El poeta, visitante de la muerte, pide a los voluntarios

que maten a "los malos" ("Himno a los voluntarios de la República", v. 155). En el frente de batalla en aquellos momentos estaban matando a los malos y haciéndose matar por estos malos —y a veces también por los buenos— muchos hombres, entre los cuales había poetas, escritores e intelectuales de todo el mundo; Vallejo, voluntario de la escritura del poema, se quedó en París escribiendo los poemas de *España, aparta de mí este cáliz* y otros. Se murió, poco antes de que terminara esa guerra, de unas fiebres.

He empleado líneas arriba la expresión "alquimista del verbo". Se puede en efecto comparar esta especie de estrategia mediante la cual el poeta tiende a provocar y explotar deliberada y metódicamente ciertas situaciones vitales con el objeto de transmutarlas en palabra poética, con las experiencias descritas por Rimbaud en "Alchimie du verbe", así como con el programa poético expuesto por el poeta francés en su carta a Paul Demeny del 15 de mayo de 1871. Con esto no queremos decir que la obra y la vida del poeta peruano se asemejen a la del francés, sino que hay cierta analogía en el *método*. Y también en Vallejo, como en Rimbaud, "Je est un autre": "A lo mejor soy otro...". Personas, personajes, máscaras, conciencias y voces múltiples se mueven y hablan en la obra de este poeta que declara tener cuatro conciencias enredadas en la suya: cuatro conciencias que a su vez pueden desdoblarse y desdoblarse. Todas pueden referirse quizá a un sujeto substrato que las produce y las presenta, ninguna de ellas puede identificarse con "César Vallejo", sencillamente porque ese sujeto no tiene nombre: *Que le llamen, en fin, por su nombre. / Y eso no fue posible* ("Nómina de huesos").

La huida a Europa: La huida de Europa

"En 1560 el Inca Garcilaso de la Vega (...) funda una tradición perdurable en Hispanoamérica: la del escritor que se marcha de su tierra y no vuelve más", decíamos hace años en un artículo publicado en Bogotá. Vallejo es uno de ellos. A parte del viaje decisivo, hay entre Garcilaso, peruano del siglo XVI y Vallejo, peruano del siglo XX, más de una concordancia de identidad y de destino: ambos son mestizos de los Andes peruanos, de directa ascendencia española y aborigen y los dos desde Europa siempre rememoran y re-proyectan su lugar natal; pero Garcilaso se fue a Madrid, la metrópoli de su época en la tierra de su padre, y Vallejo a París, la ciudad que, por la misma época de este viaje, Walter Benjamin calificaba en un ensayo célebre de "capital del siglo XIX": ¿Por qué París? Para la mayoría de los intelectuales hispanoamericanos entre las dos guerras la capital de Francia seguía siendo la capital del mundo; en el caso de Vallejo este malentendido se disipará muy pronto. Ya desde *Trilce* se puede vislumbrar que lo que busca el poeta no es la residencia en ninguna capital de ningún siglo, sino la concepción y la proyección de una utopía, situarse en otro *lugar* de cultura para el hombre. La ciudad que simbolizaba aún en aquella época el centro de un mundo en disolución le convenía probablemente para lo que tenía que hacer.

Dicho esto no se sabe muy bien qué oscuros motivos lo impulsaron a huir del Perú en 1923: quizá el temor a que se reiniciara el proceso que lo condenó a una traumática estancia en una cárcel del Perú: *El momento más grave de mi vida fue mi prisión en una cárcel del Perú*, (Poemas de París (311)[1]. Es importante en todo caso para la mejor comprensión de la trayectoria del poeta en la Europa transpirenaica empezar por los pasos que dio en su patria y que se expresan en la obra escrita en el Perú. Vallejo deja su pueblo en 1911; se establece en Trujillo y huye literalmente de Trujillo a Lima, en 1919, por un lío amoroso que lo había llevado al borde del suicidio. Cinco años y medio en Lima, marcados por un nuevo amor que acaba en el fracaso y en la angustia y por los cuatro meses de encarcelamiento en la Cárcel Central de Trujillo; *huye* de nuevo, pero esta vez a través del océano y para no volver más a su pueblo. Tiene entonces 31 años: los 15 restantes los vivirá en Europa: *Habiendo atravesado / quince años; después, quince, y, antes, quince, / uno se siente, en realidad, tontillo, / es natural, por lo demás ¡qué hacer! ¿Y qué dejar de hacer,*

---

[1] "El momento más grave de mi vida" en César Vallejo: *Obra poética*, edición crítica, coordinador Américo Ferrari, Madrid, Colección Archivos, 1988. Todas las citas de la poesía de Vallejo refieren a esta edición (número de página entre paréntesis en el texto).

que es lo peor? (433), dice el poeta en 1937: es necesario tratar de comprender la importancia de los 15 primeros años en Santiago de Chuco, su huella y su repercusión en la obra de los últimos 15 pasados en Europa, y cómo influyen en la desolación y en la esperanza de los poemas de París.

En realidad, Vallejo no se expatrió en 1923 para "radicarse" en París: *en realidad*, fuera de Santiago, su lugar, no radicó propiamente nunca en ninguna parte; era, en el sentido más exacto de la palabra, un desarraigado, igual en París que en Trujillo o en Lima, donde se sentía ya un desterrado. La añoranza del lugar natal cuyo centro es la proximidad familiar, el padre, la madre, los hermanos y el ambiente comunitario que se extiende por un entorno de campos "humanos", como llamará el poeta a los campos de su tierra en su obra de París (360), está ya en el primer libro y se acentúa fuertemente en *Trilce*, todo ello rodeado de representaciones marcadamente cristianas, todo ello impregnado también de un fuerte sentimiento de caridad y de solidaridad con los pobres y los desvalidos. En el poema "El pan nuestro" (HN, 78) el poeta, desayunando, piensa que "si no hubiera nacido / otro pobre tomara este café" y quiere "ver a los pobres" y "dar pedacitos de pan fresco a todos" , "y saquear a los ricos sus viñedos", y "tocar todas las puertas, / y suplicar a no sé quién perdón". Y en "La cena miserable" (87): "Y cuándo nos veremos, con los demás, al borde / de una mañana eterna, desayunados todos". Un fuerte sentimiento de culpa y de deuda y de amor al prójimo se extiende por los dos primeros libros y hay que tenerlo presente, pues este sentimiento se refuerza en los años de Europa y es importante para explicar la aversión del poeta al tipo de relaciones humanas que reinaban en este continente y su adhesión al comunismo en los años treinta.

El tema de la huida, del partir, del irse se diseña también ya en *Los heraldos negros* y en 1937 el poeta lo recalca con obsesiva insistencia en el poema "Va corriendo...": *Va corriendo, andando, huyendo / de sus pies...(...) Corre de todo, andando / entre protestas incoloras; huye / subiendo, huye / bajando, huye / a paso de sotana, huye / alzando al mal en brazos, huye / directamente a sollozar a solas. // Adonde vaya / lejos de sus fragosos, cáusticos talones, / lejos del aire, lejos de su viaje, / a fin de huir, huir y huir y huir / de sus pies —hombre en dos pies, parado / de tanto huir— habrá sed de correr* (376). ¿Huir de qué?: pregunta difícil de contestar aunque el poeta la contesta por nosotros: *de sus pies*... los pies que lo llevan de un lugar a otro y todos estos lugares son equivocados y no son su lugar: Trujillo, Lima, París son etapas de esta huida presentada como un movimiento absoluto que se confunde con la inmovilidad: *parado, / de tanto huir.* Huir de sus propios pies: impresionante imagen que refiere a la imposible huida que intenta el hombre de sí mismo y de toda tierra a la que se peguen sus pies. ¿Huir adónde, en busca de qué? Podríamos aventurar esta hipótesis: hacia un lugar inhallable en el mundo tal como existe pero que *se ve* y a cuya conquista el poeta, sobre todo en sus años europeos, pretende contribuir. Recordemos que ya en octubre de 1923, tres meses después de desembarcar en Europa, Vallejo publicaba en una revista de La Coruña un curioso poema titulado "Trilce" (el mismo título que el libro que publicara en Lima en 1922), el cual tiene por tema un misterioso lugar que es de este mundo, pero que no se encuentra: *Hay un lugar que yo me sé / en este mundo, nada menos, / adonde nunca llegaremos. // Donde, aun si nuestro pie / llegase a dar por un instante / será, en verdad, como un no estarse. // Es ese sitio*

que se ve / a cada rato en esta vida, / andando, andando de uno en fila. // Más acá de mí mismo y de / mi par de yemas, lo he entrevisto / siempre lejos de los destinos. Este lugar es, desde luego, indefinible, pero en la obra poética aparecerá a menudo con los destellos de un hogar que hemos perdido y que tenemos que reconquistar, totalmente arcaico y radicalmente futuro y que puede cobrar figura en la representación del lugar natal, perdido para siempre y no recuperable sino en el recuerdo o en el proyecto: *a lo mejor, recuerdo al esperar...* (395).

Hay, madre, un sitio en el mundo, que se llama París. Un sitio muy grande y lejano y otra vez grande (309). Así empieza "El buen sentido", el primer poema, o uno de los primeros, que Vallejo escribió en París. Apenas llegado a Europa el poeta se vuelve hacia su lugar andino del que la madre muerta es el corazón inmortal, desde el nuevo sitio grande y sobre todo lejano, más que por la lejanía en miles de kilómetros salvables en unas semanas de travesía, por la distancia afectiva y el hiato de existencia, insalvables, entre ese sitio de Europa y el lugar irremplazable de su experiencia primordial, de su arraigo cultural, del lugar de sus muertos y por consiguiente de su eternidad; es lo que dice el otro más antiguo poema de París, "La violencia de las horas", tremendo inventario de la muerte: *Todos han muerto. Murió doña Antonia, la ronca...Murió el cura Santiago (...) Murió aquella joven rubia, Carlonta... Murió mi tía Albina, que solía cantar tiempos y modos de heredad... Murió un viejo tuerto, su nombre no recuerdo.. Murió Rayo, el perro de mi altura... Murió Lucas, mi cuñado en la paz de las cinturas... Murió en mi revólver mi madre, en mi puño mi hermana y mi hermano en mi víscera sangrienta, los tres ligados por un género triste de tristeza en el mes de agosto de años sucesivos... Murió el músico Méndez, alto y muy borracho... Murió mi eternidad y estoy velándola* (307-308). Todos muertos de su lugar que viajan a París con su lugar. Para conjurar la violencia de las horas Vallejo dedicará su estancia en Europa a buscar una vía que le permita resucitar la eternidad de su lugar, su eternidad: el estado de crisis y de efervescencia en que se encontraba entonces el continente europeo serán en ese sentido un terreno fecundo para el poeta.

París mismo no parece haber entusiasmado nunca a Vallejo, como lo anuncia ya la primera frase del poema citado: es un sitio grande y lejano, a secas. Lejano: alejado de lo que podemos llamar aún en aquella época el "centro" del universo subjetivo del poeta: Santiago y su entorno andino. Lo de grande ha de entenderse naturalmente en el sentido de extensión urbana. En una carta del 15 de octubre de 1923 a Carlos Raygada, Vallejo vuelve a emplear este adjetivo en otra acepción: "Van para tres meses que estoy en París. Vivo a diario y con toda fraternidad con Silva, que es lo único de grande que hasta ahora he hallado en Europa"[2].

Lo único "grande" de París es, para este poeta peruano, otro peruano, su amigo el músico Alfonso de Silva. Más claro: lo único grande es la fraternidad, pero esta fraternidad no es precisamente lo que caracteriza París ni ninguna otra ciudad europea de la época. Los valores que perseguía Vallejo, la representación de la realidad humana como un "todos" y no como un hacinamiento de individuos: la fraternidad, la solidaridad humana, la camaradería colectiva, el amor al prójimo ("Vallejo o la proximidad", ha escrito certeramente José Ángel Valente),

2 César Vallejo: *Epistolario general.* Recopilación y prólogo de José Manuel Castañón, Pre-textos, 1982, p. 18.

estaban en plena quiebra en la Europa individualista y mercantilista que después de la carnicería de 1914-18 empezaba a prepararse para la de 1939-45; él buscaba "el genio descalzo y su cordero" (E. 454) y lo que encuentra es "la ciudad hecha de lobos abrazados" (354). Alfonso de Silva es pues lo único grande que hasta entonces Vallejo ha hallado en Europa; pero, añade en su carta, "lo demás está aún tras de los telones que no he forzado todavía". Entre 1923 y 1936 observará lo que hay detrás de estos telones, desde París y a lo largo de sus viajes por Europa. Lo que ve tendrá una influencia determinante en su obra, pero lo "grande" que descubre en Europa no estará precisamente en París ni en ninguno de los grandes centros de la Europa occidental de la época.

Se podrán distinguir grosso *modo* tres etapas en el período europeo de Vallejo. La primera va de 1923 hasta fines del decenio; la segunda de 1930-31 hasta 1936; la última son los años marcados por la guerra de España hasta la muerte del poeta en marzo de 1938, un año y medio antes de que estallara la segunda guerra mundial. En estos 15 años hace seis viajes a España y tres a Rusia y visita, de paso, Berlín, Praga, Budapest, Venecia, Roma y otras ciudades europeas. La obra escrita en los años de Europa está constituida por más de un centenar de poemas, de los cuales Vallejo no publicó sino seis en periódicos diversos, cuatro obras de teatro, dos de ellas sobre temas peruanos, una novela sobre la condición de los mineros andinos, *El tungsteno*, dos trabajos sobre Rusia, unos cuadernos de notas publicados póstumamente con los títulos de *Contra el secreto profesional* y *El arte y la revolución* y dos centenares de crónicas y artículos sobre la vida en Europa, principalmente para revistas de Lima, con los que a duras penas ganaba algún dinero para sobrevivir como periodista. Los años de Europa están bajo el signo de una pobreza angustiosa, condición no ajena a la fuerte carga personal de rebelión social que domina en buena parte de la obra escrita en París, sobre todo desde los últimos años del decenio de los veinte.

Si se quiere tener una idea de la experiencia europea de Vallejo y de la repercusión de esta experiencia en su obra, hay que empezar por estas crónicas. Dispersas durante mucho tiempo y casi desconocidas de los lectores no especializados que no frecuentan las hemerotecas, fueron reunidas por Jorge Puccinelli en 1987[3]. Aunque en principio destinados a informar a los limeños sobre las "novedades" de París o sobre lo que ocurría en Europa y se comentaba en París, estos artículos periodísticos anudan a lo largo de los años veinte, entre una y otra anécdota aparentemente banal sobre la vida cultural y política de la capital francesa, reflexiones y juicios importantes sobre la situación de Europa, sobre la modernidad y la posmodernidad, sobre el alcance y los límites del marxismo, sobre la emergencia de una nueva cultura, sobre el estado y el destino del arte y de la revolución o las revoluciones que se estaban gestando en el mundo y si no emergían ya de París o de la Europa llamada occidental, por lo menos repercutían fuertemente en ella. Algunos de sus pasajes pueden contribuir incluso a esclarecer aspec-

[3] VALLEJO, César. Desde Europa. Crónicas y artículos (1923-1938) *Recopilación, prólogo, notas y documentación por Jorge PUCCINELLI. Lima. Ediciones fuente de cultura peruana, 1987.*

tos de la poesía vallejiana de estos años o de años anteriores o diseñan motivos que sintetizados o ampliados aparecen en los poemas.

La gran mayoría de estas crónicas (más de doscientas) datan de 1923 a 1929. Desde 1928 se observa un acercamiento cada vez más preciso al marxismo(los catorce artículos de 1930 son netamente políticos), acercamiento que culmina en la práctica con la afiliación de Vallejo al Partido Comunista Español en 1931. Después de 1930 sólo unos pocos artículos esporádicos, tres de ellos de 1937 sobre cuestiones relacionadas con la guerra de España.

Desde sus primeras crónicas Vallejo observa la vida de París con una mirada crítica, irónica y a menudo incluso burlona y en sus juicios se transparenta también muchas veces un sentimiento de escándalo; le impresiona el fenómeno de la desnatalidad en Francia, la "escasa población infantil": en París no hay niños; hay opulentas avenidas, palacios trascendentales y casi metafísicos, pero pocas veces se oye reír o llorar a un niño (26); en todo, hasta en la muerte, domina la moda, París es la modópolis (41, 58); hay muchos teatros y mucho Molière en la Comedia Francesa pero el teatro francés "nunca ha pasado de ser una mediocridad" y "en cuanto al teatro francés moderno, su valor es el de siempre: mediocre" (54). De teatro extranjero sólo se representa a Bernard Shaw y a Pirandello, pero no se sabe nada del nuevo teatro ruso y alemán. Los escritores en general son escritores de bufete y de gabinete sin contacto con la vida, ignoran "el drama inmediato de las fuerzas y direcciones contrarias de la realidad", Valéry es un imitador servil de Mallarmé, André Breton un epiléptico o un cadáver, y no sólo Breton sino todo el movimiento surrealista calificado de simple "cenáculo"; el gran escritor católico Georges Bernanos es despachado con el calificativo de "anacrónico" porque cree en el diablo.

Vallejo considera que una gran parte de lo que se escribe, se hace o se piensa en el París de los años veinte, es una simple cuestión de moda: en todo, hasta en la religión y hasta en la muerte, domina la moda, París es la Modópolis (41, 58); "Hay rachas ideológicas en París que no se explican sino aplicando un criterio de modisto, puesto que no pasan sino de simples novedades pegajosas" (143). Entre esas modas está el deporte, no como actividad vital y cultura física del hombre, sino como la obsesión de batir récords: "Quién vuela más lejos. Quién da mejores puñetazos. Quién nada más. Quién bate el récord en tennis, en foot ball, en duración (...) Quién hace más dinero. Quién danza más rápidamente. Récord de ayuno, de fumador, de filatelista; récord de canto, de risa, de piedad, de matrimonio, de divorcio, de asesinatos, de revoluciones (...) En esta sociedad de récords y de colmos el criterio dominante es el criterio de cantidad. El récord como criterio de vida viene del deporte. El alma filosófica de este criterio, la cantidad, nos viene de Estados Unidos" (233); y el poeta ve en ello un fenómeno mundial: Hay, dice, "una racha mundial de imitación del deporte de origen y de orientación yanquis (...), el match ciclista, por ejemplo, ha conservado por una ciega y absurda imitación, el fundamento político y eugénico de su origen norteamericano (...): es una prueba de resistencia puritana y no de velocidad mediterránea", etc. Estamos en el núcleo del análisis vallejiano de la vida europea entre las dos guerras: domina la moda, pero la moda no tiene importancia sino por el substrato cultural que la sostiene: según Vallejo ese substrato cultural en París y en

Europa, ya en los años 20, es estadounidense. "París renuncia a ser el centro del mundo" es el título de un artículo escrito en junio de 1926: desde que Francia debe miles de millones a Estados Unidos "toda la vida espiritual francesa está pendiente de la vida espiritual norteamericana (...) Nueva York representa ahora, a los ojos de Francia, todo lo que París representaba antes de la guerra, ante los ojos del mundo" (123); pero, observa el poeta dos años después, "la cultura neo-occidental de América [es] heredera directa de los valores fundamentales y orgánicos de la cultura estrictamente europea" (321). Lo que comprueba pues Vallejo es que se trata de un viaje de ida y vuelta: Europa importa, americanizado, el mismo substrato cultural de origen anglosajón y germánico que exportara a Estados Unidos: depende, en los años veinte, del ritmo de vida norteamericano, y un ritmo de vida es para Vallejo un componente mayor de la cultura. Sin embargo el poeta peruano cree en la posibilidad de otros valores para Europa y América.

Siete meses antes de escribir este artículo Vallejo había viajado por primera vez a España en noviembre de 1925. Tres crónicas sucesivas consignan las impresiones y reflexiones de este viaje. En la primera, "Entre Francia y España", desde Biarritz vislumbra los horizontes españoles de la costa vasca y dice: "Vuelvo a mi tierra, sin duda. Vuelvo a mi América Hispana, reencarnada por el verbo que salva las distancias, en el suelo castellano". "Pueda yo en esta fuga de París (...) recuperar mis sentimientos de naturaleza inculta y sin senderos (...) Odio las calles y los senderos"; y París es eso, calles, rutas ya abiertas, fechas y señales ya dispuestas. Y el poeta enumera todo lo que lo agobia en París: "calles, rieles, esquinas, telégrafos, torres, teatros, periódicos, escritores, hoteles, peine, jabón". Las últimas líneas del artículo son particularmente esclarecedoras para entender la situación y el proyecto de Vallejo en la Europa transpirenaica: "Ya no hay campos ni mares en Europa; ya no hay templos ni hogares. El progreso mal entendido y peor digerido los ha aplastado. Pero esta noche, al reanudar mi viaje a Madrid, siento no sé qué emoción inédita y entrañable: me han dicho que sólo España y Rusia, entre todos los países europeos, conservan su pureza primitiva, la pureza de gesta de América". Por primera vez Vallejo enlaza explícitamente en una especie de eje a Rusia, España y su América andina contraponiéndolas a la Europa transpirenaica. En el artículo siguiente, "Wilson y la vida ideal en la ciudad", escrito un mes después, Vallejo compara Madrid con París. En Madrid hay todos los adelantos científicos e industriales que existen en las mayores ciudades occidentales, pero "la *presencia física* del progreso apenas se deja sentir" es decir, explica, que no nos angustian ni nos dominan, "en una palabra, no nos hacen desgraciados": los instrumentos del progreso están humanizados: "se las arreglan satisfactoriamente con el hombre" (84) y se supeditan a "la más débil y pequeña de las criaturas". En París, en cambio, cuando pasa un autobús, vertiginoso, implacable, soberano, "el transeúnte, a su lado, se siente una pobre paja, débil e impotente". Vallejo concluye: "Madrid es la ciudad más original de Europa" y "la vida moderna (...) ha logrado una dirección de gran sentido histórico [porque] los valores permanentes de humanidad priman sobre el humo de la locomotora, el plazo bancario", etc. Y de nuevo acude el paralelismo entre Rusia y España: "la gente [de Madrid] es como en la literatura de Chejov (...) por algo se advierte tanta semejanza (...) entre moscovitas y españoles". La

última crónica de esta época sobre España es de abril de 1926 y completa las otras dos; se llama "El secreto de Toledo" y Vallejo contrapone nuevamente a Francia y España, diciendo que a cualquier lugar de Francia se llega y todo invita a quedarse, mientras que en España, el viajero pasa y todo invita a seguir: no se puede llegar y la quietud no es posible. El reposo español es paradójicamente inquietud y paso eterno, movimiento: los españoles se mueven y nadie se ha movido más que ellos en la historia. Es un "dinamismo tácito y esencial" que el poeta contrapone al "dinamismo expreso y esporádico" de los otros países europeos; hay que observar en este sentido que el movimiento y la velocidad ínsitos en el reposo son una constante en la poesía vallejiana. Véase, por ejemplo, el "hombre parado/ de tanto huir", el "me he sentado a caminar" (*Trilce XV*), o la representación del vuelo como un "perro parado al borde de una piedra" (349). Ello se ve también en una reflexión sobre la movilidad, no ya de los hombres, sino de los lugares en la crónica "Las pirámides de Egipto": "los lugares —tumbas o cunas— suelen ambular en el espacio y en el tiempo y burlarse de los ojos del historiador y del simple mortal. Los lugares son terribles" (97). Se podría añadir que los lugares ambulan llevándose con ellos al lugareño, como parece ser el caso de Santiago de Chuco, lugar cultural que cruza el océano con el poeta para ir a reencarnar en el suelo castellano y en el suelo ruso.

Toda vez que Vallejo comprueba que París remeda a Nueva York y que Europa entera tiende a ser un trasunto de los Estados Unidos, el centro del mundo —económico, político y cultural— sería Nueva York-Washington, y así lo reconoce, objetivamente, si podemos decir, el cronista. Sólo que el centro del mundo tal como existe en la relación de fuerzas de fines de los años veinte y que perpetúa revitalizándolo un modelo europeo anglosajón y germánico no es el centro de su mundo: el mundo de nuestro poeta no es el que existe sino el que debe existir, un mundo por formarse pero que él percibe ya como un mundo en formación. Si hubiera un centro de este mundo que quiere nacer, ese centro estaría en la periferia, en la especie de triángulo que el poeta representa en una fusión de España-Rusia-Latinoamérica; por eso, y así como París renuncia a ser el centro del mundo, Vallejo renuncia a la noción única de centro como concepto funcional de su proyecto de regeneración universal y lo reemplaza por el concepto doble de "polos".

Un artículo de 1928 explicita con claridad una parte del pensamiento de Vallejo sobre este asunto; se titula significativamente "Los dos polos de la época": de *la época*, no *del mundo*. Estos dos polos son Estados Unidos y Rusia que Vallejo llama "la naciente civilización proletaria del Soviet"; pero el autor observa que Estados Unidos, "donde la civilización capitalista alcanza actualmente su extremo predominio, opera en una vecindad calofriante" con esta civilización naciente; y el poeta enumera las analogías que instituyen esta "vecindad" entre los dos países; entre otras: concepción colectiva de la vida en Estados Unidos y en Rusia, el mismo predominio de la sociedad sobre el individuo, la supremacía del sentimiento de cantidad y de número sobre el de calidad y de unidad; los dos países privilegian el dinamismo y el materialismo, histórico en Rusia y de origen calvinista en Estados Unidos. Sólo que, dice Vallejo citando a Trotzky, Rusia empieza donde los Estados Unidos acaban.

Se podrían discutir los términos de este parangón que hace Vallejo entre los dos regímenes enemigos, pero dos cosas son seguras; la primera que Vallejo, ya en 1928, apuesta a la "civilización naciente" contra el polo norteamericano; la segunda, que para él la Europa transpirenaica no es centro, ni tampoco polo de nada. Vallejo tiende claramente a adherir al comunismo como opción política, pero observamos que todavía en 1929 esta adhesión era sobre todo al trotzkismo, el cual "constituye un movimiento de gran significación histórica (...) el nacimiento de una nueva izquierda dentro de otra izquierda que (...) resulta, a la postre, derecha" (323); en este camino hacia la militancia comunista Vallejo muestra más de una reticencia y numerosas contradicciones e incoherencias que resaltan en sus escritos de la época y que tratará de cortar por lo sano inscribiéndose en el partido comunista en 1931, paradójicamente ya en pleno estalinismo triunfante, el mismo año en que empieza a escribir *Rusia ante el segundo plan quinquenal.* Paradójicamente también, después de este trabajo y ya comunista militante Vallejo no escribe nada en favor del régimen soviético ni en general sobre temas de doctrina política. Sus últimas crónicas datan, como hemos dicho, de 1931. Extraño silencio en un militante escritor y convencido de la bondad de su causa; de la justicia de la causa estaba indudablemente convencido, no así seguramente de la justicia del régimen imperante en Rusia.

Se supone que esos años, entre 1931 y 1936, los dedicó a escribir poesía, en la que su sensibilidad social íntimamente unida a sus obsesiones existenciales se expresan fuera de toda referencia obligatoria a la ideología. Y es en los poemas donde encontramos otra visión, por ejemplo, de París, que no tiene nada que ver con su condición de centro o no centro: la que cualquier vecino de cualquier ciudad puede tener de la misteriosa lejanía y proximidad de ciertos rincones, calles y plazas, colores y perspectivas, de unos árboles o de unas piedras, que son familiares y que siguen siendo extraños: los castaños frondosos de París, un tilo junto al Marne, las "hojas del Luxemburgo polvorosas", la extraña callejuela de la Luna, la luz áurea del sol sobre las cúpulas del Sacré-Coeur...; pero en la poesía de esos años París es también la experiencia del dolor, de la enfermedad grave y del hospital: "Y es verdad que sufrí en aquel hospital que queda al lado"; y es, sobre todo en los poemas la miseria de la ciudad, el desamparo de los pobres, en contraste con el lujo ostentoso de la urbe y de sus ricos, entre los cuales Vallejo menciona reiterada e intencionadamente a los embajadores soviéticos; es aquel hombre que "busca en el fango huesos, cáscaras" y que hace que el poeta se pregunte: "¿Cómo escribir, después, del infinito?"; y París es aquel patético parado, "desocupado, astroso, espeluznante" que va y viene a la orilla del Sena, de donde "sube y baja la ciudad, hecha de lobos abrazados". París es el centro de una tenaz meditación sobre "la cólera del pobre".

En 1936 ha terminado pues la reflexión en prosa sobre la Europa transpirenaica y el centro móvil de la periferia. Pero 1936 es un momento fundamental de la creación de Vallejo en Europa: la guerra de España vuelve a estimular, como nunca, su entusiasmo político, expresado esta vez no en prosas de reflexión ideológica sino en los 15 poemas que le arranca el sacrificio del pueblo español. El poeta ve a España, como al Perú, "al pie del

orbe" y es entonces para él España, la que diez años atrás había identificado con su América, el verdadero polo o más aún el verdadero centro moral del mundo; fuera de toda referencia a ideologías establecidas es para Vallejo esta nueva España la que puede salvar a la Europa transpirenaica de su marasmo y hacerla nuevamente grande; mientras tanto, y mientras no triunfe esta esperanza, el poeta se despide de sí mismo y de todos los polos y de todas las ideologías: *Al cabo, al fin, por último, / torno, volví y acábome y os gimo, dándoos / la llave, mi sombrero, esta cartita para todos. Al cabo de la llave está el metal en que aprendiéramos / a desdorar el oro, y está, al fin / de mi sombrero, este pobre cerebro mal peinado, / y, último vaso de humo en su papel dramático, / yace este sueño práctico del alma. // ¡Adiós hermanos san pedros, / heráclitos, erasmos, espinozas! ¡Adiós, tristes obispos bolcheviques! ¡Adiós, gobernadores en desorden!* (...)*// (¡Adiós también, me digo a mí mismo,(...).*

Estos son algunos pasos de la trayectoria mental de Vallejo en Europa, caracterizada por una meditación sobre la crisis espiritual y cultural dela época. Partiendo de la comprobación que el hogar cultural del hombre occidental moderno amenaza ruina, el poeta se preocupa por hallar el camino hacia un nuevo hogar. La noción de *hogar cultural* tiene en Vallejo una importancia fundamental. Todo hombre necesita un hogar cultural propio; el de la Europa transpirenaica ha sido invadido por los modelos norteamericanos del récord y del maquinismo a ultranza. En cuanto a Latinoamérica, dice el poeta, "carece de un hogar cultural propio", hogar que no podría erigirse sino sobre la base de una sensibilidad autóctona, americana e indígena, que por el momento según Vallejo no existe; Latinoamérica vive de Europa que a su vez se pone a vivir de Estados Unidos. Con lo cual se riza el rizo. En todo caso, el modelo que parece seguir predominando en esta visión de un nuevo hogar cultural para el hombre, es el del lugar natal, el del hombre andino y sus campos humanos: "indio después del hombre y antes de él". Como Garcilaso, decíamos al principio, Vallejo desde Europa se representa continuamente su tierra. Santiago de Chuco parece ser uno de esos lugares "ambulantes" a los que se refiere el poeta. Dicho esto, se puede notar que toda esta meditación vallejiana en Europa está llena de juicios demasiado perentorios y tajantes que chocan con otras afirmaciones, igualmente tajantes y contradictorias. Así el poeta en un artículo de setiembre de 1928 arremete contra la dialéctica marxista, calificada de metafísica y fatalista y opuesta a la capacidad creadora y libre de la voluntad humana (314), y dos meses después firma con otros peruanos una declaración en la que afirma adoptar el marxismo leninismo en todos sus aspectos, incluyendo el filosófico. Escribe en diciembre de 1928 que el movimiento surrealista, "en lo que tiene de más puro y creador, puede ayudarnos en la higienización de nuestro espíritu, con el contagio saludable y tonificante de su pesimismo y su desesperación" (324); y un año después hace la "autopsia" del surrealismo: un "cadáver", "una impostura de la vida, un vulgar espantapájaros". Después de afirmar que la ciudad más original es Madrid y que París no es ya centro de nada, dice que París es la ciudad más original del globo y además el "centro espiritual del mundo", etc....

Hay que recordar, a propósito de estas contradicciones, lo que dice el poeta en uno de sus poemas de París: *¡Cuatro conciencias / simultáneas enrédanse en la mía! (...) No puedo concebirlo; es aplastante.* Es lógico, me atrevería a decir, que alguien que posee cuatro conciencias enreda-

das en su conciencia, pueda tener hasta cuatro visiones distintas de un objeto percibido como único por la conciencia que contiene a las otras cuatro. Por lo demás Vallejo mismo se explica en prosa sobre sus contradicciones:"Se me antoja que, a través de lo que en mi caso podría conceptuarse como anarquía intelectual, caos ideológico, contradicción o incoherencia de actitudes, hay una orgánica y subterránea unidad vital".

Lo que hemos procurado destacar aquí, a través del laberinto de las contradicciones, es el hilo ininterrumpido de esa unidad: desde la añoranza del hogar andino de *Trilce* hasta el proyecto de un nuevo hogar cultural que lo recree a escala universal. Ese hilo conecta el porvenir de su lugar americano con el porvenir de Europa y del mundo; al ver los centros tradicionales de Europa hundirse en la decadencia el poeta concibe la regeneración de estos centros a través de los valores universales de una nueva historia que él veía gestarse en la periferia.

Los destinos de la obra y los malentendidos del destino

En la introducción que escribimos para el volumen dedicado al poeta en la colección Archivos (1988) y que reproducimos aquí habíamos señalado una paradoja que parece acompañar desde hace años la difusión de la obra poética de César Vallejo: su nombre "suena" pero su obra es, aún hoy, mal conocida o casi desconocida. Digamos, relativamente conocida a escala internacional *dentro* del mundo hispánico; al pasar los límites de este mundo, la escala se rompe y, como observa Jean Franco en su trabajo sobre la temática, hay "un extraño silencio alrededor de su poesía". Silencio que contrasta de manera chocante con el ruido orquestado que celebra las obras de otros poetas latinoamericanos en Europa y en los Estados Unidos de América. Más de una vez hemos reflexionado en este curioso destino de la obra, en el reconocimiento formal de que es objeto y en el vacío que universalmente la rodea. Las observaciones de Franco, así como las esenciales reflexiones de Gutiérrez-Girardot en su ensayo sobre la universalidad de la poesía de Vallejo y las encogedoras reivindicaciones de que ha sido víctima por los nacionalismos, los racismos y los *lobbies* ideológico-políticos, nos han incitado a consignar en esta nota somera nuestras propias reflexiones y algunos hechos que tienen que ver con los malentendidos que se han ido trenzando en las sucesivas interpretaciones de la obra. Prescindibles en la medida en que no hacen sino confirmar e ilustrar lo ya dicho por Gutiérrez-Girardot, podrán quizás arrojar alguna luz sobre ciertos detalles concretos de las trabas, sobre todo en Europa, que dificultan un mejor conocimiento del poeta peruano.

Dejamos entre paréntesis o excluimos del objeto de esta nota, en primer lugar, al "público lector", es decir, al lector anónimo o "las orejas sánchez". Ese lector es necesario y también es necesario su anonimato. Ya es mucho que el autor ponga un nombre bajo una obra poética cuyo sujeto se desdobla en tantos sujetos anónimos, y que igual que César Vallejo podría ser César Sánchez, mucho más significativo en todo caso que el de César Perú con el que el poeta quiso en un momento firmar *Trilce*: "—Que le llamen, en fin, por su nombre. Y esto no fue posible." Y esto no es posible, ni —como dice el propio poeta— para el autor, salvo por la utilidad práctica de la convención, ni menos aún para el lector, cuya identificación no tiene ninguna utilidad, ni siquiera convencional. El lector anónimo está implícito y postulado en la obra que en ningún caso tiene por función ir exclusivamente o ante todo a los críticos y comentadores que firman su nombre, y está implícito como un lector que tiene algún tipo de afinidad con la voz o las voces, con el mundo o los mundos del poeta (afinidad que paradójicamente puede faltar en un crítico profesional) y que puede, en última instancia, ser un analfabeto ("por el analfabeto a quien escribo") que, sin saber

leer, puede *escuchar* el poema leído por otro y quizás responde al deseo expresado por Vallejo en el poema "Panteón": escucharlo en bloque: "Y si vi, que me escuchen, pues, en bloque". Escuchar el poema en bloque es lo único que precisamente no puede hacer el lector crítico que está más o menos obligado por la fatalidad y la profesión a desmenuzar el bloque para consignar en el papel los pasos sucesivos de su lectura. O sí podrá, pero en ese caso alargando las orejas sánchez y cerrando las orejas analíticas agraciadas con un nombre conspicuo: "Amadas sean las orejas sánchez"...

Aquí —en este doble horizonte del lector crítico y el lector silencioso y sin nombre que puede ser además un simple lector potencial, uno que a lo mejor nunca ha leído un poema de Vallejo pero que puede leerlo en cualquier momento— es donde se revelan los primeros malentendidos en la "recepción" de esta poesía y, en buena cuenta, de toda poesía. La recepción por un público anónimo es, en efecto, incontrolable, pues ¿de qué recepción se trata? ¿Del dinero que reciben las editoriales por los ejemplares vendidos, o de la lectura de la obra y de los efectos que ésta haya podido producir en el lector? La primera puede ser más o menos comparable, y eso, con ciertas reservas que expondremos en la segunda parte de estos apuntes; pero aunque dispusiéramos de estadísticas completas y fidedignas sobre la difusión de las ediciones, no sacaríamos nada en claro sobre la segunda. Un libro vendido no es forzosamente un libro leído. ¿Quiénes leen o han leído a Vallejo entre los millones de lectores potenciales desde hace 70 años? ¿Y qué libros? ¿Y en esos libros qué poemas? ¿Y *cómo* lo leen? ¿Y qué efectos y qué reacciones han producido esos poemas en el alma de los lectores? Nadie posee hoy en día instrumentos que hagan posible responder seriamente a este tipo de preguntas. Nada concreto se puede decir pues sobre la recepción de la obra por un público, mientras los efectos que en él ha ejercido la obra no resulten visibles. La poesía en general se lee a solas, y ejerce su acción en silencio. De ahí que me haya extrañado que el poeta peruano Pablo Guevara —uno de mi generación— afirmará últimamente en un periódico de Lima ("La República", 26 de abril de 1987), que la vigencia de Vallejo "no esta ya más en los versos... o mejor dicho, su vigencia está en las calles..."; mientras que en el mismo diario un periodista, reaccionando contra un coloquio entre intelectuales solos, como suelen ser los coloquios, pide "se garantice un homenaje que lleve a Vallejo a todo el país, especialmente a los trabajadores", etc. O sea que se lo saque "a la calle". ¿Cómo al Señor de los Milagros en el día de procesión? Creíamos que Vallejo estaba hacía ya tiempo en la calle, desde que sus libros están en las vitrinas de las librerías e incluso sobre las aceras del centro de Lima en ediciones a menudo populares y baratas. Si no basta, se invitará a todos los lectores potenciales del Perú, o sea, a todo el pueblo peruano, al coloquio: nos podríamos dar con la sorpresa de que faltaran tantos que, como dice Macedonio Fernández, no cupiera un ausente más. Lo que, creo, sería achacable en el lector anónimo seguramente más a falta de interés por los coloquios que a desdén por la poesía.

Hasta aquí el malentendido de la recepción de la obra poética por el "público". El criterio que lo suscita es el de mayor o menor venta del producto libro y, subsidiariamente, la asimilación directa de la venta y la lectura. Dado que, como ya hemos dicho, no hay modo

de saber qué lectores leen al autor ni, sobre todo, si esas lecturas son de lectores que lean verdaderamente, es decir, que se hagan partícipes de la producción del sentido del texto, lo que constituye una tarea nada fácil y que supone haber aprendido realmente a leer —reservando el caso límite de nuestro hipotético analfabeto (postulado por el propio Vallejo), que escucharía en bloque por no saber leer— se establece que el autor es "leído por el pueblo"; de ahí a consagrarlo "poeta del pueblo" no hay sino un paso. Curiosamente se puede comprobar que libros de lectura dificilísima, como por ejemplo el "Finnegans Wake" de Joyce, se venden en libro de bolsillo a decenas de millares de ejemplares. Se puede dudar sin embargo que *Finnegans Wake*, libro que a duras penas resultará legible para una reducida élite de eruditos en literatura inglesa y de lingüistas, se busque tanto. ¿Los lectores? Allá ellos. El nombre famoso de Joyce estampado en la cubierta se vende en libro de bolsillo.

El otro malentendido se va a anudar en el grupo particular de lectores que escriben y consignan sus lecturas de libros en el papel, o las exponen en las conferencias o en los cursos universitarios, y al hacerlas públicas las hacen criticables por otro crítico, que a su vez, etc. Sí podemos saber que Mariátegui, por ejemplo, quien tenía en sus manos los dos primeros libros de Vallejo, leyó sólo *Los heraldos negros* extendiendo especiosamente lo que en este libro puede haber de "indigenista" (un puñado de poemas)a toda la obra. Ello quizá se justificaría si el ensayo de Mariátegui en vez de llevar el título que lleva: "César Vallejo", se llamara por ejemplo "El tema indigenista en *Los heraldos negros*" [1]; la limitación declarada del enfoque justificaría en tal caso el soslayar el resto de la temática y el no citar *Trilce* sino de paso. El autor del ensayo practica un método que luego se ha perpetuado y desarrollado en el tipo de crítica ideológicamente encarrilada: se aferra a un tema que nadie puede negar que existe en la obra y como por arte de birlibirloque hace de ese tema particular y parcial *la poesía* de César Vallejo. Si Mariátegui leyó *Trilce* y no le interesó, o bien le interesó y no quiso comentar ese libro por razones ideológicas, no lo sabemos. Sí sabemos que la mutilación del texto mediante silencios selectivos y estratégicos por parte del comentador (se podría calificar este procedimiento simplemente de "censura") es otro de los principales malentendidos que surgen en relación con la recepción de una obra poética: consiste en buena cuenta en evacuar la poesía del poeta para reemplazarla por la ideología del crítico. Más franca y clara fue la reacción de Luis Alberto Sánchez al declarar que no entendía por qué Vallejo escribió *Trilce*.

Me ha parecido necesario adelantar estas consideraciones sobre un punto sensible en la recepción de la obra de Vallejo, porque sólo la historia de la crítica, de sus descubrimientos y ocultaciones, de sus aciertos y extravíos, de sus esfuerzos por penetrar en el universo del poeta o de su voluntad de quedarse afuera, nos da algún asidero para evaluar los efector visibles del impacto de la obra a través de varias generaciones. El primero de estos efectos visibles son las reseñas o breves comentarios que en la prensa anuncian al público la aparición

[1] Es verdad que Mariátegui proyecta ya al indio en una dimensión mítica, como el Vallejo de los poemas póstumos. Pero pretender, como pretende Mariátegui, que el pesimismo de Vallejo viene de lo que tenía de sangre india raya en el disparate.

de una edición de la obra y que ponen al lector interesado en el camino del libro. De ellas depende en gran parte la difusión que aquél tendrá. Y aquí quiero aportar una corrección o mejor dicho una modulación a lo que he dicho líneas arriba sobre la confusión entre "venta del libro" y "lectura del libro". Un libro vendido no es un libro leído, pero sí es por lo menos un libro en potencia de lectura: cuanto más se difunde una edición y cuanto más se reedita más son los lectores posibles (valga la perogrullada) sin que eso podamos evaluar el número de lectores reales. La difusión y la distribución de la poesía son evidentemente una condición necesaria aunque no suficiente para su lectura.

Ya se ha dicho que *Los heraldos negros* fue un libro que tuvo una buena recepción inmediata y entre la reseñas de que fue objeto se cuenta el importante comentario de Antenor Orrego. *Trilce* en cambio —es verdad que con una tirada mínima— cayó en el más completo vacío como lo declaró el propio Vallejo[2]. Pero *Trilce* fu reeditada en España ocho años después del fracaso de la edición limeña, y reeditada a 2.000 ejemplares, mientras que *Los heraldos negros* esperó treinta años su reedición por Losada. No tenemos datos sobre a distribución de la segunda edición de *Trilce*, aunque es improbable que esta edición se haya difundido mucho en el Perú; es sin duda la que leyeron los críticos y poetas que empezaron a escribir en los años treinta. Es el caso de Emilio Adolfo Westphalen, quien sólo en 1980, en su escrito "Poetas en la Lima de los años treinta", da a conocer la profunda impresión que le produjo el libro cuando lo leyó por primera vez a principios de ese decenio, declarando por otra parte los aspectos a los que permaneció ajeno como, por ejemplo, el tono "sentimental" de ciertos poemas. Es también la edición de Madrid la que debe de haber utilizado Carlos Cueto Fernandini, autor del primer ensayo importante sobre *Trilce* —después de los prólogos de Orrego y Bergamín— publicado en Lima en 1939.

1939, como sabemos, es el año en que aparecen, con pocos meses de intervalo, la edición de guerra de *España, aparta de mí este cáliz* y el conjunto de los poemas póstumos, incluyendo *España*, en París, publicados por la viuda y Raúl Porras Barrenechea con el nombre de "Poemas humanos". Si bien el libro de "Poemas humanos" no cayó tan en el vacío como la primera edición de *Trilce*, no parece haber suscitado tampoco una ola de interés por Vallejo. La reducidísima tirada resultaba netamente insuficiente a escala internacional y, de hecho, se difundió poco. En los años cuarenta, los que siguieron a su muerte, el silencio rodea aún el nombre y la obra de César Vallejo, que no resulta accesible a los lectores, críticos o no, sino a través de la edición Losada en 1949, y sus sucesivas reimpresiones. De los trabajos esporádicos aparecidos en el deceno de los cuarenta recordaremos "Estimativa y universalidad de César Vallejo" de Xavier Abril, publicado como introducción a su antología de *César Vallejo,* (1943), en Buenos Aires; un artículo del poeta peruano Jorge Eduardo Eielson, "Verbo místico y humano de César Vallejo" (1943), publicado en Lima, y un opúsculo de Ernesto Castany, *La agonía de César Vallejo* (1946) también en Buenos Aires. Paralelamente empiezan a proliferar el fácil género del anecdotario, con "El César Vallejo

[2] Sobre la recepción de *Trilce* véase Luis Monguió, "Trilce en su tiempo", *Insula* 386-387 (1979), pp. 1 y 17.

que yo conocí" de Ciro Alegría (1944) ó, del mismo año, "El cholo en París" de Percy Gibson. Hay que esperar los años 50 para ver aparecer los primeros trabajos de síntesis, biográficos y exegéticos al mismo tiempo: el de Luis Monguió, *César Vallejo. Vida y obra.* (1952), y el de Andrés Coyné, *César Vallejo y su obra poética* (1958). Este último en particular, es uno de los primeros intentos, y uno de los más serios y metódicos, de hacer una lectura no por ciento exhaustiva de la obra poética (lo que es imposible), pero sí una que abarque los principales momentos del canto, las líneas exiales y sus articulaciones, partiendo de un número limitado de grandes obsesiones ya presentes en los primeros poemas. Se revela así en la diversidad de los poemas siempre singulares la unidad y la universalidad del espíritu que los anima, con toda su contradicción viviente, y que parece tener como signo una busca que no tiene fin. En 1968 el autor refundirá los materiales de su primer trabajo en un nuevo libro que ahonda sobre todo en los temas y la escritura de *Los heraldos negros* y *Trilce*. Desde el punto de vista de la recepción de Vallejo fuera de los límites del mundo hispánico no es inútil señalar que Coyné es el primer crítico y poeta de origen no hispánico que haya consagrado largos años de su vida (desde 1948) a investigaciones sobre el poeta peruano.

Desde el decenio de los sesenta la bibliografía vallejiana se enriquece y se diversifica de manera acelerada, al mismo tiempo que se multiplican las traducciones así como, desde 1968, cuando aparece en Lima la edición Moncloa con los facsímiles de los poemas póstumos, se suceden las ediciones de la obra poética en lengua original: han aparecido doce en los decenios (del 70 y del 80), cinco de ellas hechas en España y una en los Estados Unidos. Pero al diversificarse, la crítica endereza por direcciones múltiples, que darán origen a importantes trabajos de síntesis que tratan de abarcar la complejidad y la polifonía de la obra en sus relaciones con el pensamiento y el quehacer poético universal, en el que Vallejo se inserta, pero también a estudios e interpretaciones parciales en los dos sentidos de la palabra, como en el ejemplo que ya hemos adelantado para la interpretación indigenista de Mariátegui. No cabe aquí ni por asomo intentar un estudio crítico de la crítica vallejiana en los últimos tres decenios que, para ser efectuado con relativa seriedad, necesitaría las dimensiones de un libro. En el breve marco de esta nota quiero limitarme a trazar un esquema de las principales tendencias, subrayando el alcance de algunos trabajos y las limitaciones de otros. Es evidente que muchos de ellos merecerían un comentario más amplio que por razones de tiempo y de espacio no puedo hacer aquí.

Tenemos en primer lugar el tipo de ensayo crítico que podríamos llamar "lectura abierta", en que el lector crítico se enfrenta directamente con el texto y construye una interpretación del sentido en relación con las formas poéticas, siguiendo el movimiento de cada texto singular y sin perder de vista las coordenadas históricas, socioculturales, religiosas o políticas sin las cuales el producto poético sería una pura abstracción. Ejemplos de esta forma de abordar el texto poético son los trabajos de Coyné, Escobar, Franco, Gutiérrez-Girardot, Neale-Silva, Ortega, Paoli, Sucre, entre otros. El estudio crítico se presenta así en Escobar como una "partida inconclusa" que juega el lector con el poeta y en la que aquél es tan consciente del riesgo de su lectura como lo era sin duda el poeta del riesgo de la escritura. La lectura y por consiguiente el moldeamiento de esa lectura en estudio crítico se subraya

entonces como im-perfección, mejor dicho como trabajo im-perfecto, nunca realmente terminado ni redondo y definitivo y en correspondencia con la obra abierta que es la obra de Vallejo. "La hermenéutica vallejiana —dice a su vez Ortega— no tiene fin". Esta comprobación no invalida la crítica, pues, añade el mismo autor, "como ocurre con los grandes poetas, Vallejo es su poesía y la critica sobre ella, ese ejercicio tentativo de su lectura". Cada lectura es efectivamente un intento de leer, es decir, una aproximación al texto, sin que nadie pueda decir que en ese continuo aproximarse haya llegado a morar en él y a instalarse en él de manera permanente. Figurarse la obra de Vallejo como un recinto cerrado (se la ha calificado más de una vez con el adjetivo "hermética") que se puede abrir con ciertas llaves o claves o ganzúas que abren todas las puerta, no nos llevara muy lejos. Se puede ver que las puertas de la poesía están siempre abiertas. Pero las moradas a las que nos dan acceso se parecen mucho a un laberinto: más que de claves o llaves el lector necesita armarse de un hilo conductor: puede encontrarse en cualquier rincón del laberinto. Es necesario verlo, cogerlo y no soltarlo hasta que se acabe y necesitemos otro.

Si hemos dicho que las lecturas críticas abiertas que aquí comentamos no se prevalen en general de un método ya establecido y aplicable indiferentemente al estudio de cualquier obra, ni de una doctrina o ideología que sirva de molde para embutir en él, quepa bien o no, el conjunto de la obra poética, eso no quiere decir que estos trabajos carezcan de método. El método es el movimiento mismo del texto, y está implícito en los primeros pasos que da el crítico en la dirección que ha elegido como línea central de investigación así como en la inevitable selección de los poemas o fragmentos de poemas que va a comentar. Ello, sin embargo, ofrece el peligro de llevarnos de nuevo a una lectura parcial que silencie indebidamente los textos que no correspondan a la línea de sentido por la que nos encaminamos o que en determinados puntos de la obra diverjan de ella o la nieguen. Hay que tener en cuenta que por más que un crítico se independice de las metodologías trilladas y las doctrinas corrientes con sus instrucciones para el uso, no puede no partir de ciertos supuestos extraídos evidentemente de la obra misma, pero que muchas veces pueden corresponder a una visión de la realidad que es también propia del crítico; el crítico se hará así crítico de sí mismo y no perderá de vista ni soslayará todas las líneas dinámicas y todos los movimientos que se opongan en el conjunto de los textos a las líneas que orientan su investigación, las contrasten o las nieguen. Es decir, que se trata de no olvidar que la poesía de Vallejo no es un movimiento armonioso que, dialéctico o no dialéctico, avance desarrollándose positivamente de principio a fin; sino que es una poesía llena de "encontradas piezas" como el sujeto o los sujetos que la hablan; una poesía si podemos decir así, infinitamente tachada y negada, que se tacha y se niega para reafirmarse y volver a tacharse y negarse. Esta mirada atenta que se fija en la persistencia de determinadas formas e intuiciones, pero también en los chirridos del lenguaje y los nudos de sentido determinados por otras que vienen a "encontrarse" con aquéllas en el camino de la obra, la hallamos por ejemplo en la obra crítica de Roberto Paoli, cuyos hilos conductores parecen ser las representaciones religiosas y el sentimiento de *lo humano* en Vallejo, así como la emergencia del mito, que proyecta en lo universal todos los contenidos particulares. La afirmación de la función central de las representaciones religiosas y de la

historia sagrada es también tema de la investigación de Gutiérrez-Girardot, quien lo desarrolla a través del estudio de la poesía de Vallejo en el horizonte del nihilismo que afecta universalmente al hombre en el mundo sin Dios. Guillermo Sucre parte de la nostalgia de la inocencia y de la representación del exilio del paraíso que se proyecta al fin de la obra en el mito de la ciudad feliz. Hay que recalcar en los trabajos de Sucre el interés que ofrece su enfoque del desdoblamiento y de la presencia *del otro* en el yo, la escisión de la persona, por consiguiente, dato sin el cual es casi imposible acercarse a la obra de Vallejo. Los avatares de la persona, del sujeto, del yo poético constituyen precisamente la dirección principal de los estudios vallejianos de Julio Ortega, quien los analiza en relación con la desconstrucción del idealismo metafísico patente ya en *Trilce* y los problemas del lenguaje. Un análogo interés por el "hablante poético" como instancia que transforma la visión singular en experiencia universal, dirige también la reflexión de Andrew P. Debicki, en particular en su estudio sobre " El hablante y la poetización de la tragedia humana en la obra lírica de César Vallejo". Muchos de los temas aquí señalados convergen en la lectura que del poeta han hecho Alberto Escobar y Jean Franco. La reflexión del primero parece centrarse sobre todo en la puesta en evidencia de ciertos contenidos latentes que indican una crítica de las construcciones metafísicas del idealismo, y coincidentemente, el descubrimiento (por lo menos en cierto número de poemas) de un tipo de poesía materialista. Es, al menos, la tendencia que me parece descubrir en algunos de los análisis de Escobar. También Jean Franco ve un intento de construcción de una poesía materialista en un determinado número de los poemas póstumos, pero solo un intento. Quedaría por plantear la pregunta siguiente: ¿en qué medida el materialismo, lo mismo que el idealismo, no es una construcción metafísica?

El rasgo común de la mayoría de los autores que hemos mencionado es, aparte de no aplicar una metodología predeterminada, evitar la consideración de la escritura y las formas poéticas como un punto de partida o un *a priori* y a partir más bien en general de la presencia de ciertos contenidos semánticos, estudiando su evolución en relación con la evolución de la escritura (por ejemplo el "yo no sé" en Coyné o la persona en Ortega, observados en su íntima vinculación con el lenguaje que los expresa). Otro tipo de crítica es el que, al contrario, parte de los procedimientos de expresión o del estilo infiriendo en ellos —o algunas veces sin inferir nada— la visión del mundo del poeta. Un lugar destacado en este tipo de aproximación tienen los trabajos estilísticos de Giovanni Meo Zilio, en particular su *stile e poesía in César Vallejo,* cuyos resultados el autor verifica a la luz de los datos cuantitativos aportados por el *Diccionario de concordancias y frecuencias de uso en el léxico poético de César Vallejo,* de Rosselli-Finzi-Zampolli. Hay que precisar que en sus estudios estilísticos Meo Zilio otorga particular importancia a las imágenes, elemento ambiguo en la medida en que, si bien por una parte, se integra en los procedimientos de estilo y de expresión, contiene también directamente una fuerte carga semántica, sobre todo en Vallejo, cuyas imágenes no son simplemente ornamentales sino imágenes símbolos en general. Otros intentos de aplicar métodos y teorías de lingüística o poética resultan menos convincentes; Walter Mignolo, y su aplicación de un modelo formalista a "Los heraldos negros", Ballón y su calco de la semiótica francesa, o Irene Vegas, que aplica a *Trilce* los esquemas ideados por Jean Cohen en su libro *Structures du*

langage poétique. La autora se limita a establecer las desviaciones fónicas y sintácticas de la poesía de *Trilce* por respecto a un mal definido español literario moderno que, en sí, es una nebulosa abstracción. La mayor objeción que se puede hacer a estos ensayos de descripción más o menos formalista rígidamente trasladados del exterior es que, cuando no se quedan en el simple esquema de descripción de procedimientos o estructuras formales, no logran evidenciar un vínculo orgánico entre los elementos formales así presentados y el sentido del texto sobre el que a veces desbordan. Al otro extremo de estas tendencias se sitúan ciertos estudios que, aunque no tributarios de ninguna ideología, se ocupan exclusivamente en la descripción e interpretación de las ideas y la temática, dejando entre paréntesis lo que configura propiamente a Vallejo como poeta, esto es, su lenguaje. Un ejemplo de este tipo de aproximación es el libro de James Higgins, *Visión del hombre y de la vida en las últimas obras poéticas de César Vallejo,* así como sus trabajo sobre al absurdo o el conflicto en la obra poética. Que la obra sea poética lo sabe el lector de estos estudios solamente porque los textos citados están en verso; de otro modo se tiene la impresión de asistir a la explicación de textos de un pensador que desarrolla una meditación sobre problemas existenciales y sociales.

Finalmente tenemos las exégesis que reivindican la poesía de Vallejo como exponente de una ideología o una doctrina, teoría, escuela o movimiento filosófico o político. Brevemente nos referiremos aquí a tres tendencias-escuelas, la del indigenismo, la de las filosofías existencialistas, la de materialismo histórico y la dialéctica, y a una tendencia-individuo: la doctrina histórico-metafísico-teleológica de Juan Larrea, de la cual el publicista y poeta español parece haber sido fundador y único secuaz.

Las interpretaciones indigenistas como la ya citada por Mariátegui parecen haber caducado, por lo menos en sus formulaciones tradicionales , con alguna resurgencia, es cierto, como la de Phyllis Rodríguez Peralta, que no viene del Perú ni de ningún país "de indios", sino de los Estados Unidos. Citemos, a propósito, entre estas resurgencias, una curiosa interpretación "indigenista" de *Trilce* XXV debida a la pluma de Eduardo Neale-Silva. El poema XXV es uno de los más obscuros de *Trilce*, y al amparo de esta obscuridad, el crítico, sustituyendo palabras obscuras por palabras claras cada vez que le resulta útil efectuar la operación, interpreta todo el poema como una denuncia de la miseria de indio de los Andes. Salen indios hasta de las piedras. La crítica actual, Paoli por ejemplo, sitúa al "indio" de Vallejo en la perspectiva de "Telúrica y magnética", más bien que en la de los cromos folklóricos de *Los heraldos negros*, esto es, como hombre "al pie del orbe", que, fundiéndose con representaciones del campesino ruso y español, aparece como un modelo de hombre universal que puede constituir un modelo de futura sociedad universal y humana, y en tanto que tal se proyecta en la utopía.

Las filosofías modernas de la existencia han inspirado a cierto número de comentadores (De Queiroz, López Soria, Bajarlía, entre otros). Es indudable que hay afinidades, y es legítimo aproximar algunas intuiciones u obsesiones del poeta peruano a conceptos paralelos de un filósofo como Heidegger, por ejemplo, que es lo que hace Juan Jacobo Bajarlía en un breve trabajo sobre el "ser ahí" de Vallejo, publicado en el simposio de Angel Flores. Se

sabe que el joven Vallejo había leído a Kierkegaard que le produjo "hondo impacto", según afirma Rafael Méndez Dorich en un testimonio aparecido en el mismo simposio. Ello no autoriza sin embargo a convertir a Vallejo en un poeta "existencialista", ni las eventuales convergencias al extremo que las lleva Bajarlía desde la primera frase del artículo: "Lo que Heidegger meditó para la filosofía lo realizó el peruano en la poesía". Por lo demás hay que tener en cuenta que muchos de los temas comunes a Vallejo y al pensamiento existencial moderno provienen del pensamiento cristiano, del que Vallejo estaba impregnado antes de leer a Kierkegaard. Encasillar sin más a Vallejo en lo que se ha dado en llamar "existencialismo" es en suma el mismo procedimiento que el de poner su poesía bajo el signo del "materialismo histórico" y de la "dialéctica marxista". Esta es la tarea que, en la distribución del trabajo de deformación y oscurecimiento de la poesía de Vallejo, han tomado a su cargo otro grupo de críticos: esta vez Vallejo se entiende a la luz del marxismo, y sobre todo a la luz de la "dialéctica", sea que su obra se simplifique en un esquema dentro del cual *Trilce* representa el momento dialéctico "negativo" y los poemas póstumos el "positivo" (Miret), sea que toda la poesía escrita entre 1918 y los años treinta sea vista como un proceso de formación o proceso "previo" que desemboca en la epifanía de la conciencia dialéctica (Sicard, Farías). Proceso bien simple para un poeta que declara tener cuatro conciencias simultáneas enredadas en la suya y no poder concebirlo porque es "aplastante". Como por arte de magia las cuatro conciencias desaparecen y sólo queda una conciencia, dialéctica, materialista y marxista, naturalmente. "Allí donde empieza la metafísica hegeliana, con su ecuación fatal de los contrarios, allí termina la influencia de Marx en nuestra época y su poder creador del porvenir", escribe Vallejo el 2 de noviembre de 1928. ¿Qué a fines de 1928 la conciencia marxista todavía no lo había iluminado? Pero dos meses después, el 29 de noviembre del mismo año firma con un grupo de peruanos un documentos de adhesión al marxismo: "La ideología que adoptamos íntegramente, en todos sus aspectos: filosófico, político y económico social": un marxismo afirmado en su aspecto filosófico pero despojado de la fatal dialéctica... Subrayemos que es un error interpretar la poesía de Vallejo a partir de las declaraciones contradictorias y a menudo incoherentes, si se las coteja una con otra, de sus artículos periodísticos y de las notas sueltas de *El arte y la revolución*[3], como hace selectivamente Ballón para poder afirmar que la actividad poética de Vallejo discurre por el cauce de la ideología. La ideología (si se entiende por ella la marxista) es vacilante y poco segura de sí misma en los escritos en prosa, seguramente por falta de ideas aprendidas ("Voy sintiéndome revolucionario y revolucionario por *experiencia vivida* más que por *ideas aprendidas*"). La "dialéctica" hegeliana o marxista y los postulados teóricos del materialismo histórico parecen entrar en esas ideas mal aprendidas, a juzgar por las lagunas y las contradicciones de Vallejo "ideólogo" de *El arte y la revolución*. Del mismo modo es una superchería extrapolar, y extender el significado de algunas ideas efectivamente marxistas, perceptibles en media docena de poemas, a toda

[3] Para un comentario de estas contradicciones remitimos a la nota de J. M. Oviedo. "Vallejo: el otro, el mismo", en la revista *Eco*, 243 (enero 1982)

la obra poética, silenciando todo lo que no "discurre" por esos cauces. Y es también una mutilar las citas, como hace Fernández Retamar, que para destacar mejor la figura del poeta militante de izquierda, cita en su prólogo a la edición de la poesía completa de la Casa de las Américas, el verso de "Los desgraciados": "y hay que tomar la izquierda con el hambre", omitiendo en la cita el segundo verso: "y tomar la derecha con la sed". Como diría el mismo Vallejo: "porque, al centro, estoy yo, y a la derecha, también, y, a la izquierda, de igual modo". Cercenar un texto de su contexto es dar un mal paso, y lo peor de todo, sin necesidad, como dice Evaristo Carriego de su costurerita: que Vallejo era comunista es un hecho que no requiere demostración y que debe de constar en los anales del partido comunista español en el que Vallejo se inscribió el 1931. Pero es un hecho también que el poeta se niega a "encasillar el espíritu en ningún credo político concreto" y que, para decirlo con sus propias palabras, "no está en manos de nadie ni en las (suyas) propias el controlar los alcances políticos que pueden encerrarse en sus poemas". La naturaleza polisémica de la poesía, y en particular la de Vallejo donde la polisemia adensa sus enigmas por la oscuridad de numerosos textos, fomenta desde luego la diversidad de las interpretaciones; se ha dicho que la poesía es como "l'auberge espagnole" de los franceses, donde cada cual come lo que lleva. *Se non è vero e ben trovato*, pero habrá que admitir al menos que el poeta pone la casa y la mesa en que se come; la construcción de este albergue reposa en la libertad y en el anhelo de universalidad y libertad de la poesía, no en el provincianismo mental de las doctrinas. Es conveniente para todo lector entra en la casa sin intenciones preconcebidas, mejor que comerse su fiambre afuera. Es éste, me parece, un aspecto muy importante en la recepción de la poesía de Vallejo. Bien diferente de la actitud ideológica dogmática es, en este sentido el enfoque de Noel Salomon, quien trata de distinguir lo que pueda haber quedado en la poesía de Vallejo de su acercamiento al marxismo, de las otras claves para el conocimiento de la obra.

En el extremo opuesto a las interpretaciones ideológicas, histórico-dialécticas y sociopolíticas encontramos las exégesis metafísicas y palingenésicas de Juan Larrea. Empeñado en probar que Vallejo es el profeta de una superrealidad que habrá de manifestarse en el Nuevo Mundo o paraíso reencontrado, da el mismo mal paso de los ideólogos del marxismo o de cualquier otra doctrina: silencia o desdeña lo que hay en los poemas de contenido social o de preocupación política, incurriendo incluso en reconstrucciones forzadas de poemas en que estos contenidos parecen patentes, como en el caso de "Los mineros salieron de la mina" y "Gleba". El aspecto social de la obra de Vallejo es achacado a su "personaje" sociológico, o interpretado en el sentido metafísico, el erótico, el religioso, etc. Lo que nos llevaría a ahondar en la tesis de Jean Franco, según la cual el poeta representa en su poesía una especie de minidrama. Hay que reconocer sin embargo —*à tout seigneur tout honneur*— que, pese a sus actitudes e interpretaciones abusivas, un buen número de comentarios de Vallejo por Larrea cuentan entre los más sagaces y profundos que se han hecho.

Al fin, el poeta dice adiós a todas las ideologías, y no en sus notas y artículos esporádicos, sino desde el cuerpo mismo de su poesía:

¡Adiós, hermanos san pedros.
Heráclitos, erasmos, espinozas!
¡Adiós, tristes obispos bolcheviques!
¡Adiós, gobernadores en desorden!

("Despedida recordando un adiós")

A todas las ideologías, empezando por la católica y su fundador, piedra en que reposa un sistema de dogmas rígidos; a la filosofía de Heráclito, "fundador de la dialéctica"; al humanismo "fundado" por Erasmo; a Spinoza, referencia obligada de más de un sistema de pensamiento totalizante de los tiempos modernos ("O Spinoza o no hay filosofía", dijo Hegel). Al fin y al cabo, *hermanos*. No así los bolcheviques, despachados como "tristes obispos". Por la misma fecha en que está fechado este poema (12 de octubre de 1937) Vallejo redacta sus poemas de *España, aparte de mí este cáliz* y confía, no ya la fundación de un mundo y un pensamiento justo, sino su *búsqueda*, a los niños del mundo.

En cuanto a la influencia que haya podido ejercer Vallejo sobre la generación de poetas que le sucedieron, es bien poco lo que se pueda decir aquí. Entre los diversos malentendidos que se anudan en la noción de recepción de una obra poética el de "influencia" es quizá uno de los más tenaces y que más confusión crea. Mucho más acertado sería utilizar el término de "afinidades". En general en la medida en que los grandes poetas son sensibles a las voces de su antecesores, se trata de haces de influencias que se ejercen desde la múltiple tradición y que pueden converger en un creador sin que sea fácil aislarlas y devanar la madeja. Sobre todo cuando el creador destinado a influir es un poeta tan señero como Vallejo, con una escritura tan proteica y una visión del mundo tan compleja. Un poeta sin "estilo", si los hay. La influencia en este caso es difusa y subterránea, no puntual y patente en el poeta "influido", cuya palabra es libre y suya. Si Vallejo ha influido en las generaciones posteriores no puede ser, como Darío, sino por la libertad de su palabra poética. José Angel Valente ha observado la influencia del poeta peruano en la joven poesía española de posguerra, y la ve en la "búsqueda de una expresividad más libre" en el lenguaje coloquial, así como en la carga de solidaridad y fraternidad humana encerrada en la poesía del peruano. Pero es de observar que en la escritura tan personal, tan libre y tan imprevisible de Vallejo lo "coloquial" no es justamente sino una de las manifestaciones de esta libertad, que utiliza para afirmarse todos los registros de la palabra y la tradición: el neologismo, el término raro y poético, la mímesis del lenguaje científico, jurídico, etc., el tono elegíaco, hímnico, la letanía, la reconstrucción del soneto clásico, etc. Todo esto se mezcla según las necesidades de expresión de la intuición, y se condensa y se comprime hasta hacer surgir ese "ademán sonoro", fórmula excelente con la que Gutiérrez-Girardot ha caracterizado la palabra poética de Vallejo. Si Vallejo influye, es seguramente retando a los poetas futuros a lograr ese ademán sonoro, el de ellos, único y libre, y no invitándolos a seguir sus pasos y sus procedimientos. De otro modo, no se percibe —felizmente— una influencia puntual del autor de *Trilce* en los grandes poetas hispanoamericanos y españoles sucesivos. En el Perú, Moro, Westphalen, Martín Adán, Sologuren, Eielson, Varela, Belli enderezaron por caminos bien diferentes, lo mismo que

los mejores poetas latinoamericanos y también españoles, a juzgar, por ejemplo, por la obra madura del propio Valente.

"Si la madre España cae (...) / salid, niños del mundo; id a buscarla...!" No se puede decir que en los cincuenta años que han trascurrido desde aquel poema, los niños de 1937 hayan encontrado gran cosa sino un mundo en que crece el mal por razones que seguimos ignorando. Mientras tanto, hemos dicho, la obra de Vallejo ha tenido una relativa difusión —ciertamente mucho menor que la de Neruda— en América y España, pero es casi desconocida en los países de Europa, donde parecen reinar en cambio Neruda y Paz. Aunque desde los años sesenta se han ido sucediendo las traducciones a las principales lenguas occidentales y aunque no tenemos datos precisos sobre la difusión de estas traducciones, se puede pensar que Vallejo se distribuye poco. Me apoyaré como ejemplo en mi propia experiencia en Francia. En 1968 Seghers publicó en su colección "Poètes d'Aujourd'hui", de gran difusión para ser una colección de poesía, una selección de poemas de Vallejo traducidos por la viuda, edición de la que yo me ocupé en París por encargo de Georgette y para la que escribí la introducción. Desde el punto de vista de la venta este primer intento de difundir un libro del poeta peruano en Francia parece haber sido un fracaso. Un año después era difícil encontrarlo en las librerías y finalmente, a principios de los año setenta, recibí una carta de la editorial en la que me anunciaban la inminente destrucción del stock remanente y me ofrecían adquirir todos los ejemplares que quisiera a un franco el ejemplar. Desde entonces, evidentemente, si se pide en cualquier librería el Vallejo de Seghers la respuesta tradicional es: "está agotado". Las editoriales modernas tienen una manera irresistible de agotar los libros, no así el público lector, aparentemente. La traducción alemana de Hans Magnus Enzensberger, editada por Suhrkamp en 1963, parece haber tenido mejor suerte, pues en la reimpresión de 1980 la justificación de la tirada indicaba 8.000 ejemplares. No obstante, también en Alemania, si Vallejo circula ha de ser muy moderadamente: hace dos años preguntamos por el Vallejo de Enzensberger en una gran librería de Bonn (por Pablo Neruda y Octavio Paz no había necesidad de preguntar: suntuosas e imponentes, las obras de los dos representantes de la poesía latinoamericana se ostentaban en un lugar tan visible que no era posible no verlas). El empleado me explicó que no tenía el Vallejo, pero que podían "pedirlo". Signo de que el libro es poco solicitado. Ignoramos el destino que hayan tenido en Italia las dos traducciones de Paoli, la primera una selección de poemas, publicada en 1964 y la segunda la obra poética completa (1973-1976). Los críticos vallejianos las conocen bien. Tampoco poseemos datos sobre la difusión de las diversas traducciones al inglés, aunque Vallejo parece ser más conocido en Estados Unidos que en Europa, a juzgar por las numerosas tesis y ensayos críticos que se le han consagrado, algunos de los cuales, y de valor, se deben a críticos ingleses. Citemos en fin la traducción francesa de la obra poética completa por Gérard de Cortanze, en 1983, que viene a llenar el vacío de la edición Seghers. En cuanto al ruso, en la Unión Soviética se ha traducido, que sepamos, sólo, de la poesía, *Los heraldos negros*: otro malentendido del destino.

Se podría achacar esta indiferencia a la obra de uno de los mayores poetas de este siglo a las dificultades que plantea la traducción de esta poesía, ya bastante difícil para el lector de lengua española. No es tanto quizás la lengua de Vallejo sino su acento singular, ese famoso "ademán sonoro": para dar una equivalencia en lengua extranjera se necesita un traductor poeta y que además tenga afinidades con Vallejo. Entre las diversas traducciones que conocemos, una de las que más me parecen aproximarse a ese ideal es la de Enzenberger, quizás también porque hay más modelos próximos al lenguaje y a la visión del mundo de Vallejo en poesía alemana que en las otras literaturas europeas. Pero las dificultades de traducción no lo explican todo. Salvo cierto número de poemas que pueden considerarse como casos límite desde el punto de vista de la "traducibilidad", la obra vallejiana se puede trasponer o trasladar a otra lenguas o hallar una equivalencia en ellas, con las pérdidas inevitables de toda obra literaria traducida. Además fuera del mundo hispánico, en particular en Estados Unidos y también en Francia, un número crecido de personas conocen el español. Hay también para explicar el desafecto por Vallejo en Europa una falta de información y una falta de formación.

Formación e información son responsabilidad de los centros de enseñanza, de los diccionarios y enciclopedias y de todos los órganos en general que debieran tener por misión una difusión correcta de la cultura universal. Aquí tengo de nuevo que referirme a mi propia experiencia. Durante los diez años que enseñé literatura hispanoamericana en la Sorbona, sólo una vez, y eso a fuerza de mucho insistir, se logró que Vallejo figurara en el programa de licenciatura, donde Neruda y... Fernández de Lizardi ocupaban un lugar casi permanente. Después de la experiencia de un año académico, Vallejo desapareció para no volver. En realidad, no correspondía a los escuálidos clichés que se inculcan a los alumnos como "imagen" de Latinoamérica. Para el europeo medio culto Vallejo no "representa" el Perú o el continente americano que un escritor americano tiene la obligación de representar. Esto se arrastra desde el colegio y los alucinantes manuales de español donde cada país o región están representados y definidos por una foto y unos textos escuálidos extraídos en general de novelistas de moda o "poetas populares". Las fotos no cambian nunca: países andinos: indio con poncho y un rebaño de llamas; Argentina, un rascacielos de Buenos Aires y al lado un gaucho; Cuba: Fidel hablando al pueblo, etc. Una anécdota ilustrativa es la siguiente; hace no mucho tiempo una prestigiosa revista literaria suiza nos pidió a Luis Iñigo Madrigal, actualmente catedrático de literatura latinoamericana en la universidad de Ginebra, y a mí, que nos encargáramos de un número dedicado a la literatura hispanoamericana. Pero había una condición: los artículos, en la medida de lo posible, debían responder a lo que los lectores, entre los que la revista había hecho una encuesta, querían saber del continente: entre otras, en qué situación se encontraba la "minoría hispanohablante" (sic) en ese continente de lenguas aborígenes. El número dedicado a la literatura hispanoamericana no salió. Visión de América que, supongo, es reforzada por el curioso descubrimiento de las editoriales francesas y también alemanas de que en Hispanoamérica no se escribe en español: en efecto, los libros de Borges, de Rulfo, de Vargas Llosa o de García Márquez no están traducidos del español sino del "argentin", del "mexicain", del "péruvien" y del "colombien". "Madame, c'est

bien en Péruvie qu'on parle le peruvien?" —le preguntaba un alumno a mi mujer, profesora en un liceo francés. Hemos hojeado un diccionario Larousse que se califica de "diccionnaire encyclopédique des colleges": en él aparecen casi todos los escritores *franceses* más o menos importantes de este siglo. Inútil buscar "extranjeros". Vallejo, claro está, no figura; pero tampoco Borges, Cortázar, Rulfo ni Paz; buscando entre escritores europeos no franceses, no tardé en descubrir el criterio que decide la inclusión o la no inclusión de un escritor extranjero: tiene o no tiene premio Nobel. Toda la literatura hispanoamericana desde la colonia a nuestros días está así representada por tres nombres con sus respectivas menciones de premio Nobel: Gabriela Mistral, Pablo Neruda y Miguel Angel Asturias. De García Márquez se olvidaron. Es interesante obtener que este proceso de exclusión no concierne únicamente a Latinoamérica: todo lo que sea extranjero sin premio Nobel está excluido, salvo poquísimas excepciones como D'Annunzio y Moravia, para Italia, Brecht y Günter Grass, para Alemania, por ejemplo.

Es éste quizás el mayor de todos los malentendidos que traban para el hombre moderno la recepción de esta obra de vocación universal. Su destino como su lector está inscrito en su escritura misma: escrita por un "provinciano" del Perú, esta poesía se sitúa "al pie del orbe" y va a los hombres *del mundo*: su lector ideal es el lector de un mundo nuevo cuya búsqueda, ya se ha dicho, el poeta encomienda a los niños del mundo después del derrumbamiento de la gran esperanza de universalidad que representó para Vallejo la gesta española como gesta en que se decidía el destino del mundo. Y es como si esta vocación de universalidad de la obra trabara paradójicamente su recepción en el mundo actual. El destino ha querido que la Europa en la que Vallejo escribió la última parte de su poesía se vuelva cada vez más provincial y provinciana; provincianismo y provincialismo que siguen igualmente presentes en las "Américas celestes" (la expresión está en *Los heraldos negros*) tristemente encogidas en nacionalismos y fronteras que aíslan a hombres que hablan la misma lengua y viven la misma historia: *estos chiles, perúes y ecuadores / que miro y aborrezco...* ha dicho otro poeta peruano. Pese a todo, parece como si hubiera en América (o es quizás una impresión mía) como un anhelo de escuchar más y mejor la voz del poeta, y lo que en ella está destinado no a peruanos, chilenos o ecuatorianos, sino a los niños del mundo: allá, por lo menos, niños no faltan.

Quizás en el fondo de la vocación universal de la poesía de Vallejo haya esa nostalgia infinita de la vida y de la muerte, de la vida muerte considerada como una trama indisociable que exige a los hombres no sólo ser solidarios en la vida sino solidarios en la muerte "donde todos se unen / en una cita universal de amor": compañeros de muerte. André Coyné ha subrayado el alcance del episodio de un cuento de *Escalas*, en que el compañero de celda mata por inadvertencia a una araña. —"Ha matado usted una araña", le dice el narrador. —"¿Sí? — Pregunta el otro indiferente— "Está muy bien; hay aquí un jardín zoológico terrible". Y el poeta reflexiona: "Yo sé que este hombre acaba de matar a un ser anónimo, pero existente, real (...) Nadie es delincuente nunca. O todos somos delincuentes siempre"[4]. La muerte de

[4] "Muro noroeste", *Escalas*, Ed. Moncloa., pp. 12-13.

otro ser es nuestra muerte, aunque ese ser sea una araña. Este mensaje ético y religioso parece ser incomprensible para el hombre moderno de Occidente, tierra del ocaso y, si se quiere jugar con la etimología, tierra de los matadores ("ayudarle a matar al matador —cosa terrible"). La televisión proyecta día tras día a este hombre series interminables de imágenes de muertos. Estos muertos son siempre "extranjeros", incluso si unos pocos entre esta funérea multitud han nacido en su propio país. De todos modos, si son muertos, son extranjeros y estas muertes paradójicamente tranquilizan al espectador de la muerte, le dan incluso la convicción de ser un hombre superior: él está vivo. *Estáis muertos*, estamos muertos, responde Vallejo. Morimos "a cada instante" con la muerte de los otros.

Niños ¡cómo vais a cesar de crecer! (...) ¡cómo van a quedarse en diez lo dientes, / en palote el diptongo, la medalla en llanto! (...) ¡Cómo vais a bajar las gradas del alfabeto / hasta la letra en que nació la pena! Han cesado de crecer, en efecto, y bajan cada vez más rápido las gradas del alfabeto; además, en Europa, ya ni siquiera nacen, o bien poco. Mientras tanto la poesía de Vallejo espera tercamente sus lectores; enamorada de la eternidad, tiene todo el tiempo por delante. Si por delante todavía nos queda tiempo, y mundo para esperar.

En torno a la obra de José Carlos Mariátegui y la literatura andina

Mariátegui: el concepto de *INDIO* y la cuestión racial en el Perú

El término "indio" no significaba originalmente sino la persona natural de las Indias, y en principio no denotaba de manera directa sino la nación o, mejor dicho, las *naciones* o *gentes*[1] que constituían el Nuevo Mundo. Es así como lo entienden generalmente Colón y Las Casas, pero, incluso empleado en este sentido, el vocablo (dadas las relaciones conflictivas que se establecieron desde un principio entre descubridores/conquistadores y descubiertos/conquistados) adquiere muy pronto matices de juicio de valor positivos o negativos. En Colón, el juicio positivo y negativo sobre los indios se combinan o alternan, pero decididamente acaba por predominar el segundo, como lo ha puesto de relieve T. Todorov en su reciente estudio sobre la conquista de América y la cuestión del otro[2]. El concepto de indio es, en cambio, totalmente negativo en Fernández de Oviedo, mientras que de Las Casas, en su exaltada defensa de los oprimidos, manifiesta continuamente la convicción de la superioridad de los vencidos respecto a los vencedores; la percepción de las virtudes de los indios es inseparable de la representación de la inferioridad moral de los españoles, a quienes al fin de su vida el sacerdote español hace colectivamente y para los siglos por venir responsables de la destrucción de las gentes de las Indias. Las Casas no habla de "raza", como tampoco Colón ni en general los cronistas de la época. "Indio" no se opone todavía a "blanco", sino a "español" como una nación a otra nación, y no hay que olvidar a España no como una nación, sino como una reunión de naciones diversas (Lope de Aguirre, en una carta al rey, dice que se desnaturaliza "de todas estas naciones que *es* España"): naciones, esto es, no "razas" en el sentido biogenético actual de la palabra, sino pueblos con sus entornos y sus culturas propias y peculiares. Por lo demás, en aquella época de transición entre la Edad Media y los tiempos modernos, el concepto de raza tenía poca vigencia; desde el punto de vista cristiano y católico ecuménico que todavía imperaba, por lo menos en la letra, todas las naciones del mundo son hombres, como lo confirma la bula papal. De ahí el interés de ciertos colonos y cronistas malévolos en representar ante el rey a los indios

---

1 "...grandes e infinitas islas (...) llenas de naturales gentes, indios de ellas" (Las Casas, *Brevísima relación de la destrucción de las Indias,* Buenos Aires: Eudeba, 1966, p.33); "Dos maneras han tenido (...) los que allá han pasado (...) en extirpar y raer de la paz de la tierra aquellas miserandas naciones" (*ibid.*,p.36); "nunca los indios de todas las Indias hicieron mal alguno a los cristianos" (*ibid.*, p. 37); "las causas de las miserables personas como son estas gentes indianas" (*ibid.*, p. 166); "aquellas gentes naturales de aquel reino de Yucatán" (*ibid.*, p. 167); etcétera.

2 Tzvetan Todorov, *La conquête de l'Amérique. La question de l'autre* (París: Seuil, 1982), pp. 40-45.

naturales de América no distintos de una inexistente "raza blanca", sino como diferentes de los seres que componen el género humano, y más semejantes a las bestias que al hombre.

Al fin resultó que las Indias no eran las Indias, y para designar el Nuevo Mundo se impuso el término de América, corriente ya en el siglo XVIII; pero, en cambio, ha persistido la denominación de "indios" para designar a los naturales del continente, nombre que hubiera debido sustituirse por el de americanos; pero aparte de los pobladores autóctonos y los españoles, en América existían ya otras "gentes": las diversas "castas", como se solía llamar a los variados productos del mestizaje, y los "criollos" o descendientes de europeos nacidos en América: eran todos, al fin y al cabo, naturales de América; así, en el siglo XVIII el peruano Vizcardo y Guzmán dirige una carta manifiesto a los "españoles americanos", esto es, a los criollos. Al mismo tiempo, el concepto de "indio" se llena de significado racial y (en un medio dominado por las relaciones conflictivas entre comunidades de origen diverso) racista. Pero este racismo no tiene criterios muy definidos en el Perú, como sí parecía tenerlos, por ejemplo, en la época del nacionalsocialismo el racismo ario de los alemanes, que excluía de la comunidad a toda persona de sangre judía, sea cual fuese su *status* social y su lugar de origen; lo que hay en el Perú es una inextricable maraña de representaciones de las comunidades culturales y socioeconómicas que cohabitan en un espacio geográfico caracterizado por fuertes contrastes, y en la que se mezclan confusamente prejuicios raciales, regionales, de nivel de cultura y de clase social. El color de la piel, el modo tradicional de vida, la pertenencia a una región y a un estrato socioeconómico son criterios que se combinan de las maneras más diversas, y fundan una percepción borrosa y arbitraria, ya deprimente, ya exaltante, pero siempre irracional, del *otro*. La confusa noción de "raza"[3] amalgama someramente todos estros criterios, que, al entrechocarse, revelan las fuerzas en acción en la gestación del Perú moderno. Y como el indio ha estado mucho tiempo en el centro del debate, ya deprimido, ya exaltado en el discurso de políticos e ideólogos, se puede decir que una etapa del proceso culmina, en los años veinte-treinta, con el movimiento llamado indigenista.

El indigenismo, al reanudar la defensa de los indígenas iniciada por los dominicos y Las Casas en el siglo XVI, vuelve a plantear todo el problema de las masas explotadas y segregadas de campesinos andinos de origen quechua o aymara, tradicionalmente llamados indios. Es de observar que, durante el coloniaje, las voces que denunciaron la injusticia del régimen de vida al que vivían sometidos los campesinos de la sierra del Perú no cesaron, ni entre los peruanos de origen quechua, como Guamán Poma de Ayala en el siglo XVII, ni

[3] La confusión es aún mayor cuando se emplea como término absoluto. Así la Raza ha podido significar la raza "latina" o, sobre todo entre los indigenistas, la raza "india". Es significativo que oficialmente se celebrara en el Perú por una parte "el día de la Raza" (¿"latina"?, ¿"ibérica"?, ¿"latinoamericana"?, ¿"indo-latinoamericana"?): un día feriado, y por la otra "el día del Indio": *medio* día feriado. Y más ilustrativo aún, desde el punto de vista de la obsesión racial, que todavía en los años cincuenta figurara en la cédula de identidad peruana, al lado de las señas de identidad como estatura y otras características físicas, la mención "raza".

entre los propios españoles peninsulares, como Jorge Juan y Antonio de Ulloa en el siglo XVIII: el informe de estos dos científicos es seguramente el documento más objetivo que se posee sobre la sociedad peruana y sobre las condiciones de vida de los indios en aquella época; en lo que concierne a estos últimos, el informe hace hincapié en la importancia de la tenencia de la tierra y en los despojos de tierras de que son víctimas los campesinos indígenas, a quienes los autores, por lo demás, no consideran en tanto que raza, sino como un pueblo en un hábitat[4]. Y en el siglo XIX, ya en plena República, otras voces se suman al debate: Clorinda Matos de Túrner y Manuel González Prada, entre otros: prédica humanitaria que, en el autor de *Horas de lucha*, adquiere ya concretas orientaciones políticas, que justamente destacará Mariátegui. Es, pues, una tradición prácticamente ininterrumpida la que recoge en los años veinte el movimiento indigenista, sobre todo a través de la literatura: ensayos, narrativa y poesía exaltan al indio, reivindican sus costumbres y sus tradiciones, pintan cromos idílicos de su vida y de su entorno, añoran líricamente la antigua grandeza del imperio incaico; pero también denuncian las precarias condiciones de vida en que viven los indios bajo el dominio de los latifundistas, esto es, la "raza india" avasallada y reducida a la miseria por la "raza blanca", con la complicidad de los mestizos. La noción de raza se introduce como una constante en las consideraciones sobre el labriego andino, inmovilizándolo en cierto modo en su condición racial de "indio", de quechua o aymara, de descendiente venido a menos de los antiguos y esplendorosos hijos del sol, pero en el que se conservan intactas y en potencia todas las "virtudes de la raza"; se tiende a escindir así la población del Perú y de los países andinos en general y someramente en *indios* vs. no *indios*. Todo esto se cifra concisamente en el título de una de las primeras novelas indigenistas, *Raza de bronce*, del boliviano Alcides Arguedas. Y el propio González Prada, que, sin embargo, en su célebre ensayo "Nuestros indios" plantea más bien el problema del indígena peruano en términos de explotados frente a explotadores, daba en sus *Baladas peruanas* una visión lírica de esta relación, en la que "indio" se opone a "blanco" casi como "bueno" a "malo": "Hijo, el pecho de los blancos / no se conmueve jamás"[5]. González Prada era un "blanco"; César Vallejo, que era un "cholo", declara en un poema de *Los heraldos negros* que "se labra la raza en (su) palabra"; verso muy significativo, pues la literatura indigenista,

---

4 Jorge Juan y Antonio de Ulloa, *Noticias secretas de América*, edición facsimilar (Madrid: Ediciones Turner, 1982). Los autores utilizan indiferentemente el término de *indio* y el de *cholos* para designar a los naturales de los Andes: "Tanto es el temor que el nombre Español, o el de *Viracocha* (...) causa en los Indios, que cuando quieren amedrentar a sus hijitos (...) con decirles sólo el *Viracocha* va a cogerlos, se horrorizan (...). Cuando las cholas o cholitos pastean ganado (...) y ven venir de lejos a algún Español, abandonan los rebaños, y sementeras, y corren despavoridos..." (II, pp. 292-293).

5 Aunque en "Nuestros indios" González Prada critica ampliamente el concepto de "raza", sigue utilizando este término para referiste a los indios: "Las agrupaciones formadas para libertar a la raza irredenta...". "Si el súbdito de Huayna-Capac admitía la civilización no encontramos motivo para que el indio de la República la rechace, salvo que toda la raza hubiera sufrido una irremediable decadencia fisiológica" ("Nuestros indios", en *El pensamiento indigenista*, selección, prólogo y bibliografía de José Tamayo Herrera; Lima: Mosca Azul Editores, 1981, pp. 39 y 44).

escrita por *no indios*, labra efectivamente o compone en palabras un prototipo de indio que perdura intacto y siempre igual a sí mismo a través de la historia, que forma como un todo indisociable con la tierra, de la que parece absorber sus virtudes ancestrales y su inquebrantable fuerza como el antiguo gigante Anteo. La literatura indigenista es indisociablemente una literatura "telúrica"[6]. No cabe duda de que esta exaltación lírica de la raza quechua y de la tierra prometida que es la sierra[7] constituye históricamente una reacción contra la abundante retórica de la "raza latina", la "latinidad", las "ínclitas razas ibéricas" y la "sangre de Hispania fecunda", y hasta del *Mare Nostrum* o Mediterráneo europeo, que parecía ser en una época (la del cosmopolitismo modernista) casi el único punto de referencia marítimo en la literatura para quienes no tenemos otro mar más o menos nuestro que el Océano Pacífico: "nuestro", de los costeños y de los serranos y de los selváticos del Perú. Pero esta idealización de la raza india es también una reacción —a nuestro entender menos convincente y menos fundada— a las doctrinas que, como la de Vasconcelos, habían preconizado el mestizaje integral, que debía fundir todas las razas en el crisol americano.

Así estaban, en líneas generales, las cosas cuando llegó José Carlos Mariátegui. Desde las columnas de *Amauta* y en su libro fundamental *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*, Mariátegui se empeña en replantear la cuestión indígena de una manera más adecuada a la circunstancia histórica del Perú y a su realidad económica y cultural, por lo menos en uno de sus enfoques, pues, a nuestro entender, hay dos y hasta tres, que se entrelazan y a veces ambiguamente se funden. Nos ocupamos primero en el que nos parece el más importante, pues constituye propiamente un nuevo planteamiento del tradicional "problema del indio"; y así lo llama precisamente el autor en la primera parte de su segundo ensayo: "El problema del indio —su nuevo planteamiento". En pocas palabras, Mariátegui lo expone así:

> Todas las tesis sobre el problema indígena que ignoran o eluden a éste como problema económico-social son otros tantos estériles ejercicios teoréticos —y a veces sólo verbales—, condenados a un absoluto descrédito. No las salva a algunas su buena fe. Prácticamente, todas no han servido sino para ocultar o desfigurar la realidad del problema. La crítica socialista lo descubre y esclarece, porque busca sus causas en la economía del país y no en su mecanismo administrativo, jurídico o eclesiástico, no en su dualidad o pluralidad de razas, ni en sus condiciones culturales y morales. La cuestión indígena arranca de nuestra economía. Tiene sus raíces en el régimen de propiedad de

---

6 Véase, por ejemplo, Luis E. Valcárcel (*Tempestad en los Andes*, Lima: Ed. Universo, 1972): "Andinismo es agrarismo (111); es la purificación por el contacto con la tierra que labraron con sus manos nuestros viejos abuelos los Incas" (p. 105). "No perdieron los inkas ni los indios de hoy han perdido su engarce telúrico" (p. 106). Uno de los poemas importantes de César Vallejo sobre la sierra del Perú se llama "Telúrica y magnética". Véase también las consideraciones de J. Uriel García (que no era propiamente un indigenista) sobre el influjo telúrico, el medio y la "naturaleza histórica" en "El nuevo indio", *Amauta*, 8, pp. 29-35).

7 Véase Luis E. Valcárcel, *Tempestad en los andes*, cit., p. 126: "Nos asiste la fe viva en cierto papel providencial deparado al viejo solio de los inkas. Puede ser para muchos censurable este orgullo cuzqueño de sentirse pueblo escogido..."

> la tierra. Cualquier intento de resolverla con medidas de administración y policía, con métodos de enseñanza o con obras de vialidad, constituye un trabajo superficial o adjetivo mientras subsista la feudalidad de los "gamonales" (35) *

Este enfoque parece claro, y entraña, además de una reflexión sobre la historia de la economía y la sociedad en el Perú, una opción política orientada a transformar radicalmente esta economía y las relaciones sociales y de trabajo que ella determina. El sistema económico heredado del coloniaje, y que la República no ha sido capaz de transformar sustancialmente, es inadecuado. El Perú es un país agrícola, y las grandes masas de campesinos paupérrimos que pueblan sobre todo los Andes del Sur viven sometidas a un régimen latifundista, en el que Mariátegui ve una prolongación en la época moderna del sistema feudal. Transfórmese con criterios socialistas el régimen de propiedad de la tierra y el problema del indio dejará de plantearse. Es verdad que se trata de un planteamiento muy general y —en la medida en que tiende a ligar la posibilidad de un comunismo peruano con la subsistencia y la perpetuación de las comunidades indígenas— posiblemente poco realista, como lo observaba ya en la época Luis Alberto Sánchez[8]. Pero no es éste el tema que se proponen explorar estos apuntes, sino el del concepto de "indio", que, en este nuevo planteamiento, no hace referencia a la raza, sino al sistema económico y a la red de relaciones de clases, en las que el labriego andino, productor no sólo alienado de los medios de producción, sino segregado de las otras clases productoras del país, constituye un vasto estrato social sometido, explotado y humillado a través de la conquista, la colonia y la República. Lo que Mariátegui subraya aquí no es, como lo hace Luis E. Valcárcel en *Tempestad en los Andes*, "la lucha de los Hombres Blancos y la Raza de Bronce"[9], sino la pugna entre los comuneros andinos y los gamonales, entre el campesinado andino despojado de sus tierras y los representantes de un régimen económico-político falsamente democrático y liberal, que defiende y hace suyos los intereses de los latifundistas. Esta primacía dada a las representaciones político-económicas sobre las raciales, así como el papel capital asignado al productor andino en la transformación económica y humana del Perú, se ve claramente en la ordenación de los ensayos: los tres primeros, en efecto, vinculan sólidamente la historia de la economía, el problema del indio y la cuestión agraria, y el primer capítulo del tercer ensayo lleva por título precisamente "El problema agrario y el problema del indio". De todo lo cual se infiere que si subsiste en el Perú un problema del indio debe ser entendido como problema de la clase campesina de los Andes, sometida a la servidumbre por el sistema latifundista, sin referencia especial al concepto biológico de raza. El concepto de indio en esta perspectiva es, pues,

---

* Todas las citas de los *siete ensayos* remiten a *Obras completas* de José Carlos Mariátegui, 2, *siete ensayos de interpretación de la realidad peruana* (Lima: Empresa Editora Amauta, 1971). Todas las citas indican el número de páginas entre paréntesis.

8 Luis Alberto Sánchez, "Punto final con José Carlos Mariátegui", en *La polémica del indigenismo*, textos y documentos recopilados por Manuel Aquézolo Castro (Lima: Mosca Azul Editores, 1976), p. 90.

9 Luis E. Valcárcel, *Tempestad en los Andes*, cit., p. 23.

social más que étnico, con lo cual Mariátegui parece ir a contracorriente de las tendencias indigenistas de la época, que sobrevaloraban en el indio el factor racial.

Son numerosos los pasajes de los *Siete ensayos* en los que el autor remacha aquella concepción y reafirma de manera categórica que el problema indígena no debe confundirse con un problema de raza: "El socialismo nos ha enseñado a plantear el problema indígena en nuevos términos. Hemos dejado de plantearlo abstractamente como problema étnico o moral para reconocerlo concretamente como problema social, económico y político. Y entonces lo hemos sentido por primera vez esclarecido y demarcado" (36, nota). "Los que no han roto todavía el cerco de su educación liberal y burguesa y (...) se entretienen en barajar los aspectos raciales del problema olvidan que la política y, por tanto, la economía lo dominan totalmente" (*Ibíd.*). "La suposición de que el problema indígena es un problema étnico se nutre del más envejecido repertorio de ideas imperialista" (40). "El prejuicio de las razas ha decaído, pero la noción de las diferencias y desigualdades en la evolución de los pueblos se ha ensanchado y enriquecido" (342). "El mestizaje necesita ser analizado no como cuestión étnica, sino como cuestión sociológica. El problema étnico (...) es totalmente ficticio y supuesto. (...) la cuestión racial —cuyas sugestiones conducen a sus superficiales críticos a inverosímiles razonamientos zootécnicos— es artificial..." (343), etc. Las referencias al campesinado de Rusia, "país con el cual es siempre interesante el paralelo" (64), y la analogía que descubre Mariátegui entre indigenismo y mujikismo (48), van en el mismo sentido, como también la referencia a la clase rural francesa y la Revolución de 1789 (66); ni los mujiks rusos ni los campesinos franceses, en efecto, eran de otra raza que sus señores.

Por otra parte, Mariátegui afirma que los indios constituyen las cuatro quintas partes de la población del Perú: "El cultivo de la tierra ocupa a la gran mayoría de la población nacional. El indio, que representa las cuatro partes de ésta, es tradicional y habitualmente agricultor" (28). "...el progreso del Perú será ficticio, o por lo menos no será peruano, mientras no constituya la obra y no signifique el bienestar de la masa peruana, que en sus cuatro quintas partes es indígena y campesina" (48). Entre el concepto de "indio" y el de "masas campesinas" o "masas rurales", identificadas explícitamente en otro pasaje de los *Siete ensayos* con las comunidades indígenas (202), no hay, pues, ninguna diferencia: "indio" designa al labriego andino, y el concepto antónimo no es entonces "el hombre blanco" o de cualquier otra raza, sino el hombre de la ciudad; esta idea es expresada aún con mayor evidencia por Luis E. Valcárcel: "El Perú, como Rusia, es un pueblo de campesinos. De los cinco millones que probablemente —carecemos de cifra exactas— viven en el territorio nacional, no llega a un millón el número de los habitantes de las ciudades y los villorrios. Cuatro quintas partes de la población del Perú la constituyen los labradores indígenas"[10]. O sea, los indios. Todos los que no viven en ciudades y villorrios son, pues, clasificados como

[10] Luis E. Valcárcel, *Tempestad en los Andes*, cit., p. 25.

indios. Y éste parece ser también el criterio fundamental de Mariátegui para definir el concepto de indio, que en este enfoque se determina por factores como el medio natural y social, el modo de vida y la tradición cultural: "cholo" e "indio" son la misma realidad si viven en las mismas condiciones: "Existen provincias —dice Mariátegui en otro pasaje de su obra— donde el tipo indígena acusa un extenso mestizaje. Pero en estos sectores la sangre blanca ha sido completamente asimilada por el medio indígena y la vida de los 'cholos' producidos por estos mestizajes no difiere de la vida de los indios propiamente dichos"[11]. Observamos, sin embargo, que, de pronto, Mariátegui introduce en sus estadísticas a ojo de buen cubero, la noción de "raza": "La presencia de tres o cuatro millones de hombres de la raza autóctona en el panorama mental de un pueblo de cinco millones no debe sorprender a nadie..." (333).

Las consideraciones expuestas pertenecen al enfoque socioeconómico y político del problema indígena en los *Siete ensayos*. Hay que decir que este nuevo planteamiento no es exclusivo de Mariátegui en su época; era también, con pocas diferencias, el de Haya de la Torre y, en general, el de los ideólogos apristas[12]; y es normal, en la medida en que la teoría aprista, como la socialista de Mariátegui, se orientaban fundamentalmente a la praxis y a la acción política, proponiéndose peruanizar el Perú, lo que implicaba, entre otras cosas, forjar una nación en la que todos los habitantes fueran peruanos de pleno derecho, sin discriminaciones raciales entre "blancos", "indios", "negros", "cholos", "zambos" y "asiáticos"; es el "totalismo" al que aspiraba Luis Alberto Sánchez, frente al "indigenismo" al que, a pesar de su nuevo planteamiento, seguía adhiriendo manifiestamente Mariátegui[13].

Apresurémonos, sin embargo, a disipar una ambigüedad: sin Sánchez ni ningún pensador revolucionario o reformista de la época estaba contra el indigenismo en tanto que movimiento que defendía y reivindicaba los derechos del indio en el sentido lato que, como hemos visto, expone y propugna el propio Mariátegui. Pero el término "indigenismo" era ambiguo, y una de sus tendencias, la "extremista", tal como aparece, por ejemplo, muy líricamente expresada en *Tempestad en los Andes*, de Luis E. Valcárcel, va más allá: invocando la

---

11 J. C. Mariátegui, *Ideología y política*, citado por Eugenio Chang-Rodríguez, *Poética e ideología en José Carlos Mariátegui* (Madrid: Ediciones José Porrúa Turanzas, 1983), p. 178.

12 Mariátegui subraya la coincidencia entre sus propios conceptos y los de Haya de la Torre en lo que concierne a la cuestión agraria y a la comunidad indígena (*Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*, p. 84, nota). Para estas coincidencias con los enfoques apristas, véanse también Carlos Manuel Cox, "Revolución y peruanidad" (en *Amauta*, 8, p. 25), y Manuel Seoane, "Carta al grupo Resurgimiento" (*Ibid.*, 9, pp. 37-39).

13 Luis Alberto Sánchez impugna por simplista la opción colonialismo/indigenismo, y "las frases lapidarias sobre sierra y costa, colonia e incario" ("Batiburrillo indigenista", en *Mundial*, 349, recogido en *La polémica del indigenismo*, cit., pp. 69-73), y propugna "un movimiento de reivindicación total y no exclusivista" ("Respuesta a José Carlos Mariátegui". *La polémica del indigenismo*, p. 81). El concepto de "totalismo" "Más sobre lo mismo" (*op.* Cit., p, 94) y en el colofón a *Tempestad en los andes*: "Valcárcel proclama, a pulmón lleno, su indigenismo. Yo proclamo, con igual franqueza, mi *Totalismo*" (*Tempestad en los Andes*, cit., p. 178).

Raza, la Sangre, la Tierra, la Tradición del Incario y vilipendiando el mestizaje y el europeísmo, hace del indio, único peruano autóctono, el único peruano auténtico. El cuzqueño es el pueblo escogido[14], y "los nuevos indios(...) anudarán el hilo roto de su historia para restablecer las instituciones cardinales del Incario"[15]. Este milenarismo, en el que la historia del Perú del siglo XVI al siglo XX se representa someramente como una simple ruptura, la ruptura de un hilo que se puede sin más volver a anudar, se nutre de los sentimientos de la Raza, la Sangre y la Tierra. Los indios son ahora el Indio, que en este paisaje mental se yergue como una figura hierática que, siempre idéntica a sí misma, resiste impasible los embates y los trastornos de la historia. Son los "campesinos eternos, ahistóricos". Es un indio mítico.

Ahora bien: esta visión mítica del Indio, de la raza oscuramente ligada a la Tierra, de la sangre inca y la tradición ancestral del Incario, aparece también en los *Siete ensayos* y continuamente se entrecruza con el "nuevo planteamiento" y coexiste con él. Es el segundo enfoque, al que nos referíamos páginas atrás, y no es, por cierto, el menos importante en la obra del pensador peruano. Merece, pues, un comentario.

Observamos en primer lugar que el término de "raza" aplicado a las masas de labradores andinos acude con frecuencia en los *Siete ensayos*, en vez del término de "clase", que es el que se podría esperar de un planteamiento político y socioeconómico. Es verdad que Mariátegui dice en el ensayo sobre "El problema de la tierra" que si la disolución de la comunidad hubiera sido llevada a cabo por un capitalismo vigoroso, "el indio entonces habría pasado de un régimen mixto de comunismo y servidumbre a un régimen de salario libre. Este cambio lo hubiera desnaturalizado un poco; pero lo habría puesto en grado do organizarse y emanciparse como clase, por la vía de los demás proletariados del mundo" (77). Ello podría inducirnos a pensar que Mariátegui emplea el concepto de "raza" en el sentido de "clase campesina" o en todo caso de "masas rurales", igual que el concepto de "indio". Pero las cosas no son tan claras, y la introducción de la idea de que el salario libre hubiera "desnaturalizado" al indio [en el primer ensayo se hablaba ya de "la tendencia natural de los indígenas al comunismo" (15)] hace pensar que Mariátegui al igual que Valcárcel y otros indigenistas de la época, cree en una "naturaleza del indio" que tiene que ver con la Raza, o raza quechua, distinta "espiritual y mentalmente" a otras "razas" (166). He aquí algunas citas que pueden ayudarnos a reflexionar sobre el problema: "El indio alfabeto se transforma en un explotador de su propia raza porque se pone al servicio del gamonalismo" (37, nota), "La miseria moral y material de la raza indígena aparece netamente como una consecuencia del régimen económico y social que sobre ella pesa desde hace siglos" (*Ibíd.*). Aquí aún se puede entender la "raza" como vago sinónimo de pueblo andino, formado por una masa campesina explotada, aunque cabe observar que cualquier miembro de una clase explotada puede ponerse al servicio de la clase explotadora, en el Perú como

[14] *Tempestad en los Andes*, p. 126.

[15] *Tempestad en los Andes*, p. 125.

en Inglaterra o en las islas Filipinas... Pero Mariátegui va más lejos: "La raza indígena es una raza de agricultores" (54); si aquí aplicamos el mismo sistema de sinonimia al que parecía tender en su terminología el nuevo planteamiento: indios = masas de agricultores andinos, nos encontramos, sustituyendo los términos, con este impresionante enunciado: las masas de agricultores andinos son masas andinas de agricultores. Mariátegui parece referirse, pues a la raza "india" en el sentido "biológico" de la palabra. A esta definición de lo que *es* la raza indígena (¿hoy y por la eternidad?) sigue una descripción de lo que *era* en tiempos del imperio incaico, aparentemente destinada a explicar lo que *es*: "El pueblo incaico era un pueblo de campesinos..." Y es verdad que el pueblo peruano, en la época de Mariátegui, seguía siéndolo en su inmensa mayoría, lo que se explica razonablemente por la evolución anómala de la economía del país durante la colonia y la República; esta conclusión se deriva fácilmente de los planteamientos economistas del propio Mariátegui. Pero denunciando los despojos de tierras de que los campesinos de los Andes han sido víctima, apunta que "la raza indígena" es "una raza de costumbre y de alma agraria (...). "La tierra ha sido toda la alegría del indio. El indio ha desposado la tierra. Siente que la vida 'viene de la tierra' y vuelve a la posesión de la tierra, que sus manos y su aliento labran y fecundad religiosamente" (47). Y en este punto ya no sabemos si la anormal situación histórica de un país en que la gran mayoría de los habitantes, en pleno siglo XX, siguen encorvados sobre la tierra procede del atraso histórico y económico del país o bien si está ínsita en la raza y en los genes, como ciertas características físicas. Del mismo modo, la República no sólo "ha pauperizado al indio, ha agravado su depresión y ha exasperado su miseria", sino que "la República, además, es responsable de haber aletargado y debilitado las energías de la raza" (*Ibíd.*). La raza, y el término icónico que la representa, la sangre, parecen intervenir así en todos los planos de explicación de la realidad, incluso la religión y el arte: "El 'totemismo', consustancial con el *ayllu* y la tribu, (...) se refugiaba no sólo en la tradición, sino en la sangre misma del indio" (167), y "El Lunarejo, no obstante su sangre indígena, sobresalió sólo como gongorista..." (238). *Excusez du peu*..., como dicen los franceses. Parece como si en la representación de Mariátegui el tener sangre indígena y cultivar al mismo tiempo los valores estéticos del barroco fuera una incoherencia o una limitación; en cambio, lo que hay de admirable en Vallejo es que "es el poeta de una estirpe, de una raza" (308). Mariátegui regresa así a lo que era ya un tópico del indigenismo: la escisión del país en "indios" vs. "blancos" + "otras razas": "No es la civilización, no es el alfabeto del blanco lo que levanta el alma del indio" (35, nota); "... no hay aquí que resolver una pluralidad de tradiciones locales o regionales, sino una dualidad de raza, de lengua y de sentimiento, nacida de la invasión del Perú autóctono por una raza extranjera que no ha conseguido fusionarse con la raza indígena..." (206)[16]. Y en otro pasaje, Mariátegui nos da, con la mayor serenidad, esta información: Lima fue "fundada por un conquistador, por un extranjero": ¿y América

[16] Recordemos que en el segundo ensayo Mariátegui dice todo lo contrario: la crítica socialista no basta la solución del problema indígena en la dualidad o pluralidad de razas (p.35).

descubierta por otro...? En todo caso, parece que en el Perú no hay mestizaje, o no hay por lo menos buen mestizaje: "El cruzamiento del invasor con el indígena no había producido en el Perú un tipo más o menos homogéneo. A la sangre ibera o quechua se había mezclado un copioso torrente de sangre africana. Más tarde, la importación de *coolíes* debía añadir a esta mezcla un poco de sangre asiática (...). Era fatal que lo heteróclito y lo abigarrado de nuestra composición étnica trascendiera a nuestro proceso literario" (243). Frente a esta mezcla impura, el indio —la raza indígena— se mantiene incólume, unido a su esposa la Tierra: "Lo único casi que sobrevive del Tawantisuyu es el indio. La civilización ha perecido; no ha perecido la raza. El material biológico del Tawantisuyu se revela, después de cuatro siglos, indestructible y, en parte, inmutable. (...) Hay épocas en que parece que la historia se detiene (...). En las sierras abruptas, en las quebradas lontanas, donde no ha llegado la ley del blanco, el indio guarda aún su ley ancestral" (336). Este indio eterno, esta raza idéntica a sí misma en la historia detenida, es la raza biológicamente virtuosa que, redimida, redimirá al Perú: "Los hombres nuevos quieren que el Perú repose sobre sus naturales cimientos biológicos" (215). El enfoque que revelan estos fragmentos es, pues, abiertamente racial, y en alguna oportunidad, sobre todo cuando Mariátegui habla de las etnias más minoritarias, como los negros y los chinos, toma incluso visos de racismo: "El chino (...) parece haber inoculado en su descendencia el fatalismo, la apatía, las taras del Oriente decrépito. El juego, esto es, un elemento de relajamiento e inmoralidad singularmente nocivo en un pueblo propenso a confiar más en el azar que en el esfuerzo, recibe su mayor impulso de la inmigración china" (341). La afición al juego se "inocula" hereditariamente como una enfermedad venérea... Pero peor van las cosas con el negro: "En la costa, en Lima sobre todo, otro elemento vino a enervar la energía espiritual del catolicismo. El esclavo negro prestó al culto católico su sensualismo fetichista, su oscura superstición. El indio, sanamente materialista y panteísta, había alcanzado el grado ético de una gran teocracia; el negro, mientras tanto, trasudaba por todos sus poros el primitivismo de tribu africana" 176). "El negro (...) cuando se ha mezclado al indio ha sido para bastardearlo, comunicándole su domesticidad zalamera y su psicología exteriorizante y mórbida (...). La sociedad colonial, que hizo del negro un doméstico —muy pocas veces un artesano, un obrero— absorbió y asimiló a la raza negra, hasta intoxicarse con su sangre tropical y caliente" (334). Observemos que para este negro tan ponzoñoso queda felizmente una posibilidad de redención en "la evolución social y económica que, convirtiendolo en obrero, cancela y extirpa poco a poco la herencia espiritual del esclavo" (*Ibíd.*). Para el negro, por lo menos, la historia no se detiene tanto. Al indio, en cambio, Mariátegui no lo ve nunca como posible trabajador fabril; es, por decirlo así "biológicamente" agricultor; su condición de campesino es cosa de "raza", y es normal: ha desposado la tierra, y lo que el antepasado precolombino ató en el *ayllu* primitivo no se desatará en la evolución económica y social. Pero el indio agricultor —ya hemos visto que Mariátegui lo reconoce abiertamente— no es a menudo indio "biológico", está mestizado con el "blanco": "Pero este mestizaje es el que proviene de la mezcla de las razas española e indígena, sujeto al influjo del medio y la vida andina. El medio serrano (...) se ha asimilado al blanco invasor. Del brazo de las dos razas ha nacido el nuevo indio, fuertemente influido por la tradición y el ambiente regionales" (340). Y de nuevo resulta

que ser "indio" no es asunto de "raza", sino de medio, de cultura, de ambiente y de región; y entonces, los "naturales cimientos biológicos" ¿son el mestizaje indoespañol, con tal que el mestizo sea serrano?: "El sur ha podido conservarse serrano, si no indígena" (208).

Vemos, pues, que la representación del indio en los *Siete ensayos* oscila entre tres puntos de vista: el socioeconómico, que corresponde a una visión histórica y política del labriego andino: el indio es una clase campesina sometida a la servidumbre y despojada de sus tierras; el regional-cultural, que define al indio por un modo de vida en un entorno natural: el indio es el serrano agricultor, y finalmente el racial: el indio es el material biológico indestructible que conserva y trasmite por herencia sus características espirituales y su apego a la tierra a través de los siglos. Es éste, sin duda, el planteamiento más sorprendente. Mariátegui evacua por una parte las consideraciones de raza, impulsado visiblemente por el loable propósito de desvirtuar la caracterización racista del indio serrano como "raza inferior", pero sin transición las vuelve a introducir para recuperar el mismo indio de la sierra casi como "raza superior", sobre todo cuando lo compara con otros grupos humanos que coexisten y se mezclan en el Perú moderno. La Raza, la Sangre, la Tierra y los Antepasados han sido siempre en Europa tópicos de la extrema derecha, destinados a encauzar políticamente el descontento de las masas contra etnias minoritarias[17]. Curiosamente, estos tópicos prenden en el Perú de los años veinte entre algunos pensadores de izquierdas. Es verdad que en otro contexto y con intenciones bien diferentes: en el Perú se trataba fundamentalmente de reivindicar los derechos de la inmensa mayoría explotada, generalmente objeto de un racismo antiindio. En lo que concierne a Mariátegui, es un hecho además que en su praxis política se mantiene fiel a su nuevo planteamiento, poniendo entre paréntesis las consideraciones de raza en el sentido biológico (aunque reconoce el peso que pueden tener en los antagonismos regionales y lingüísticos), como lo prueba su tesis sobre "El problema de las razas en América Latina", presentada en la Primera Conferencia Comunista Latinoamericana y, paradójicamente, rechazada por la Internacional Comunista en el nombre del derecho de los pueblos a disponer de sí mismos[18].

El discurso que se desarrolla en los *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana* es más ambiguo. Los tres enfoques del indio que en él advertimos reproducen los criterios —regional, cultural, racial— que se mezclan en la percepción negativa que generalmente tiene el "criollo" costeño del "indio" serrano: sólo que esta percepción cambia de signo y se hace enteramente positiva. Pero, aparte de esto, podemos distinguir en este discurso dos discursos que coexisten y se entrecruzan. Uno, el del nuevo planteamiento, es racionalista y está orgánicamente vincu-

---

17 El caricaturesco "fascismo" peruano de los años treinta calcó torpemente este racismo, tratando de utilizar como chivo emisario a la "raza asiática"; véase a este respecto diversos artículos de la prensa de la U.R. contra él "peligro amarillo" en *El pensamiento fascista (1930-1945)*, selección y prólogo de José Ignacio López Soria (Lima: Mosca Azul Editores, 1981), pp. 184-197.

18 Para una presentación clara y concisa de este asunto véase Eugenio Chang-Rodríguez, *Poética e ideología en José Carlos Mariátegui*, cit., pp. 176-181

lado con la reflexión histórica y la actividad política práctica de Mariátegui. El otro, irracionalista y poético, privilegia las representaciones míticas, ahistóricas, esencialistas, y en él el indio aparece como una figura inmutable a través de la historia, arquetipo humano o modelo de humanidad, unido desde siempre y para siempre a la Tierra, esposa y madre; comparando al indio de hoy con el indio de antaño, Mariátegui los percibe —igual que percibe el comunismo moderno y el del Incario— en "su incorpórea semejanza esencial" (78, nota). La Tierra, la Sangre, la Raza (lo que arraiga y perdura a través de la contingencia histórica) parecen ser aquí las representaciones cargadas de contenidos míticos, mediante las cuales el autor de los *Siete ensayos* introduce esta visión poética en un discurso en principio sociológico, pues se trata sin duda de una visión poética que toma forma en un texto a menudo lírico. "El más absurdo de los reproches que se nos pueden dirigir —dice Mariátegui— es el de lirismo o literaturismo" (51). El reproche de "literaturismo" sería evidentemente absurdo; pero el lirismo, en ciertas páginas de los *Siete ensayos*, es patente —y no es un reproche[19]—. Mariátegui, poeta frustrado en verso, revela su temperamento poético en la prosa de sus ensayos.

Ya nos hemos referido a los puntos de contacto con González Prada y Luis E. Valcárcel, a quien justamente Mariátegui califica de lírico[20]. Pero más ilustrativo nos parece aún el paralelo con César Vallejo. Igual que Mariátegui, el poeta de Santiago de Chuco proyecta en su poema "Telúrica y magnética" una visión ahistórica del Indio, representado como una figura eterna, encarnación de valores indestructibles, alfa y omega de la humanidad: *Indio después del hombre y antes de él*: símbolo de una humanidad futura que es regreso mítico a la relación arcaica con la tierra. La tierra es la sierra, la sierra es el Perú, y el Perú está "al pie del orbe": "Yo me adhiero", dice el poeta, y reencuentra la forma esencial del arquetipo en el campesino español o en el campesino ruso. La visión de Mariátegui es análoga, parte de la misma ruptura con un mundo capitalista, individualista, urbanizado y decadente, del que Lima es un débil y grotesco trasunto, e imagina en el hombre de los Andes y en su relación antigua con la naturaleza una promesa de regeneración. Sólo que en Vallejo, serrano, esta visión ecuménica de un nuevo mundo que sustente sus valores en la relación arcaica y original con la tierra está arraigada en la nostalgia de una infancia serrana y rural efectivamente vivida: su visión del futuro es recuerdo. En Mariátegui, criollo costeño y de formación limeña, la concepción poética de la raza que ha desposado la tierra es abstracta, y procede en gran parte de la imaginación y de las lecturas. Esta raza es, sí, como en la mayoría de los indigenistas, literal y literariamente "labrada". Ello puede contribuir a esclarecer la complejidad y las ambigüedades mariateguianas en la representación del indio, en las que las nociones de "sangre" y "raza" como "material biológico indestructible" tratan quizás de dar un oscuro soporte visceral a la creencia en la perennidad de ciertos valores éticos y vitales.

---

19 Chang-Rodríguez ha tratado ampliamente el tema de la vocación poética de Mariátegui, *Poética e ideología en José Carlos Mariátegui*, en particular en los capítulos 2 y 7 (pp. 31-79 y 183-199), así como el de los elementos religiosos presentes en su obra y la importancia del mito (pp. 83-106).

20 José Carlos Mariátegui, "Intermezzo polémico" (en *Amauta*, 7, p. 37).

La crítica literaria en la obra de José Carlos Mariátegui

La crítica literaria es un aspecto importante de la obra de José Carlos Mariátegui, aunque menos conocido y divulgado que sus planteamientos políticos y económico-sociales. Y lo mismo podría decirse de los aspectos poéticos que pueden hallarse en su prosa y que podrían ser también objeto de estudio: hay sin duda a veces un tratamiento poético de la escritura del ensayo en Mariátegui y un vuelo lírico de la expresión que nos recuerda que el propio Mariátegui escribió poesía; aunque él mismo la haya renegado, esta obra literaria (la de lo que el llamaba la "edad de piedra") no es en realidad más desdeñable que lo que escribían otros modernistas tardíos en la misma época, sin excluir algunos versos de Vallejo en *Los heraldos negros*. No es éste nuestro tema, pero conviene tenerlo en cuenta porque puede en parte explicar la certera intuición que tuvo más de una vez nuestro ensayista para descubrir y divulgar valores propiamente poéticos en la literatura peruana e hispanoamericana de los años 20.

El hecho —la relativa indiferencia por los planteamientos literarios del editor de *Amauta*— resultaría explicable por el carácter dependiente que parece tener en esta obra la literatura por respecto a los condicionamientos económico-sociales. El autor desarrolla en efecto en sus trabajos sobre la realidad literaria una "concepción" de la literatura que se encuentra en estrecha relación con su concepción política y económica de la realidad, pero también "moral" y "religiosa". ("la política en mí es...religión"; aclara):

> Declaro sin escrúpulos que traigo a la exégesis literaria todas mis pasiones e ideas políticas (...). "Pero esto no quiere decir que considere el fenómeno literario o artístico desde puntos de vista extraestéticos, sino que mi concepción estética se unimisma, en la intimidad de mi conciencia, con mis concepciones morales, políticas y religiosas, y que, sin dejar de ser concepción estrictamente estética, no puede operar independiente o diversamente. (*7 E*: 231)[1]

Pues "el espíritu del hombre es indivisible" (*7 E* : 230). La concepción literaria refiere pues a la concepción socio-económica, política y moral de la obra, que a su vez contiene en potencia la crítica literaria y poética, es decir la "concepción" que el pensador peruano tiene

---

[1] Abreviaturas de los títulos de los libros de Mariátegui citados en este trabajo: *AE: El artista y la época*, primera edición. Lima, Biblioteca Amauta, 1959: *EC: La escena contemporánea*, octava edición. Lima, Biblioteca Amauta, 1979; *PP: Peruanicemos el Perú*, sétima edición. Lima, 1981; *7 E: 7 ensayos de interpretación de la realidad peruana*, cuadragésima cuarta edición. Lima, Biblioteca Amauta, 1981; *TNA: Temas de nuestra América, sétima edición*. Lima, Biblioteca Amauta, 1980.

de la literatura en tanto que representación estética, "unimismada" con sus concepciones políticas. Con palabras de Mariátegui: "Toda esta labor [la redacción de los ensayos, incluido 'El proceso de la literatura'] no es sino una contribución a la crítica socialista de los problemas y la historia del Perú" (*7 E*: 12).

Parece claro; y sin embargo aquí se plantea el primer problema en relación con la crítica literaria mariateguiana: y es que la pretendida unidad de la concepción política y la concepción estética resulta problemática y será fuente de contradicciones y ambigüedades; es decir que el "unimismamiento" de lo estético y lo ideológico-político puede funcionar en lo abstracto, pero para tratar concretamente de literatura y en particular de poesía desde un punto de vista que no sea "extraestético", es decir, para considerar la obra literaria en su "literariedad", se necesita tener, indisociablemente unida a la "concepción", también y sobre todo una "percepción" específica y propiamente estética del objeto poético. Esa percepción existe generalmente en Mariátegui y contribuye a determinar sus juicios estéticos y literarios, pero se manifiesta en diversos grados en su obra crítica. En efecto, la percepción estética directa de la substancia poética de una obra puede coincidir o no con la concepción política, filosófica, moral. Y entonces tenemos tres casos:

1. En el primero se da sólo la concepción ideológica; Mariátegui hace abstracción de la "literariedad" de la obra literaria, la cual no aparece abstractamente sino como un punto en un esquema ideológico cultural y socio-político. Es por ejemplo, para el Perú, el caso de Felipe Pardo y Aliaga, acusado de sentirse español y no peruano, y cuya obra es calificada de "asaz mediocre" (*7 E*: 240), pero sin que el crítico nos dé el menor extracto de un texto de Pardo ni se refiera para nada a su estilo y escritura para sustentar su juicio. Y, fuera del Perú, podemos mencionar el caso de Marinetti, presentado como jefe de fila histórico del futurismo y como ideólogo fascista (*EC*: 85-90), pero sin que se aborden nunca los textos de la obra.

2. En el segundo caso, hay efectivamente coincidencia, y se produce entonces esa unión o fusión de las dos concepciones, ideológica y estética, que se "unimisman", pero a través de la percepción propiamente estética de los textos: es el caso de Mariátegui juzgando a Vallejo y su poética sensibilidad indígena en los versos de *Los heraldos negros* (*7 E*: 308-315) o, en la prosa poética de *Nadja*, a André Breton, poeta surrealista bien arraigado en el presente histórico y parcialemente adepto de la visión marxista de la realidad (*AE*: 178-182).

3. Sin embargo — y sería el tercer caso— a veces resulta que las concepciones y la percepción de la substancia poética del texto no coinciden: el crítico tiene su concepción política y filosófica por un lado, pero de otro lado se deja invadir por la emoción puramente estética que suscita en él la percepción directa de lo bello y de lo extraño en una obra poética que no correponde para nada a sus concepciones; tenemos entonces a Mariátegui comentando la obra de José María Eguren a quien él admira y reconoce como uno de los valores más notables de la poesía contemporánea, sustentando sus juicios en citas bien estudiadas de sus versos. Percibe pues la riqueza y la originalidad poéticas de la

obra, pero no consigue justificarla ni situarla en las coordenadas de lo que él llama su concepción política y filosófica ("Eguren, en el Perú, no comprende ni conoce al pueblo. Ignora al indio, lejano de su historia y extraño a su enigma. Es demasiado occidental y extranjero espiritualmente para asimilar el orientalismo indígena. Pero, igualmente, no comprende ni conoce tampoco la civilización capitalista, burguesa, occidental"...[*7 E.*: 302]). Comprobando al mismo tiempo que no es españolista en lo más mímimo y no tiene por consiguiente nada que ver con lo que él llama "el colonialismo supérstite", que no tiene lazos tampoco con las tendencias literarias decadentistas francesas u otras de moda en aquella época, Mariátegui lo declara poeta evadido "de la época, de la realidad" (*7 E*: 302) y acaba por encasillarlo en la edad media germánica...(*Ibid.*: 300, 301). Menos dependiente de su ideología historicista quizá Mariátegui hubiera visto en Eguren un adelantado de las vanguardias y en su universo poético onírico y todo impregnado del sentido de lo maravilloso un anuncio del surrealismo que no se manifestaría en Francia sino 13 años después, con gran aceptación de Mariátegui quien parece adherir totalmente a la revolucionaria integración de lo maravilloso, lo onírico y lo mágico en una realidad más amplia, integración preconizada y realizada por los surrealistas después de ciertos románticos alemanes e ingleses, de Gérard de Nerval... y de José María Eguren.

En realidad lo que hace Eguren no es retrotraer la poesía hispanoamericana a la edad media sino abrir un camino a las vanguardias, camino que proseguirán los mejores poetas contemporáneos del Perú: César Moro, Martín Adán, Emilio Adolfo Westphalen, Xavier Abril, Carlos Oquendo de Amat. Eguren representa, junto quizá con Abraham Valdelomar, el primer momento de la constitución de una verdadera literatura original, de origen americano e impregnada de elementos cosmopolitas, pero no imitada de la tradición española ni calcada de otros modelos y que es de la costa peruana, como Vallejo será el primer momento de esta literatura nacional, pero de la sierra. Me he extendido sobre este punto porque se trata simplemente del tema de la emergencia de una literatura nacional original que tanta importancia parece tener para el autor de los *7 ensayos*. Si me detengo en estos aspectos liminares de la crítica mariateguiana es porque constituyen constantes que pautan en la obra crítica de Mariátegui una doble visión de la obra literaria: por una parte la literatura es concebida por la crítica ideológica como acto de expresión histórica que participa en el juego de fuerzas en pugna que gestan el futuro de una sociedad, y el crítico toma partido por las fuerzas que en una época determinada exigen del creador literario que se sitúe en el presente y contribuya a mover la sociedad hacia el futuro; por otra parte, el crítico, lector que, como cualquier otro lector, disfruta un texto impregnado de belleza o de magia se deja invadir y arrebatar por la admiración y el entusiasmo, aunque el texto y el que lo escribió no correspondan para nada, al menos en su superficie, a lo que el crítico piensa que exigen el presente y el futuro de la sociedad. En estos casos, la antinomia "progresismo" / "pasadismo" en la que se articula buena parte de la crítica de Mariátegui queda como anulada porque el texto impone una fusión de las categorías temporales y el crítico tiene que acatarla o bien no le queda sino rechazar la obra. Se puede observar que cuando la obra realmente se impone Mariátegui la acata, y no es su menor mérito de crítico.

Acerquémonos ahora a las etapas o los niveles de esta crítica literaria que forman como tres círculos concéntricos: la crítica de la literatura peruana, los enfoques de la literatura hispanoamericana y los atisbos de las literaturas europeas, principalmente las de vanguardia. La primera está representada principalmente en el séptimo de los siete ensayos dedicados a la interpretación de la realidad peruana y en otros trabajos sueltos recopilados en diversos volúmenes de las obras de Mariátegui en la Biblioteca Amauta.

Ya sabemos que Mariátegui no era escritor de libros sino de ensayos sueltos, y él mismo lo recalca en su "Advertencia"' a los *7 ensayos* (p. 11): "no es éste (...) un libro orgánico". En todo caso, si no un libro orgánico, *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana* constituye una recopilación organizada y dentro de ella "El proceso de la literatura", dividido a su vez en 19 capítulos, algunos de los cuales tratan de períodos o corrientes y otros son monografías dedicadas a autores singulares.

En el umbral de su obra Mariátegui describe su crítica literaria como comprometida y parcial, pero también como constructiva: rechaza el nihilismo y el escepticismo, pero dialécticamente supone y entiende que toda obra constructiva requiere e integra un espíritu negativo dirigido contra la voluntad de perduración y de dominio de las fuerzas del pasado: de ahí su vehemencia anticolonialista y también su interés por el carácter disolvente e iconoclasta de los movimientos de vanguardia, como el dadaísmo. En cuanto al terreno ideológico, ya sabemos la importancia que tiene en él el marxismo, modulado por Georges Sorel y también por el pensamiento político italiano de izquierdas. Por lo demás, en lo que respecta a sus enfoques de la literatura peruana y en general hispanoamericana, el autor no se refiere tanto al pensamiento marxista sobre arte y literatura, y no invoca precisamente a Lukáks sino más bien ciertas corrientes de la crítica historicista italiana, Francesco de Sanctis, Benedetto Croce y, mucho, aunque no fuera un crítico precisamente literario, a Piero Gobetti. Para tratar el caso de la cultura y la literatura hispanoamericana el método que le parece adecuado es el de enfocar la historia de la literatura en tres períodos: colonial, cosmopolita y nacional: o sea de dependencia literaria de la metrópoli en el primero, de asimilación de diversas literaturas extranjeras en el segundo y de expresión de la propia personalidad y sentimiento nacionales en el tercero (*7 E.*: 239).

Mariátegui abre su "proceso de la literatura" afirmando que entiende "proceso" en el sentido judicial del término y que en este "proceso" él es testigo de la acusación : su testimonio es "de parte", lo que estaba ya anunciado desde la advertencia del libro; "no soy un crítico imparcial y objetivo". Toma pues partido por una literatura "nueva" de un Perú nuevo, contra la literatura vieja que añora el Perú viejo, —la colonia", lo "colonial"— que el crítico se niega a reconocer como "Perú": se constata que para él ese reino o virreinato no era el Perú, ni su literatura ni quienes la escribieron eran peruanos sino "españoles". El Perú es una nacionalidad en formación, y por consiguiente no es aún una verdadera nación, "El Perú, pues, es un concepto por crear" (*PP*: 121) entre un imperio del pasado que habría sido el Perú pero que no se llamaba así y una nación del futuro que podría quizá llamarse de cualquier otra manera: entre los dos Mariátegui no ve sino un hueco de tres siglos que

España llena de una cultura "extranjera"; y aquí se plantea el segundo problema de esta crítica literaria que, de nuevo, surge de una antinomia y una ambigüedad fundamental entre dos términos que refieren a la realidad dual del Perú: por una parte el estatuto jurídico-político que hacía de las posesiones americanas de la corona territorios españoles; y por la otra el sentimiento de parcial extranjería respecto a la metrópoli y de pertenencia al suelo americano que tenían los nacidos en él, no sólo los indios y mestizos sino también los "peruanos" descendientes de españoles e incluso nacidos en España pero culturalmente naturalizados americanos como el famoso Juan del Valle Caviedes. Sólo que —y esto es importante— Mariátegui se refiere con mucha frecuencia al Perú como colonia española, pero casi nunca a ese sentimiento nacional de los llamados españoles-americanos, que llevó en buena cuenta a las guerras de la independencia. Es en todo caso la cuestión de la nacionalidad y la identidad "peruana" lo que en esta situación de ambigüedad colonial se presenta al crítico como un problema que repercute en la problemática literatura peruana del período colonial y de la herencia colonial en la República. Mariátegui trata de resolverlo cortando por lo sano: no hay identidad peruana si ésta no se forma en torno al núcleo indígena autóctono que persiste, pese a la fractura de la conquista y a los largos siglos de coloniaje. Esto querría decir que durante todos los siglos de la colonia y durante la época republicana que él llama de "colonianismo supérstite", no habiendo habido literatura de tradición y sensibilidad indígena, no ha habido tampoco literatura "nacional":

> Y en el Perú, la literatura no ha brotado de la tradición, de la historia, del pueblo indígena. Nació de una importación de literatura española; se nutrió luego de la imitación de la misma literatura. Un enfermo cordón umbilical la ha mantenido unida a la metrópoli (*7 E.*: 241).

Por consiguiente "la literatura de los españoles de la colonia no es peruana; es española" (*Ibid.*: 236). Si esos "españoles" hubieran sido en realidad españoles, nada más natural. Pero resulta que los "españoles" de la colonia son los nativos del Perú colonial que, escribiendo en español, imitaban los modelos de la literatura española, incluido Espinosa Medrano que —dice Mariátegui— "no obstante su sangre indígena, sobresalió sólo como gongorista, esto es en una actitud característica de una poesía vieja..." (*Ibid.* : 248). Lo acertado sería llamarla "literatura de la colonia", como la designa el propio Mariátegui en el título de su segundo ensayo y no "española" como la llama en el texto; hay no sólo vacilación conceptual en estos planteamientos sino una contradicción flagrante con una situación histórica y lingüística: la literatura propiamente española, la de Cervantes, Quevedo, Gracián no era colonial, y simétricamente la literatura americana colonial por mala y raquítica que fuese no era propiamente española pues la escribían americanos que tenían el sentimiento de su propio suelo, en una lengua española americana ya en aquellos tiempos diferente de la propiamente española de España, por más que imitaran géneros y autores españoles. En medio de esta total "hispanidad" de la literatura colonial peruana no habría sino dos excepciones según nuestro crítico, quien cita y hace suya una observación de José Gálvez (*7 E*: 236-237): el Inca Garcilaso (Cuzco 1539-Córdoba 1616) y Juan del Valle Caviedes (Andalucía ¿1652 - Lima ¿1695?) pese a que el segundo era no sólo "español" del Perú sino "español de España" pues ahí nació, es sin embargo el más típicamente limeño de los escritores (¿peruanos?

¿"españoles"?) del siglo XVII. Pero donde la dialéctica de la nacionalidad se enreda verdaderamente es en la consideración de Garcilaso, quien, recalca Mariátegui, es un "caso de excepción", y ahí reside su "individualidad" y su "grandeza"; tanta grandeza le merece al Inca sólo dos estrechos párrafos del segundo capítulo. Parece como si hubiera un malestar que traba o confunde la pluma de Mariátegui y al fin abrevia absurdamente la presentación de una figura que hubiera merecido una consideración más honda y detenida. He aquí lo que dice Mariátegui del Inca:

> Garcilaso nació del primer abrazo, del primer amplexo fecundo de las dos razas, la conquistadora y la indígena. Es, históricamente, el primer "peruano", si entendemos la "peruanidad" como una formación social, determinada por la conquista y la colonización españolas. Garcilaso llena con su nombre y su obra una etapa entera de la literatura peruana. Es el primer peruano, sin dejar de ser español. Su obra, bajo su aspecto histórico-estético, pertenece a la épica española (*7 E.*: 237).

Lo que nos interesa sobre todo en estas líneas es cierto embarazo o dificultad en la expresión, que se subrayan solos. Si la "peruanidad" es una formación social española, entonces Garcilaso es "peruano" entre comillas; pero todo el mundo sabe que la peruanidad no puede ser sólo una formación española, y entonces incluso Garcilaso perdería su condición de peruano, y eso parece ser lo que Mariátegui quiere demostrar con sus comillas. Pero el crítico vuelve a arrancar su silogismo y dice que Garcilaso es peruano (sin comillas), y (o sea: pero) su obra pertenece a la literatura española, aunque su autor nació en el Cuzco[2], hijo de una mujer de la tierra y tuvo el quechua por lengua materna y su obra está impregnada de las cosas de *su* tierra, que no era España. La argumentación de Mariátegui es laboriosa y no convence a nadie. Se basa en un juego de conceptos que aparece continuamente en declaraciones como la ya citada: "La primera etapa de la literatura peruana no podía eludir la suerte que le imponía su origen. La literatura de los españoles de la colonia no es peruana: es española" (*7 E*: 236). Observemos que una cosa es decir —siguiendo el esquema histórico propuesto por el propio Mariátegui— que la literatura colonial peruana es dependiente de la literatura española, otra cosa que esa literatura es española y escrita por españoles; a menos que se adopte la *boutade* de Ernesto Sabato: "Para mí la literatura argentina empieza con el Poema del Cid". Lo que es verdad, pero eso no quiere decir que la literatura argentina sea española.

Garcilaso por su parte de una manera mucho menos enrevesada declara: "Yo me llamo mestizo a boca llena". Pero Mariátegui evita seguramente considerar la formación de la cultura y la literatura peruana como un largo proceso de mestizaje cultural y étnico porque —y ahí sí las cosas están claras— esta fusión no se produjo sino imperfectamente y menos

---

[2] Mariátegui vuelve contradictoriamente sobre este punto sin llegar a desenredar la madeja en una entrevista publicada en *La novela y la vida*, p. 149: en Garcilaso "el sentido indígena está en la sangre. Está en una vida que respira aún el hálito del imperio. Y Garcilaso es una de las cumbres de nuestra historia". De nuestra historia: ¿de la historia "peruana" en plena colonia...?

que a medias por culpa de la política española y después criolla de segregación racial, cultural y regional: los indios en la sierra y la cultura hispánica en la costa. Mariátegui, igual que Arguedas después, está visiblemente contra la concepción del mestizaje como aculturación. Lo que tensa y enreda pues, en realidad, el planteamiento del problema de la literatura colonial en Mariátegui es que ve, o mejor dicho siente como una herida abierta el crudo dualismo quechua-español:

> El dualismo quechua-español, no resuelto aún, hace de la literatura peruana un caso de excepción que no es posible estudiar con el método válido para las literaturas orgánicamente nacionales, nacidas y crecidas sin la intervención de una conquista. Nuestro caso es diverso del de aquellos pueblos de América, donde la misma realidad no existe o existe en términos inocuos. La individualidad de la literatura argentina, por ejemplo, está en estricto acuerdo con una definición vigorosa de la personalidad nacional (*7 E.* : 236).

El autor de *7 ensayos* constata que en este dualismo uno de los dos términos, el constituido por el pueblo indígena y su cultura ha sido, si no abolido, sí marginado, relegado y negado, lo cual hace, según él, del Perú un caso excepcional incluso en Hispanoamérica; es decir que hubo una mala literatura colonial de origen español pero al pueblo autóctono no se le permitió intervenir en la elaboración de esta literatura y aportar a ella los elementos de su propia cultura, por eso no son válidos para el Perú los métodos que pueden servir para estudiar la formación de literaturas nacionales por ejemplo en Europa o incluso en otros países hispanoamericanos como la Argentina donde, dice Mariátegui, "se fundieron fuertemente la raza europea y conquistadora y la raza aborigen" (*7 E*: 243): de ahí un sentimiento nacional que corresponde, en la visión de Mariátegui, a la emergencia de una literatura nacional vigorosa: José Hernández, por ejemplo, en el siglo pasado, Girondo, Borges en éste.

¿Cuál es pues el método válido para el estudio de la excepción peruana? Mariátegui no lo define explícitamente pero no es difícil deducirlo de sus planteamientos. Es un método por reducción al absurdo, que parece basarse en el postulado de que no habrá en el Perú constitución de una literatura propiamente nacional si no se reincorpora a la economía, la política y la cultura del país la tradición autóctona o "incaísmo". El método válido consistiría por consiguiente en la acentuación metódica y hasta el último extremo de lo absurdo de la dualidad y la distancia entre los dos términos, quechua-autóctono / español-extranjero: esto se expresa por la afirmación constante de los valores de la raza autóctona, elemento positivo que, de integrarse en la historia del país hubiera podido producir una literatura vigorosa; y la presentación negativa de la cultura intrusa que, aislándose de la savia indígena, dio nacimiento a una literatura raquítica y sin raíces. Y es aquí donde interviene lo que podríamos llamar la estrategia del método: puesto que el elemento cultural indígena durante tres siglos ha sido considerado inexistente para la definición de la cultura peruana, se declara también inexistente para la formación de la misma cultura el elemento hispánico: con lo cual, durante cuatro siglos, desde 1531 hasta el umbral de los años veinte de nuestro siglo, cuando se produce el advenimiento del indigenismo, del grupo Colónida, de César Vallejo y de José Carlos Mariátegui, no hay nada: es decir, que "Perú" no sería ni siquiera un concepto actual, sino un simple significante sin significado, una palabra vacía aplicada a un

vacío total de realidad cultural: sólo habría la virtualidad cultural del pueblo quechua que unida quizá a la irrupción virtual de la cultura europea no española daría por fin nacimiento a una auténtica literatura nacional. Y el ensayista pone de relieve y acentúa al máximo este absurdo depachando en diez breves páginas dedicadas a "La literatura de la colonia" y "El colonialismo supérstite" cuatro siglos de historia de formación de la nacionalidad, la cultura y la literatura peruanas. Nadie en realidad puede creer que la joven literatura nacional que Mariátegui estudia en su incipente desarrollo a través de González Prada, Eguren, Valdelomar y Colónida, Vallejo y las corrientes indigenistas, y a la que pertenece finalmente el propio Mariátegui, haya nacido por generación espontánea. No lo cree desde luego ni el propio autor. Pero no se trata seguramente de una mala broma sino, como hemos dicho, más bien de una manera de hacer resaltar la evidencia de la anomalía fundamental de nuestra literatura: la falta de arraigo en el humus autóctono que determina por carambola la inconsistencia y el desarraigo de la tradición española. Que esta última constituye a pesar de todo uno de los pilares que sustentan la nacionalidad peruana, Mariátegui no sólo lo sabe sino que lo afirma de manera perentoria en un artículo publicado, por más sorprendente que parezca, por la misma época en que se dieron a la luz los *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana* ("La tradición nacional", *Mundial*, 13.12.1927, recogido en pp. 121-123):

> La tradición nacional se ha ensanchado con la reincorporación del incaísmo, pero esta reincorporación no anula, a su turno, otros factores o valores definitivamente ingresados también en nuestra existencia y nuestra personalidad como nación. Con la conquista, España, su idioma y su religión entraron perdurablemente en la historia peruana comunicándola y articulándola con la civilización occidental. El Evangelio, como verdad o concepción religiosa, valía ciertamente más que la mitología indígena. Y, más tarde, con la revolución de la Independencia, la República entró también para siempre en nuestra tradición.

Al afirmar ahora el valor de la tradición española para la formación de la nacionalidad peruana, Mariátegui niega en cierto modo sus planteamientos sobre lo "español" irreductible a lo "peruano" en *7 ensayos*. Parece pues evidente que el reconocimiento de lo español como componente de la personalidad peruana dependía para él del reconocimiento simétrico de la integración efectiva del incaísmo en la vida del país. Visiblemente en 1927 para Mariátegui esta integración era un hecho o empezaba a serlo. En efecto, en el mismo artículo el autor da por pasada la época en que "la conciencia nacional criolla obedecía indolentemente al prejuicio de la filiación española", tradicionalismo que "empequeñecía a la nación reduciéndola a la población criolla o mestiza". Con la "derrota del colonialismo" y ahora que "el pasado incaico ha entrado en nuestra historia" resultaría normal —interpretando el pensamiento de Mariátegui— que se reincorporase también el otro pasado, el español, en principio expulsado de la nación en las consideraciones del "Proceso de la literatura".

Tres tradiciones, pues, constituyen ahora el proceso de la historia de la nación peruana, y de su literatura, y corresponden a los tres períodos según los cuales Mariátegui estructura su crítica: el colonial de influencia española, el republicano, cosmopolita, y finalmente el período en que la "reincorporación del incaísmo" hace posible la formación de una literatura autén-

ticamente nacional. No es difícil deducir de las últimas páginas de "El proceso de la literatura" que para Mariátegui el primer y principal exponente de esta nueva literatura por fin verdaderamente nacional es César Vallejo, quien aporta su sensibilidad indígena fuertemente subrayada, pero también —y esto lo puede ver cualquiera aunque no lo subraye el crítico— tiene un fuerte arraigo en la poesía española del siglo de oro, y se abre además a las más diversas influencias del pensamiento y el arte occidental moderno.

Es a esta fuente, la occidental cosmopolita, a la que se vuelve finalmente Mariátegui en su empeño de situar la realidad literaria peruana e hispanoamericana en las coordenadas del mundo moderno. En este sentido Mariátegui no es menos "europeizante" que "indigenista" como lo proclama en la advertencia a *7 ensayos*: "He hecho en Europa mi mejor aprendizaje. Y creo que no hay salvación para Indo-América sin la ciencia y el pensamiento europeos u occidentales. Sarmiento, que es todavía uno de los creadores de la argentinidad, fue en su época un europeizante. No encontró mejor modo de ser argentino". Literariamente, el interés de Mariátegui se dirige a las literaturas europeas modernas y sus grandes autores y muy en particular a los movimientos de vanguardia que venían revolucionando los cánones de las artes plásticas y la literatura desde la emergencia del cubismo, el futurismo y el expresionismo a fines del primer decenio del siglo. Su estadía de algo más de tres años en Europa (noviembre de 1919 - febrero de 1923) le permitió conocer de cerca estos movimientos y a algunos autores, pero también valorar el ascendiente que ejercen estas literaturas en autores hispanoamericanos de su época, como Oliverio Girondo y Jorge Luis Borges y, sobre todo, en los jóvenes autores peruanos a quienes brinda las páginas de *Amauta* y que, casi todos costeños sin lazos particulares con el mundo indígena, reaccionan cada cual a su manera contra el "colonialismo supérstite" y son tácitamente reconocidos por el director de la revista como hitos de la naciente literatura nacional; ya los hemos citado: César Moro, Martín Adán, Xavier Abril, Emilio Adolfo Westphalen, y un joven poeta del altiplano, único representante de la sierra en todo este grupo, seguramente el más típicamente vanguardista de todos, Carlos Oquendo de Amat. Mariátegui acoge con entusiasmo los aspectos propiamente vanguardistas de estos poetas, su ruptura con la retórica del pasado, y sin embargo guarda un extraño silencio sobre un libro que constituye sin lugar a dudas la obra más vanguardista, la ruptura más radical con el mal pasado no sólo de la literatura hispánica, sino también de los clichés del simbolismo francés: *Trilce* de César Vallejo. A Vallejo Mariátegui le dedicó un ensayo de lo más elogioso, o más bien no exactamente a Vallejo sino a *Los heraldos negros*, "orto de una nueva poesía en el Perú"; el verdadero "orto" en realidad es *Trilce*. Publicado en 1922, Mariátegui no podía no haberlo leído o por lo menos hojeado. Visiblemente el libro lo desconcertó, quizá lo escandalizó de tal manera, que prefirió enterrarlo en el silencio, que es lo que hizo, por lo demás, unánime, toda la crítica. El libro, como dice el propio Vallejo en una carta, "ha nacido en el mayor vacío" y curiosamente Mariátegui cita los términos de esta carta de Vallejo pero no dice absolutamente nada de *Trilce* como para llenar este vacío con otro vacío.

Lo más probable, y lo que se puede deducir de la obra crítica de Mariátegui es que éste tenía un sentimiento contrastado y ambiguo para con las literaturas de vanguardia (como lo

tenía para la literatura peruana de los siglos anteriores al nuestro): le interesaban pero lo chocaban y desconcertaban y, "en la intimidad de su conciencia", allí donde se "unimisman" su concepción político-filosófica y su concepción estética, seguramente lo disgustaban. Lo que le interesa en ellas es lo que tienen de revolucionario, en la medida en que su oficio "es negativo y disolvente" del orden antiguo y "sus ácidos corroen los mitos ancianos". "La literatura europea de vanguardia representa —dice— la flora ambigua de un mundo en decadencia. (...) el arte viejo se disuelve en trágico-cómicas acrobacias" (*TMN*: 107). Admite que en las grandes urbes occidentales "el futurismo, el dadaísmo, el cubismo son un fenómeno espontáneo, un producto genuino de la vida"; pero parece rechazar estas corrientes para el Perú, pues representan "el espíritu escéptico, relativista de la decadencia burguesa. Esta poesía sin solemnidad y sin dramaticidad, que aspira a ser un juego, un deporte, una pirueta, no florecerá entre nosotros" (*PP:* 19).

Mariátegui escribió numerosas páginas sobre las vanguardias europeas, pero las trata como fenómeno histórico-social, no como literatura con un sabor poético, que se pueda paladear, y aplicándoles el aparato y la terminología crítico-marxistas: acondicionamiento capitalista, literatura y arte burgueses, presión revolucionaria, situación del artista entre capitalismo y revolución, aspectos revolucionarios del futurismo y del expresionismo, fascismo y comunismo como polos políticos del futurismo, etc.; en general su visión de estas cosas es clara y certera, pero no aborda jamás el aspecto propiamente literario de una obra, un texto, una escritura, (igual que para la literatura colonial peruana), sino que permanece imperturbable en un plano ideológico sumamente abstracto; y al dejar de lado la individualidad de las obras literarias comete a veces errores históricos como el de atribuir al expresionismo y el dadaísmo una influencia sobre el futurismo de Marinetti (*EC: 186*, *AE*: 57) cuando la influencia se ejerció en sentido contrario, siendo el futurismo cronológicamente anterior. Una excepción a esta cararcterización demasiado somera de las vanguardias es el estudio dedicado a *Nadja* de André Breton; y es significativo, porque precisamente el surrealismo representa en Francia una "vuelta al orden", como también en Italia el "novecento" y en Alemania la "Neue Sachlichkeit". El fenómeno es típico de la literatura y el arte europeos ya entrados los años veinte en reacción contra la estridencia y el desenfreno de las escuelas del decenio anterior. También en Mariátegui se da esta reacción: él busca, en el cambio, un orden nuevo y una literatura que arraigando en las tradiciones de la nación se integre por fin verdaderamente en el mundo moderno.

La crítica de Mariátegui no sólo se propone pues definir las condiciones de desarrollo de una verdadera literatura nacional en el Perú, sino que parece movida por la esperanza de que esta literatura ponga al Perú —para decirlo con palabras de César Vallejo— "al pie del orbe".

La revista *Amauta* y las vanguardias poéticas peruanas

Desde el primer número, en setiembre de 1927, *Amauta* es presentada por su director, José Carlos Mariátegui, como una revista que se propone hacer entrar en una fase decisiva de definición un movimiento de renovación que se siente en el Perú, y a cuyos "fautores", "no bautizados definitivamente por la historia todavía," (...) "se les llama vanguardistas, socialistas, revolucionarios, etc.", aunque la revista "en el campo intelectual, no representa un grupo (...), más bien un movimiento del espíritu" ; el director subraya también que "esta revista no nace de súbito por voluntad exclusivamente [suya] sino de un "esfuerzo articulado con el de otros intelectuales y artistas". Entre ellos estarán naturalmente los poetas peruanos de esos años. En suma —como dice el propio escritor— lo que "aproxima y mancomuna" a estos hombres es "su voluntad de crear un Perú nuevo dentro del mundo nuevo": es, expresado en prosa, lo mismo que dice en verso César Vallejo en un poema escrito probablemente en París pocos años después: "¡Sierra de mi Perú, Perú del mundo / y Perú al pie del orbe ; yo me adhiero!

El mundo nuevo a cuya construcción Mariátegui se propone contribuir por su pensamiento y por su acción sociopolítica y cultural para encarrilar su país por las vías del socialismo, Vallejo lo está realizando por su parte —desde mucho antes de lanzarse a la militancia política hacia 1931— escribiendo una poesía, y en general un tipo de narrativa y de literatura dotada de una fuerte carga revolucionaria. El propio Mariátegui lo había saludado, con motivo de la aparición de *Los heraldos negros,* como "el orto de una nueva poesía en el Perú" (1984: 308). Su presencia en *Amauta* es evidente de principio a fin. El otro gran fundador de lo nuevo, y cuyos poemas serán difundidos con notable frecuencia en las páginas de *Amauta*, es José María Eguren, poeta recatado y apartado de los remolinos de la historia: pero este apartamiento no impide que el director de la revista le profese una gran admiración y lo considere en realidad, dentro de la historia literaria del Perú, un poeta revolucionario en el plano de la creación artística.

Es oportuno recordar aquí que había en la época cierta ambigüedad en el uso de los vocablos "vanguardias" y "vanguardismo", "nuevo" y "revolucionario" aplicados, ya a los movimientos y corrientes artísticas (futurismo, cubismo, creacionismo, etc), ya a las corrientes y los movimientos políticos de izquierda, socialismo, comunismo, APRA. Mariátegui, que en su "Presentación" del primer número de la revista utiliza estos términos en su significado general replanteará y deslindará el uso de esta terminología en el número 17: "La primera jornada de *Amauta* ha concluido. En la segunda jornada no necesita ya llamarse revista de la "nueva generación", de la "vanguardia", de las "izquierdas". Para ser fiel a la revolución le

basta ser una revista socialista". Recordemos también, en lo que concierne a la poesía y al arte, que en el numero 22 aparece un artículo del mexicano Martí Casanova, con el título de "Vanguardismo y arte revolucionario: confusiones", donde el autor explica que en México no se hace la confusión entre "vanguardismo" y "arte revolucionario": el primer término designa "ciertas corrientes estéticas puras —arte por el arte— .(...) índice de la sensibilidad del novecientos", mientras que el segundo "vincul[a] (...) estas manifestaciones y actividades de la inteligencia a la revolución social y económica de 1910" (*A* 22, p. 73).

En *Amauta* esta distinción no se impone de una manera tan tajante. Desde luego Mariátegui tenía una conciencia clara de las ambigüedades implicadas por los conceptos de "vanguardias" y "vanguardismo" y sabía que una escuela artística de vanguardia como es por ejemplo el futurismo de Marinetti, además de no ser socialista, podía ser fascista o prefascista; eso no quita que el futurismo fuera, desde el primer manifiesto de 1909, una apertura artística revolucionaria y el primer movimiento de vanguardias, y ejerciera marcada influencia en el expresionismo alemán (Arnold, 1967, *passim*), el cual, a través de Hugo Ball, influyó a su vez en el movimiento Dadá, en Zurich, con el que Marinetti estaba vinculado (Ball, 1993: 65, 141, 2059) ; pero al mismo tiempo, como subraya el propio Mariátegui, al lado del de Marinetti, el futurismo de Maiakovski y de otros poetas rusos era un futurismo comunista y, por consiguiente, antifascista. (Mariátegui, 1959: 19 ; *Amauta*, 3). Queda claro, en este contexto, que si el ideólogo peruano abre las páginas de *Amauta* (10, pp. 29-30) a un ensayo de Marinetti, "Movimiento futurista", las abre no al ideólogo y militante fascista sino al fundador del futurismo y al iniciador de las vanguardias artísticas europeas[1] .

Al excluir pues, para definir la línea de *Amauta,* ciertos clichés que pudieran dar pie a utilizaciones oportunistas por parte de "los fluctuantes y desganados que por ahora coquetean con el vanguardismo" lo que se propone el director de la revista es clarificar los conceptos fundamentales que sustentan la empresa de renovación que es *Amauta ;* pero visiblemente su director tenía una visión muy amplia y libre de la función de la literatura y la poesía en una sociedad en transformación como era el Perú de aquellos años, y probablemente pensaba, igual que Vallejo, que como hombre un poeta puede militar por una causa político-social, pero como poeta no puede calcular el alcance político que pueda tener su poesía. Al abrir sin reservas sus páginas, aparte de Vallejo y Eguren, a otros grandes poetas peruanos aún casi desconocidos a fines del decenio de los veinte, como Xavier Abril, Martín Adán, César Moro, Carlos Oquendo de Amat, Enrique Peña Barrenechea, Emilio Adolfo Westphalen, lo que acoge la revista es simplemente la libre creación artística que, al emanar de un rechazo de los estereotipos de una tradición literaria fosilizada, tiene indirectamente una proyección política renovadora y, podríamos decir, revolucionaria. Aunque ninguno de los nombrados militara en o por un partido socialista, muchos simpatizaban sin duda con las luchas revo-

[1] Mariátegui comenta las relaciones entre el futurismo artístico y el futurismo político-fascista de Marinetti en dos artículos: "Marinetti y el futurismo" y "Aspectos nuevos y viejos del futurismo" (Mariátegui, 1925 [reed. 1979]: 185-189 ; 1959: 56-59).

lucionarias de la época y alguno adhería incluso a la doctrina marxista movido por la influencia de Mariátegui, como, por ejemplo, Xavier Abril[2]. Ellos son las "vanguardias" en su sentido artístico lato, término que, por lo demás, el fundador de *Amauta* no desechaba en la práctica para designar el movimiento de renovación literaria y artística de su época. En este sentido hay que tener presente que Mariátegui abrigaba el proyecto de publicar "una revista crítica, *Vanguardia*, revista de los escritores y artistas de vanguardia del Perú y de Hispanoamérica" (citado por Tauro 1976: 9). Al concretar el proyecto un año después con un nombre de claras resonancias históricas peruanas, el campo de interés se amplía y rebasa con mucho el horizonte de una revista de arte y literatura, aunque arte y literatura van a ocupar un lugar muy importante en la historia de *Amauta*, por lo menos hasta el número 29, el último que salió bajo la dirección de Mariátegui. En los tres últimos números, en efecto, posteriores a su muerte, ya no hay poesía, salvo un himno revolucionario, "Himno a Vitarte" (letra del director-gerente de *Amauta,* Ricardo Martínez de la Torre) y un poema de Vladimir Maiakovski, "¡Izquierda, marchen!", de contenido abiertamente político. Mencionemos también, en el número 30 y antepenúltimo, una nota atrabiliaria de César Vallejo: "Autopsia del superrealismo", violenta diatriba contra este movimento y contra André Breton, por los que tanta simpatía había manifestado el director de *Amauta.*

La literatura que aparece en *Amauta* es sobre todo la literatura peruana del decenio de los 20 y muy en especial la poesía peruana de vanguardias. Es por cierto impresionante el aflujo de poesía y de poetas en las páginas de esta revista socialista ; pero no hay que olvidar que su propio director había practicado la poesía en la que él llamaba su "edad de piedra": y aunque él mismo detracta sus versos, éstos no desmerecen mucho frente a tantos otros que arrastraban, todavía a finales del primer decenio del siglo, el lastre de un modernismo trasnochado.

Cronológicamente el primero de estos renovadores de la poesía peruana es José María Eguren. Nacido un año antes que Chocano, fue sin embargo reconocido por la crítica como un nuncio, si no como un exponente, de lo que en aquella época se dio en llamar la "nueva poesía". Mariátegui en las páginas que le dedica en *Amauta* y en los *7 ensayos* (Mariátegui, 1981 [1928, 1ra ed.]: 297-99; *Amauta*, 21, pp. 35-40] lo clasifica entre los precursores de la literatura cosmopolita aunque al mismo tiempo lo hace descender del medioevo; nos parece más exacta la interpretación de Westphalen, quien vincula la poesía de Eguren con la atmósfera de la novela gótica inglesa; pero es verdad que en el ambiente sombrío de esas novelas se nota a menudo como un trasfondo y una vaga evocación de la edad media. El simbolismo de Eguren, en todo caso, no tiene gran cosa que ver con el modernismo ni tampoco con el

[2] Xavier Abril que declara en su libro *Hollywood:* "...Asistí al debate del surrealismo, pero a mi vuelta al Perú (1928) me ganó la revolución, el marxismo, en la prédica de Mariátegui...Mariátegui acaba de morir, pero mi vida está hoy como nunca ligada a su trabajo, a su orden social revolucionario. Mariátegui ha creado una conciencia, un nuevo nacimiento de América.. Mi conocimiento y revelación del mundo político están vinculados a sus agonías" (Citado por María Luz Canosa (1994: 21).

simbolismo francés ; por la atmósfera onírica de sus poemas y la presencia constante de lo maravilloso se le podría considerar más bien un precursor del surrealismo, el movimiento poético que surge en Europa 14 años después de la publicación de *Simbólicas*, y surge precisamente con referencias claras a la atmósfera fantástica de los creadores de la novela gótica y al romanticismo alemán. Y fue el surrealismo precisamente el movimiento de vanguardia que convenció y entusiasmó más a Mariátegui, quizás entre otros motivos porque rompe con los clichés y los juegos escriturales de los —ismos anteriores y con el nihilismo de Dadá, asumiendo por otra parte un compromiso político de izquierdas, que representa, en cierto modo, para Mariátegui una "vuelta al orden" en el buen sentido de la palabra. Ya volveremos sobre este punto. En lo que concierne a Eguren lo que visiblemente emparenta al poeta peruano con los surrealistas es lo onírico y lo maravilloso. El director de *Amauta* probablemente intuyó, sin llegar a definirlo (porque es casi imposible definirlo) este aspecto renovador de la obra del poeta limeño, y no simplemente posmodernista sino casi ya en el umbral de lo que por aquel tiempo se dio en llamar la "posmodernidad". o sea la ruptura con la modernidad del siglo XIX.

La prueba está en que Eguren es uno de los poetas peruanos mejor representados en las páginas de *Amauta*, al lado de otros, entonces más o mucho más jóvenes, desde César Vallejo, que tenía 34 años cuando apareció *Amauta* en setiembre de 1926, hasta Emilio Adolfo Westphalen, que había cumplido quince. Es también importante señalar que Eguren es el único escritor al que *Amauta* dedica, en vida, un marcado homenaje que ocupa toda la primera parte del nº 21 de la revista. Sólo Manuel González Prada, en el décimo aniversario de su muerte, y el propio José Carlos Mariátegui, en signo de duelo por su prematura desaparición, serán objeto de homenajes análogos en los números 16 y 30, ocupando el último, como es natural, casi toda la revista.

Paradójicamente Eguren, entre los que entendían de poesía, fue el único en no haberse dado cuenta de ser él mismo uno de los principales entre los llamados "poetas nuevos". El boletín crítico-bibliográfico *Libros y revistas* del que salieron dos números en febrero y abril de 1926, precediendo a *Amauta* y que después fue integrado a la revista como sección bibliográfica, abre el primer número con una entrevista a Eguren por Armando Bazán. El poeta dice: "Yo percibo íntimamente un nuevo soplo y una nueva luz en la corriente del arte ; hay el hondo fervor de la fe y una intensa desesperación por cambiarlo todo ; y esta nueva fe y esta desesperación tienen sus raíces en la vida misma (...). Yo simpatizo enteramente con las nuevas corrientes literarias". Y de pronto, paradójicamente, Eguren añade: "Mis versos no deben ya publicarse. Hoy debe leerse solamente poesías que nos den la emoción de nuestro tiempo". Inocencia o modestia, pero directamente la redacción del boletín desmiente al poeta publicando a continuación de estas declaraciones tres de sus poemas. Después seguirán publicándose versos y prosas del poeta, hasta el número 29 en marzo de 1930. En cambio, están ausentes de *Amauta* sus coetáneos José Santos Chocano, José Gálvez, Alberto Ureta o Leonidas Yerovi a los que visiblemente la redacción de la revista no atribuía función alguna en la renovación de la poesía peruana en el siglo XX.

Aparte de Vallejo y de Eguren *Amauta* acoge en sus páginas hasta medio centenar de poetas peruanos con cerca de doscientos textos[3]. La plétora de poetas y poesías no facilita una clasificación que ayude a situarlos o a clasificarlos en el hervidero artístico de aquellos años. Sin embargo podemos subrayar ciertas tendencias generales. Entre los mayores, Eguren y Vallejo son irreductibles a cualquier intento de clasificación en un movimiento literario de la época ; dos coetáneos de Vallejo, nacidos en el decenio de los noventa, Alberto Hidalgo y Juan Parra del Riego, dejan ver en algunos de sus poemas una impronta futurista mientras que Alberto Guillén y Alcides Spelucín arrastran aún formas heredadas del modernismo. De los otros grandes poetas peruanos de vanguardias que ya hemos nombrado solamente César Moro se adscribe de una manera clara al último de los grandes movimientos de vanguardia: el surrealismo. En Xavier Abril y Emilio Adolfo Westphalen hay, en una parte de sus obras, una tendencia surrealizante por la atmósfera onírica y la estructura de las imágenes, como es el caso en Eguren, pero están bien lejos de las técnicas y las normas de Breton y sus amigos. Oquendo de Amat publicó en el número 20 de *Amauta* "Poema surrealista del elefante y del canto", pero en realidad la poesía de Oquendo toca diversos registros que estaban todos en el aire de la época y, como dice Ricardo González Vigil (1984: III, 61), este poeta"asimiló creadoramente (...) múltiples canteras vanguardistas: cubo-futurismo, dadá, creacionismo, ultraísmo y surrealismo, así como el legado de *Trilce* y el indigenismo puneño". De una manera difusa estos grandes creadores de la nueva poesía latinoamericana en lengua española renuevan el arte poético de manera radical y original —como lo hacían por lo demás algunos españoles por los mismos años— sin ser secuaces ni imitadores de ninguna escuela ni proponer receta alguna de escritura poética. Uno de los aportes importantes de *Amauta* a la cultura del continente, debido a la certera intuición de los valores poéticos que tenía su director, es haberlos descubierto en cierto modo, y promovido y apoyado en la fase inicial de su obra.

Tal es el caso, por ejemplo, de Martín Adán, que publica en los números 10 y 11 como primicias, dos fragmentos de *La casa de cartón*, aún inédita en libro, acompañado el primero de una entusiasta nota de presentación del director de la revista, quien tomará nuevamente la pluma en el número 15 para reseñar el libro, publicado en 1928. Martín Adán tenía entonces 20 años. Otra nota elogiosa acompaña la publicación de "Itinerario de la primavera", serie de sonetos del mismo Martín Adán en el número 17. La nota lleva por título "El antisoneto" y en ella Mariátegui[4] saluda lo que él considera la destrucción definitiva del

---

[3] Al lado de los representantes de la poesía peruana colaboran también en las páginas de *Amauta* numerosos poetas hispanoamericanos, entre ellos los argentinos Alfonsina Storni y Andrés Avelino, el boliviano Óscar Cerruto, los chilenos Humberto Díaz Casanueva y Pablo Neruda, el ecuatoriano Hugo Mayo, la mexicana Graciela Garbalosa, los uruguayos Edgardo Cadenazzi, Emilio Frugoni, Emilio Oribe, Alfonso Pereda Valdés, Nicolás Fuscio Sansone. Hay en cambio bien pocos poetas españoles y prácticamente ninguno de los de la llamada generación del 27.

[4] Ninguna de las dos notas a los textos de Martín Adán está firmada ya que se trata de notas de la redacción de la revista ; pero está claro que son de Mariátegui, en tanto que director y responsable intelectual de la

soneto que, en tanto que tal, representa visiblemente para él la execrable persistencia de "lo viejo" en poesía (notemos de paso que la dicotomía "lo nuevo y lo viejo constituye ya el tema y el título de una poesía de Manuel González Prada en *Exóticas*, poemario finisecular). El "anti"como respuesta a las formas literarias tradicionales estaba aparentemente muy de moda en el Perú en los años 20: ya en el número 8 de *Amauta* Armando Bazán publicaba una reseña del libro *Antipoemas*, de E. Bustamante y Ballivián, en el que quizá se haya inspirado el poeta chileno Nicanor Parra para escribir sus propios "antipoemas". Pero en realidad en este caso pensamos que Mariátegui se equivoca. Los sonetos de "Itinerario de la primavera" encajan en el molde formal del soneto alejandrino modernista, que era ya clásico si podemos decir, pero la manera de tratar las imágenes y en general toda la expresión poética de los textos está dentro de la sensibilidad artística de la época, llamémosla "vanguardista" en el sentido más libre y lato de la palabra. Se trata simplemente de un nuevo avatar del soneto que, conservando siempre el mismo esquema formal, ha ido modificando la expresión y el contenido poéticos a lo largo de los siglos. Los sonetos barrocos y sobre todo los burlescos de Quevedo en el siglo XVII y los del italiano Giuseppe G. Belli escritos en dialecto romanesco serían, en la óptica mariateguiana, una "destrucción" del soneto de Dante, de Petrarca y de Garcilaso mucho más decisiva que la adaptación por Martín Adán del soneto modernista a las formas de expresión de su tiempo. El propio poeta lo corrobora con los sonetos barrocos de *Travesía de extramares* y en las series de sonetos en versos alejandrinos, *Mi Darío* y *Diario de poeta* en el decenio de los sesenta. Más sutil en cambio es la deformación de esta forma en el "soneto" que publica Emilio Adolfo Westphalen en el n° 24, junio de 1929. Westphalen no había cumplido aún 18 años y se puede suponer que es uno de sus primeros poemas: "Itinerario del caracol". Son 14 versos con rimas asonantes que retratan el esquema estrófico del soneto pero modifican de una manera radical la estructura rítmica de los endecasílabos, de modo que sólo un examen previo de la composición y la disposición de los versos nos permite reconocerlo como un soneto en su estructura abstracta. Finalmente *Amauta*, en el número 14, da a conocer algunas de las primeras composiciones de otro poeta limeño de gran envergadura cuyo ascendiente crecería más y más con el tiempo: César Moro, que publica tres textos: "Infancia" (Lima, 1924), "Oráculo", Cannes (setiembre de 1927) y "Following you around" ["**Siempre siguiéndote**"(¿trad. del autor ?)] (París, 1928). Nada más estas tres composiciones dan ya una idea de la evolución de la escritura del autor en el lapso de cuatro años, entre Lima y París, en especial la impresionante irrupción de galicismos, probablemente voluntarios, en el castellano de Moro desde que se estableció en Francia. Los poemas, por lo demás, deben de haber salido con un gran número de erratas a juzgar por una carta del poeta al gerente de la revista: "Gerente: has publicado mis poemas de una manera infame. Llenos de errores, sin los espacios marcados y suprimiendo líneas enteras..." (Mariátegui, 1984: II, 364).

publicación, como también la nota polémica a un texto de E. Giménez Caballero en el número 15, de la que hablaremos más adelante.

Volviendo ahora a las dificultades que puede presentar la caracterización de las formas poemáticas en la abigarrada producción de "poesía nueva", en el Perú y en general en los países de lengua española, es de notar, en efecto, como lo hace González Vigil para Oquendo de Amat, que los diversos procedimientos de escritura de los —ismos o escuelas de vanguardia se cruzan, se mezclan o se confunden, desde el futurismo hasta el dadaísmo. No es de extrañar que esta inflación ísmica acabara en una versificación desvalorizada y estereotipada. Volveremos sobre ello. En cuanto a nuestros poetas peruanos, a parte de los ocho ya nombrados, que se caracterizan todos no tanto por lo novedoso de la forma sino por la originalidad y la profundidad de sus voces, la huella de las vanguardias se ve también, entre los colaboradores de *Amauta*, en poetas andinistas y cholistas, como Alejandro Peralta, Gamaliel Churata, César Atahualpa Rodríguez, Guillermo Mercado, y en otros (los más, aunque muchos de ellos hoy bastante olvidados) que siguen la línea más bien cosmopolita propia de las vanguardias (Armando Bazán, Serafín Delmar, Nicanor de La Fuente, Magda Portal entre otros). En muchos de ellos el aporte vanguardista está sobre todo en la utilización de un léxico de moda, y en el empleo de procedimientos tipográficos y ortográficos, como destacar segmentos de versos o versos enteros en mayúscula, o disponer en forma de escalera las letras de las palabras, o escribir "vigilar" con jota, etc.

Ello explica probablemente que la muestra de poesía peruana moderna que ofrece *Amauta* sea paralela a una indagación crítica sobre el valor, la significación y el alcance histórico y estético de las vanguardias a escala internacional y en el Perú. Esta indagación aparece desde el principio en diversos números de la revista en forma de notas críticas o textos polémicos que afirman o discuten la validez de ciertos procedimientos de la escritura llamada vanguardista. Así Antenor Orrego aplaude y justifica las distorsiones escriturales de los vanguardistas en un comentario sobre la poesía de Nicanor de La Fuente (*Amauta* 15, pp 6-7), argumentando que "por primera vez (...) la tipografía sirve como instrumento estético (...) para entender la palabra se necesita ver el gesto". Orrego da ejemplos de estos hallazgos gráficos de La Fuente, con los que —apunta el filósofo trujillano— el poeta "hace cacarear a las gallinas antivanguardistas". En realidad, las "innovaciones" gráficas de de La Fuente eran clichés de escritura bastante socorridos entre los cultores de los diversos —ismos en el decenio de los diez, y los versos de este poeta peruano parecen proceder directamente, sobre todo, de ciertas experimentaciones gráficas de *Trilce* que son pocas y que Vallejo abandonó rápido por una escritura mucho más honda y personal. A mediados de los años 20 estos juegos con las grafías estaban ya bastante caducos. Lo recalca María Wiesse, asidua colaboradora de la revista, quien comentando los libros de unos poetas franceses dispara una buena andanada contra esos procedimientos léxicos y gráficos: "...Yo no quisiera usar (...) las palabras tan resobadas, tan gastadas de 'nueva sensibilidad', que vienen sirviendo de amparo a todos los mistificadores, a todos los retóricos del arte contemporáneo, que pretenden esconder su pobreza ideológica tras de un léxico que ya no es ni siquiera original. Oh 'antenas', 'rascacielos', 'motores' y 'revolución' (...) sois equivalentes a las princesitas, a los 'cisnes' y los 'ángeles' de los bardos de antaño".

Magda Portal, por el contrario, polemiza con el periodista Miguel Ángel Urquieta, metiéndolo entre los "periodistas seudo intelectuales y demás canalla artística" por haber atacado "la puerilidad amariconada y seudoizuierdista" de ciertos representantes no definidos de las vanguardias en una reseña al libro *La torre de las paradojas* del poeta César Atahualpa Rodríguez (*Amauta* 4, 5, 7). Urquieta en su reseña opone esa "puerilidad amariconada" a la poesía "viril" del "indio Rodríguez", lo que aparentemente desancadenó la furia de la poetisa y miiltante aprista, que aparentemente apreciaba muy poco los versos de Rodríguez y menos aún los términos en que se expresa Urquieta sobre las vanguardias peruanas. Curiosamente Magda Portal que, aparte de su militancia política, se había dado a conocer como poeta, no publicó en *Amauta* sino unos pocos poemas, entre ellos "Dos sonetos proletarios para los compañeros de Vitarte" en el número 24.

Estos escarceos polémicos suelen ser confusos, infundados y superficiales. La crítica de fondo la vamos a encontrar en un texto de Vallejo y en otro de Mariátegui: el primero (*Amauta*, 3) denuncia la artificialidad de cierta poesía calificada de "nueva": "poesía nueva ha dado en llamarse a los versos cuyo léxico está formado de las palabras 'cinema, motor, caballos de fuerza, avión, radio, jazz-band, telegrafía sin hilos'...) no importa que el léxico corresponda o no a una sensibilidad auténticamente nueva. Lo importante son las palabras. (...) La poesía nueva a base de palabras o de metáforas nuevas se distingue por su pedantería de novedad (...). La poesía nueva a base de sensibilidad nueva es, al contrario, simple y humana y a primera vista se la tomaría por antigua (...). Es muy importante tomar nota de estas diferencias". Estas palabras de Vallejo corresponden en cierto modo a lo que es su propia poesía y corresponden también a la visión que tenía Mariátegui de lo que debe ser la poesía nueva y de lo que es la nueva sensibilidad. Precisamente, en el mismo número 3 de *Amauta* su director dedica un importante editorial a la cuestión del arte en la sociedad actual: "Arte, revolución y decadencia". "Conviene" —dice— apresurar la liquidación de un equívoco que desorienta a algunos artistas jóvenes (...). En el mundo contemporáneo coexisten dos almas, las de la revolución y la decadencia. Sólo la presencia de la primera confiere a un poema o un cuadro valor de arte nuevo. No podemos aceptar como nuevo un arte que no nos trae sino una nueva técnica (...). La decadencia y la revolución, así como coexisten en el mismo mundo, coexisten también entre los mismos individuos. La conciencia del artista es el circo agonal de una lucha entre los dos espíritus (...). Pero finalmente uno de los dos espíritus prevalece (...). La decadencia de la civilización capitalista se refleja en la atomización, en la disolución de su arte (...). Las escuelas se multiplican hasta el infinito porque no operan sino fuerzas centrífugas (...). En esta crisis se elaboran dispersamente los elementos del arte del porvenir. El cubismo, el dadaísmo, el expresionismo, etc., al mismo tiempo que acusan una crisis, anuncian una reconstrucción" Y Mariátegui añade: "El sentido revolucionario de las escuelas o tendencias contemporáneas no está en la creación de una técnica nueva. No está tampoco en la destrucción de la técnica vieja. Está en el repudio (...) del absoluto burgués. El artista contemporáneo en la mayoría de los casos lleva el alma vacía. [Pero] el artista que más desesperadamente escéptico y nihilista se confiesa es el que más tiene necesidad

de un Mito". Para Mariátegui, en efecto, cada edad histórica tiene su propio absoluto: "El arte se nutre del absoluto de su época "y "la literatura de la decadencia no tiene absoluto"

Esas escuelas que se multiplican al infinito son evidentemente los famosos —ismos. Como vemos el pensador peruano no los rechaza sino cuando se limitan a aplicar una nueva técnica que no arraiga en un absoluto vivido, o sea en un mito actual. Se puede deducir que la sensibilidad que alimenta a la poesía verdaderamente nueva está en la presencia viva del mito, no en el sentido de "mentira" que le ha dado la civilización occidental sino en el de proyección del absoluto de la época hacia una realización siempre futura pero ineludible. El autor se ha explicado sobre el sentido del mito, presentado como una representación cargada de fe y esperanza en dos artículos, "El hombre y el mito" y "La lucha final" (Mariátegui, 1970: 18-23, 23-27) donde denuncia la esterilidad de la razón escéptica, afirmando la necesidad de un absoluto que es el absoluto de una época pues "[c]ada época quiere tener una intuición propia del mundo": "el hombre se resiste a seguir una verdad mientras no la cree absoluta y suprema", lo que explica la tesis ya citada de que el arte se nutre del absoluto de su época, y que sin un sentimiento hondo y religioso de este absoluto no hay verdadera poesía sino simple aplicación de técnicas, nuevas o viejas da lo mismo. En la obra de César Vallejo existe indudablemente una intuición análoga. Está claro pues que Mariátegui reconoce sin cortapisas el aporte positivo y los valores de los grandes movientos artísticos de su tiempo en la medida en que intuye en ellos la busca de un absoluto ; pero estos movimientos son también, en su interpretación de la historia del arte contemporáneo, actual o potencialmente políticos y de una manera explícita o implícita están comprometidos con la historia y con la utopía y con la tarea humana de "cambiar el mundo". Ello ilustra también su simpatía por el surrealismo y por André Breton, quien declara en uno de sus escritos que "se entra en poesía como se entra en religión" y por otra parte adhiere a un credo político en aquella época revolucionaria. Es seguro que Mariátegui intuía en los jóvenes grandes poetas peruanos que publican sus primeros trabajos en *Amauta* este sentido del absoluto. Su crítica en cambio se ejerce contra ese aspecto negatvo, escéptico y nihilista de ciertos vanguardistas europeos y sus imitadores americanos, caracterizado por la vaciedad de la intuición poética disfrazada con lo novedoso de la expresión, novedad que pronto se trivializa en clichés. Esto se ve claro en una nota polémica, en el número 15 de *Amauta*, en la que expresa su reacción de repulsa ante una "Oda al bidet" del español Ernesto Giménez Caballero: "Existe...motivo para denunciar oportunamente estos frutos de la teoría de la 'deshumanización del arte". "Hay el peligro —insiste Mariátegui— que de esta actitud se enamoren muchos de esos jóvenes desorientados que no saben separar en lo contemporáneo, los elementos de la revolución de los elementos de la decadencia. ¡Los hijos de esta América todavía aldeana y rural son tan propensos a la seducción de cualquier artefacto cosmopolita ! (...) "Si no hubiera otro testimonio de la época tendríamos que creer en la 'deshumanización del arte', en el arte puramente deportivo. Pero aquí, en esta América, un poco bárbara aún, no obstante el aliño citadino que disimula su ruralidad, el arte cala más hondo en la vida y en las cosas". Es seguramente una de las interpretaciones más plausibles del sentido de los movimientos artísticos de un occidente en crisis entre las premisas y las consecuencias de la

primera guerra mundial y de los caminos que se abrían entonces a una América en vías de afirmar su identidad cultural.

En resumen, la revista *Amauta* constituye la mejor de las guías para esbozar una historia de la primera época de la poesía peruana del siglo XX: una recopilación o antología crítica de los poetas y la crítica poética de *Amauta*, incluyendo a todos los poetas que pueblan sus páginas, en su mayoría olvidados por la historia y las antologías, sería un trabajo. que valdría la pena hacer. Ampliaría la visión, a veces bastante esquemática, que solemos tener los peruanos de nuestro acervo literario y aclararía la importante función que tuvo la revista *Amauta* en el descubrimiento y la difusión de auténticos valores poéticos de la poesía peruana de este siglo.

Referencias Bibliográficas

Amauta, Revista mensual de doctrina, literatura, arte, polémica. (1976) Edición en facsímile [6 volúmenes]. Lima, Empresa Editora Amauta.

Arnold, Armin: (1967) *Die Literatur des Expressionismus.* Stuttgart. Kolhammer.

Ball, Hugo (1993): *La fuite hors du temps. Journal (1913-1921).* Traduit de l'allemand par Sabine Wolf. Monaco, Editions du Rocher.

Canosa, Luz: (1994) "Noticia bio-bibliográfica de Xavier Abril". En Xavier Abril *Poesía inédita /1921-1976)..* Montevideo, Editorial Graffiti.

González Vigil, Ricardo: (1984) *Poesía peruana. Antología general,* t. III. Lima, Edubanco.

Mariátegui, José Carlos: (1925/ Vigésima primera edición popular) *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana.* Lima, Empresa Editora Amauta.

_____: (1925/ 8ª ed. 1979) *La escena contemporánea.* Lima, Empresa Editora Amauta.

_____: (1959) *El artista y la época.* Lima, Empresa Editora Amauta.

_____: (1970) *El alma matinal y otras estaciones del hombre de hoy.* Lima, Empresa Editora Amauta.

Tauro, Alberto: (1976) "Noticia de 'Amauta". En *Amauta*, edición en facsímile (v. *supra).*

Sobre la emergencia de la literatura peruana andina

Nos referimos aquí a la literatura andina escrita y atribuible a escritores singulares; para la otra —el acervo colectivo de los pueblos andinos que se suele designar con el nombre de literatura oral— la utilización del concepto de "emergencia" presentaría dificultades que conciernen a la competencia lingüística y a la especialización en la materia, pero también al hecho de que el corpus de leyendas, relatos míticos, apólogos, poesías y canciones que la constituyen tiene lejanos orígenes en las culturas precolombinas y sus diversos momentos son difícilmente fechables: en el sentido propio del verbo emerger —surgir o brotar— existe desde siempre, desde que hay cultura y culturas en el continente; pero si tomamos el término de emergencia en el sentido figurado de aparición o manifestación de un fenómeno ante los ojos de una comunidad más vasta que el grupo o el conjunto de grupos en que se originó, es decir, en el caso de la literatura andina, su difusión o extensión entre destinatarios exteriores a las comunidades andinas propiamente dichas, costeños y selváticos del Perú, americanos del continente y lectores internacionales en general, esta "emergencia" ha sido tardía y no sólo para la llamada literatura oral, sino para la escrita. La difusión de la primera, por lo demás, se ha hecho a través de la segunda, desde Garcilaso hasta Arguedas, y ha requerido un doble proceso de traducción: interna (redacción escrita del "sujeto" y la fábula orales) y externa (traslación del quechua a otra lengua).

Es un hecho que en el Perú, entre el trabajo de difusión (y el propio concepto de *difusión* supone la existencia de una materia literaria preexistente a la presencia española) que emprendieron Garcilaso y otros cronistas e historiadores de la conquista y la colonia y la propagación de temas y formas artísticos de los Andes a partir del movimiento indigenista, precedido de algún precursor como González Prada en el siglo XIX (pensamos sobre todo en las *Baladas peruanas*), casi toda la cultura serrana e indígena fue ocultada y eclipsada por la preponderancia de Lima y de los modelos hispánicos; pero es vano y contradictorio reaccionar contra este hecho, como hace por ejemplo Mariátegui, poniendo entre paréntesis toda la literatura llamada colonial, incluyendo a representantes tan propiamente andinos de esta literatura como Garcilaso y Espinosa Medrano; por más escuálida en efecto que sea la literatura virreinal de la corte limeña, no es una razón para meter someramente todo este período de formación del Perú moderno en sólo cinco páginas sobre "La literatura de la colonia" (y ello dentro de un ensayo titulado ambiciosamente "El proceso de la literatura"): Garcilaso es así despachado en 18 líneas con tres elogios y una tacha (es un caso de excepción, es el primer peruano, llena una etapa entera de la literatura peruana y su obra... "per-

tenece a la épica española")[1]. Para un gran escritor andino que llena él solo "una etapa entera de la literatura peruana" es poco, sobre todo en un ensayo donde Abelardo Gamarra se lleva dos páginas y media y Magda Portal seis... Más expeditivo aún es el proceso del Lunarejo, al que se le dedican seis líneas: "no obstante su sangre indígena sobresalió sólo como gongorista... actitud característica de una literatura vieja...El *Apologético en favor de Góngora* desde este punto de vista, está dentro de la literatura española"[2]. Dentro de la literatura española debe de estar también, según eso, otra obra del escritor cuzqueño, *El hijo pródigo*, auto sacramental (otro tipo de literatura "vieja") escrito en quechua ¿y por consiguiente "español"? No se puede situar ni comprender el auge de la literatura andina peruana en el siglo XX si se soslaya el proceso de mestizaje cultural que se realizó en los tres siglos de presencia española en el Perú y al que pertenecen precisamente esas obras de teatro de origen español por el género y el tema, pero indígenas por la lengua, como *El hijo pródigo*, *Usca Páukar*, *Yauri Tito Inka*, o quechuas por el tema y la lengua, que proceden de antes de la conquista, pero donde visiblemente se han integrado elementos de arte escénico importados de España, como *Ollantay*: una parte muy considerable de la literatura peruana moderna, desde Melgar hasta Alegría, Vallejo y Arguedas en los Andes, desde González Prada hasta López Albújar y Scorza en la costa, está marcada por este contacto de culturas. Desde este punto de vista, cuando se habla de emergencia de la literatura andina, hay que tener en cuenta diversos factores, origen geográfico y/o étnico del autor, lengua (castellano o quechua o las dos), tratamiento de la lengua (bien diferente, por ejemplo, en los tres grandes autores andinos, Vallejo, Alegría y Arguedas), temática, etc. En efecto, hay una literatura andina creada por autores oriundos de los Andes dè diversos orígenes étnicos, bilingües o no, pero siempre culturalmente mestizos (Garcilaso, Espinosa Medrano, Melgar, Vallejo, Oquendo de Amat, Alegría, Arguedas y los escritores y poetas oriundos de los Andes que vinieron tras ellos, donde la pertenencia al universo andino está más o menos marcada, desde Mario Florián a Armando Rojas), y otra, indigenista o en todo caso "andinista" o "andinizante" escrita a menudo por autores costeños en la que se sitúan (a mucha distancia y dentro de proyectos literarios e ideológicos bien diferentes) las *Baladas peruanas* de Manuel González Prada en el siglo XIX[3], y en la primera mitad de nuestro siglo los *Cuentos andinos* de López Albújar y una buena parte de los *Cuentos peruanos* de Ventura García Calderón, por más artificiosos que resulten sobre todo en este último el paisaje y los personajes captados por la mirada más o menos comprensiva y compasiva de un limeño cosmopolita de la generación del novecien-

---

1 José Carlos Mariátegui, *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*, Lima, Biblioteca Amauta, 1971, p.237.

2 Ibid. pp. 238-239

3 Alfredo González Prada afirma que este libro representa "la creación de la poesía indigenista en el Perú" (*Baladas peruanas*, Santiago, Editorial Ercilla, 1935); la temática en efecto es indigenista, pero en lo que concierne al tratamiento formal de los temas el autor pone en el mismo plano las viejas leyendas incaicas y las viejas leyendas europeas que remodeló en sus propias *Baladas* y en las que tradujo de los poetas alemanes. Me he referido más ampliamente a este tema en mi ensayo "Manuel González Prada entre lo nuevo y lo viejo".

tos[4]. Sea como fuere, el hecho es que en el primer tercio de nuestro siglo y con la precedencia de los versos de Prada escritos en la segunda mitad del anterior, lo andino y lo indígena irrumpen con fuerza en la literatura peruana. Para una buena parte de los escritores costeños que más o menos "andinizaron", lo andino y lo indígena constituirán, es cierto, fundamentalmente, y muchas veces *solamente*, un tema literario cuyo ejemplo más trivial es el indio chocanesco a la puerta de esa su rústica mansión o los cuarenta mil esclavos que abrieron el camino del Cuzco a Cajamarca por donde el Inca va. Pero de González Prada a Mariátegui y de Mariátegui a Scorza (en parte étnicamente andino, pero limeño de nacimiento, formación cultural y modalidad lingüística) esta extensión literaria de temas, costumbres, modismos y problemas de los Andes es precisamente, para el tema que nos ocupa, un aspecto significativo de la emergencia de la literatura andina en el sentido en que la hemos definido; el otro y principal es el surgimiento y considerable desarrollo de una literatura escrita moderna hecha por andinos, y se puede observar por lo demás que históricamente los dos fenómenos son paralelos: el del advenimiento de grandes creadores de los Andes con obras de proyección universal y el de la asimilación de los valores de los Andes por los creadores de otras regiones. Desde este punto de vista, Antonio Cornejo Polar observa que hay, en el proceso de la literatura peruana, dos historias:

> "(...) un curso histórico autónomo, que conduce de la literatura prehispánnica a las literaturas indígenas modernas (...) pero existe también otra historia: la de la incorporación del universo indígena en la conciencia de los grupos sociales que producen literatura en el Perú y la aparición de sus marcas en el tejido temático-formal de ciertas obras"[5].

La segunda historia depende naturalmente de la primera en la medida en que no habría tal incorporación si no existiera aquel corpus, pero tiene en sí misma un valor no desdeñable, no sólo porque al incorporar temas y formas de la tradición indígena la "otra" literatura, de filiación hispánica y europea, se indigeniza a sí misma (aunque sea superficialmente) a la vez que hispaniza lo indígena, sino porque en este fenómeno de integración las dos literaturas con sus dos tradiciones tienden a hacer realmente cuerpo la una con la otra, y esta tendencia funda el proyecto de que ambas historias acaben por converger en una; la importancia del fenómeno está en que expresa la conciencia, cada vez más acuciante en "los grupos sociales que hacen literatura en el Perú", de que "las naciones" peruanas deben constituirse en *una nación*[6]. En nuestra segunda mitad de siglo esta nación se está constituyendo

---

[4] Cf. las insistentes reservas que emite José María Arguedas sobre la imagen del indio y del universo andino en estos escritores: "Conversando con Arguedas", en *Recopilación de textos sobre José María Arguedas*, La Habana, Casa de las Américas, 1976, p. 22, y "La narrativa en el Perú contemporáneo", ibid., pp. 411 y 412.

[5] Antonio Cornejo Polar: "Literatura peruana y tradición indígena", en *Literaturas andinas*, Instituto de Estudios Cultura y Sociedad en los Andes, 1, (1988), p.15.

[6] Es, por lo demás, lo que proclama concretamente José María Arguedas, desde su experiencia vital en la "nación" costeña: "El vínculo podía universalizarse, extenderse; se mostraba un ejemplo concreto actuante. El cerco podía y debía ser destruido; el caudal de las dos naciones se podía y debía unir." ("No soy un aculturado", en *Recopilación de textos sobre José María Arguedas*, o. c., p. 432).

ante nuestros ojos sobre la base de la creciente indigenización de la costa con la consiguiente incorporación y difusión, no ya en la literatura sino en la práctica de la vida cotidiana, de elementos culturales andinos; sólo que esta penetración acelerada de la sierra en la costa no data sino de los años cincuenta de nuestro siglo; a nivel literario la penetración o interpenetración, como ya hemos recordado, empezó antes y estaba ya en marcha hace más de un siglo. Desde Prada a Valdelomar, Mariátegui y Falcón hay, en efecto, un acercamiento progresivo a lo andino, algo como un movimiento de subida a la sierra, a través de la representación literaria, en el que parece latir ya el presagio del otro movimiento, el de la bajada de la sierra a la costa, presagio que en la encrucijada de los años veinte-treinta, con Mariátegui y los indigenistas, es ya el reconocimiento de una inminencia. Este movimiento de la sierra hacia la costa tiene desde luego una proyección literaria considerable que culmina, en la narrativa de Arguedas, con el traslado de la escena del relato de los lugares serranos, Puquio, Cuzco, Abancay, a Lima y finalmente al puerto de Chimbote: pero en su raíz es un movimiento de masas que aportan consigo su propia cultura, sus tradiciones y su lengua y abren un nuevo período de la historia del Perú. Arguedas, en cierto modo, sigue a su pueblo: al hacerlo se sitúa en la costa en el momento en que masas de inmigrantes andinos se establecen ahí influenciando concretamente el curso de la historia en una región, y muy patentemente en su capital, que vivió siempre contra los Andes volviéndoles la espalda. *El zorro de arriba y el zorro de abajo* constituye en este sentido un hito de importancia singular, ya que esta vez no se trata de una obra literaria andina que se limite a juzgar y denunciar, desde su propio origen, el poder de origen hispánico establecido en Lima, sino que se coloca, por decirlo así, en el vórtice del ciclón, y lo que denuncia no es tanto el abstracto poder de los industriales costeños o limeños de la pesca, sino un poder internacional cuya sombra se cierne sobre el Perú entero y más allá sobre el mundo; era ya el caso, por lo demás, pero en otro entorno y en otra situación histórica, de *Todas las sangres*. Ahora la temática expresada en las muy diversas formas que adopta la materia verbal, es indisociablemente andina/costeña, en una palabra, peruana, y con una evidente proyección universal. Esta visión peruana, americana y finalmente universal del universo andino se da igualmente, aunque de manera menos compleja que en Arguedas, en su compañero de generación, Ciro Alegría[7]. Podrá

[7] Ciro Alegría y José María Arguedas son en realidad nombres indisociables: contemporáneos por la fecha de nacimiento y el período de creación de sus obras principales, nacido el uno en la sierra norte y el otro en la sierra sur del Perú, sientan simultáneamente las bases de la gran narrativa andina moderna, el uno con *Los perros hambrientos* (1939) y *El mundo es ancho y ajeno* (1941), el otro con *Agua* (1935) y *Yahuar Fiesta* (1941 - aunque la gran novela de Arguedas, *Los ríos profundos*, no se publicó sino en 1954). El propio Arguedas señala lo que los une y lo que los diferencia, tanto en la entrevista a la que ya nos hemos referido como en su conferencia "La narrativa en el Perú contemporáneo", pero insiste en la simultaneidad de las dos obras ("Ciro y yo escribimos casi al mismo tiempo..."). "Luego de estos narradores [López Albújar y García Calderón] surgen los de nuestra generación, formada principalmente por dos autores: Ciro Alegría y yo") y en la originalidad con que Ciro Alegría trata el tema peruano; es de observar que Arguedas en su entrevista rechaza la idea de que sus propios relatos sean interpretaciones más auténticas del indio que las de Ciro Alegría. "Ambas son igualmente auténticas", precisa, explicando que "Ciro interpretó la vida del pueblo peruano de la sierra norte donde los indios no hablan quichua": se puede entender que para Arguedas, tan

parecer una verdad de Perogrullo, pero me parece útil dejar que Perogrullo enuncie aquí una vez más su verdad: no es la insistencia en el tema, el personaje y el paisaje locales lo que funda la identidad y la universalidad de una literatura (ambos, identidad y universalidad resultan a menudo indisociables): cuando en una gran obra siciliana el asunto, los personajes y los paisajes son sicilianos, los autores de esa región de Italia (Pirandello o Sciascia, pongamos por caso) logran en general un efecto que puede captar en cualquier momento el interés de cualquier lector de cualquier país: cuando *no lo son*, también, y la identidad siciliana del autor y de su literatura no varía por el cambio de tema o de entorno. Lo que vale para el ejemplo de la literatura siciliana vale lo mismo para la andina; Vallejo es el mismo escritor andino cuando evoca el entorno y el hombre de los Andes como cuando se refiere a la guerra civil española, al mar de Lima o a las calles de París; Arguedas no cambia de identidad cuando trata de un penal de Lima[8] o en su poesía quechua canta al Vietnam y al avión moderno. Esto cobra una importancia particular si nos referimos al asunto que nos ocupa, el de la emergencia de la literatura andina en nuestro siglo, con sus dos vertientes: la literatura propiamente andina, oriunda de los Andes, y la indigenista que, desde Lima, desde Piura o desde Pisco trata un tema andino, labrando personajes y paisajes serranos y, en los casos menos superficiales, asumiendo o tratando de asumir la situación existencial de los Andes, su historia y su cultura. En esta última, muchas veces, como en el ya mencionado caso de García Calderón, lo único que hay de andino es el tema, el paisaje y el personaje estilizado del indio, pero en otros casos hay en estas obras, si no una sensibilidad propiamente indígena una indudable sensibilidad *para* lo indígena; me parece que es así en autores como González Prada y más tarde Valdelomar, para no hablar de Mariátegui. Lo que más importa en estos enfoques es la preocupación por rescatar raíces autóctonas para la formación de una nación que se pueda llamar propiamente peruana. La expresión "sensibilidad indígena" es de Vallejo así como la idea de que es ella y no el "fin", el "ideal" o la "voluntad indigenista" del artista (hacer obra indígena "poniendo en juego sensibilidad advenediza") lo que constituye el verdadero arte o la verdadera política indígenas[9].

César Vallejo fue uno de los tantos intelectuales serranos mestizos que "bajaron" a la costa muchos años antes de que empezaran en la segunda mitad del siglo los asentamientos

vinculado a esta lengua, la diferencia es considerable. (Cf. *Recopilación de textos sobre José María Arguedas*, o.c., pp. 23 y 411).

8 "Encontré allí lo que los sociólogos llamarían una 'muestra' completa del Perú", dice el escritor evocando el año que pasó en el Sexto: "Conversando con Arguedas", o. c., p. 28.

9 "Un arte, a base de sensibilidad indígena, así se busque en él fines cosmopolitas, se trate temas extranjeros y se emplee materiales estéticos igualmente advenedizos, frutece, por fuerza, en obra y emoción genuinamente aborígenes. Un postulado político, puesto en marcha por métodos y con sensibilidad indígenas - sea comunista o burgués tal postulado - conduce fatalmente a formas aborígenes de Estado" (César Vallejo, "Los escollos de siempre", en *Desde Europa Crónicas y artículos, 1923 - 1938*. Recopilación, prólogo, notas y documentación por Jorge Puccinelli, Lima, Fuente de Cultura Peruana, 1987, pp. 243-244). El único ejemplo que en la misma página da Vallejo de un individuo peruano que haya encarnado esta sensibilidad no sale precisamente de la literatura sino de la política: el mariscal Castilla.

en gran escala de la población andina en Lima y otras ciudades costeñas. Si es verdad, como ha dicho Arguedas, que Vallejo marca el comienzo de la diferenciación de la poesía de la costa y de la sierra del Perú, ello se debe seguramente no al hecho que invoca Arguedas, el conflicto entre el mundo interior del hombre del Ande y el castellano como idioma (Vallejo era unilingüe castellano y su poesía está impregnada de la mejor tradición literaria española, Quevedo sobre todo), sino a que Vallejo, igual que Arguedas, no era un "aculturado". Igual que Arguedas pero con otro matiz: en Arguedas la lengua quechua es elemento fundamental de su cultura y de su pertenencia al universo andino; la no aculturación de Vallejo es la de un andino del norte del Perú que en su período de vida costeña se negó determinadamente a acriollarse y se mantuvo impermeable a los modelos costeños, sin dejar por eso de reconocer y de acatar los valores más auténticos de la literatura de la costa: González Prada, Eguren y Valdelomar, sobre todo, pero sin asimilarse realmente a esta literatura ni someterse a su influencia. Él mismo tenía sin duda conciencia de ser uno de los primeros que aportaban esa sensibilidad indígena a la empresa literaria, y de ser por consiguiente lo que dice Arguedas, la primera señal de diferenciación entre una literatura andina escrita que irrumpe ya con *Los heraldos negros* y, arraigada en el lugar del origen, tiende a la universalidad, y por otra parte la literatura de origen y sensibilidad costeñas, que cuando el poeta de Santiago de Chuco empezó a escribir, encarnaba principalmente en Palma, González Prada, Eguren, Valdelomar y García Calderón. En Vallejo el origen andino está presente casi a lo largo de toda su obra literaria, muy marcadamente en las evocaciones del lugar natal, frecuentes en *Trilce* y presentes aún en más de un poema de los escritos en París; y cuando no, en esa sensibilidad que se difunde desde el fondo de los versos, sea cual fuere el tema, y que hace que el poeta reencuentre los valores y la visión del mundo del campesino o el minero de los Andes en los campesinos y los trabajadores españoles en un poemario como *España, aparta de mí este cáliz*: en estos poemas no se mienta para nada el Perú ni su sierra y no se distingue en el lenguaje ningún modismo ni expresión peruanos; no obstante la sierra del Perú está presente en ese libro porque no ha dejado nunca de estar presente en su autor. Es decir —para adoptar una certera expresión de Mariátegui referida a Melgar— "el sentimiento indígena es algo que se vislumbra (...) en el fondo de sus versos". Y se puede vislumbrar también este sentimiento en la poesía del puneño Oquendo de Amat: *5 metros de poemas* es seguramente con *Trilce* y *La casa de cartón* (esta última de típica sensibilidad costeña) la obra más decididamente moderna que se haya escrito en el Perú en los años veinte, la más clásicamente vanguardista si se me permite esta paradoja; sólo que bastante ajena al aspecto estridente y a la imitación más o menos apresurada y mecánica de los modelos apenas importados en aquella época del extranjero: hay en estos poemas en voz baja una disposición de ánimo hecha de ternura, nostalgia y comunión con la tierra, sus seres y sus afectos elementales, una simpatía simple y directa que, como en *Trilce*, comunica al poeta con la vida de un entorno que no se define en temas precisos pero en el que los afectos desempeñan un papel principal, en particular, nos parece, la relación afectiva con la madre, también como en *Trilce*. Oquendo, como Vallejo, realiza una obra que no se propone una "temática"

ni una "expresión" indígena ni indigenista, y logra una poesía que es realmente suya, esto es de él y *su lugar*. Una poesía moderna en la que se guía por su sensibilidad y su intuición.

Moderna: este es creo el calificativo que mejor podría caracterizar esta literatura y, precisamente, su emergencia: emerge sólidamente amarrada al presente y proyectada siempre hacia el porvenir; difícilmente podría ser de otra manera, pues se crea en un país y en un continente tan maltratados por la historia que toda cultura viva se ve solicitada por un quehacer actual solicitado a su vez por el mañana: quehacer que supone la formación de verdaderas naciones que integren su historia, la interpreten y la perpetúen a la luz de sus propios valores. Es precisamente el *porvenir* lo que recalca César Vallejo cuando recuerda la presencia del "hilo de sangre indígena" en la historia de América:

> Porque no debemos olvidar que, a lo largo del proceso hispano-americanizante de nuestro pensamiento, palpita y vive y corre, de manera intermitente pero indestructible, el hilo de sangre indígena, como cifra dominante de nuestro porvenir[10].

[10] César Vallejo, "Una gran reunión latinoamericana", en *Desde Europa*, o. c. p. 192.

César Moro y la libertad de palabra

César Moro y su obra poética

César Moro es un gran poeta, para mí uno de los mejores del mundo de habla castellana en este siglo, y un gran pintor poco difundido y mal conocido: de ahí la importancia de la excelente muestra de su obra pictórica presentada por el Centro Cultural de España que ha tenido la buena idea de atar en un solo homenaje la obra plástica y la obra poética de Moro: las dos en efecto nacen de un solo movimiento del alma del poeta hacia una poesía total expresada en palabras y en formas y colores. Antes de entrar de lleno en la consideración de la poesía moresca me parece necesario situar a este poeta-pintor en las coordenadas artísticas en las que se dan la literatura y la poesía en el Perú y América y también en España en el primer cuarto del siglo XX. Lo primero que habría que considerar es el marasmo de la poesía española e hispanoamericana en el siglo anterior. Para España, el poeta español José Ángel Valente ha dicho (yo lo he citado más de una vez) que toda la poesía española del siglo XIX, con excepción de Gustavo Adolfo Bécquer y Rosalía de Castro, es como una enorme guía de teléfonos interceptados cuyos abonados se llamasen todos Fernández, por ejemplo. Creo que podríamos decir lo mismo de nuestra América, por lo menos hasta la eclosión del modernismo, "esa gran libertad —dice Jorge Luis Borges— que renovó las muchas literaturas cuyo instrumento común es el castellano"; y en especial de los últimos modernistas, sobre todo el uruguayo Julio Herrera y Reissig, quien escribió una poesía alucinada, llena de imágenes extrañas, expresionista antes del expresionismo. Herrera muere en Montevideo con cuarenta años en 1911 cuando Alfredo Quíspez Asín, quien más tarde se rebautizó con el nombre de César Moro, tenía 8 años (nació en Lima el 9 de agosto de 1903) y crearía también él una poesía alucinada y alucinante paralelamente a la que forjaban los surrealistas en Europa. Hay que decir que ya en el Perú, desde el decenio de los 10, José María Eguren, nacido en 1875, estaba creando un mundo poético nocturno y extraño, iluminado por verdaderas ráfagas de imágenes oníricas, una exploración de los parajes desconocidos del sueño y la aventura con la divisa: "Siempre a lo desconocido". César Moro tuvo siempre la más honda admiración a la persona y la obra de José María Eguren, uno de sus maestros sin duda incluso antes de que se vinculara con los surrealistas de París.

Podemos observar por lo demás que en el Perú y en toda Hispanoamérica, así como en España, desde el último cuarto del siglo XIX hasta el primero del XX llegan al mundo toda una hilera de futuros poetas que van a borrar el farragoso listín de los Fernández; entre otros y sólo para el Perú, además de Moro y el ya mencionado Eguren, César Vallejo, Enrique Peña Barrenechea, Xavier Abril, Martín Adán, Carlos Oquendo de Amat, Emilio Adolfo Westphalen, Luis Valle Goicochea, Vicente Azar, Manuel Moreno Jimeno (todos

nacidos entre 1903 y 1913), y entre los nacidos en la década de los 20: Javier Sologuren, Raúl Deustua, Jorge Eduardo Eielson, Sebastián Salazar Bondy, Blanca Varela, Carlos Germán Belli, Wáshington Delgado, Leopoldo Chariarse entre otros. Podríamos hablar de auténticas pléyades, pero hay una diferencia entre Moro y los otros, no tanto por la obra en sí, sino en cuanto a la relación entre el autor y el lector donde se realiza materialmente el efecto del poema, lo que se suele llamar la recepción, y es que los otros han escrito toda su obra poética en castellano, lengua natural de los autores y de trescientos treinta millones de lectores potenciales; Moro, en cambio, optó por el francés desde 1928 cuando llevaba sólo tres años de residencia en París y visiblemente motivado por la admiración y el afecto que suscitaron en él la poesía y los poetas del grupo surrealista, todos franceses y todos de lengua natural francesa, que es la única que sabían muchos de ellos. La consecuencia desde el punto de vista de la recepción de la obra poética es que, por una parte, los posibles lectores hispanos que en su mayoría no saben francés se ven obligados a leer a Moro en traducciones casi imposibles, ya que una buena parte de esta obra ha sido escrita en un francés casi imposible y lleno de extraños juegos de palabras propiamente intraducibles a otra lengua, por lo menos conservando su carga poética; y por otra parte los lectores potenciales de lengua francesa, salvo reducidos núcleos de lectores de literatura surrealista, ignoran por lo general hasta la existencia de ese extranjero a quien le dio por ponerse a inventar textos extraños en lo que ellos llaman la lengua de Molière: no entenderían, si los leyeran, ciertos juegos de sonidos que el poeta ha querido hacer en francés pero que por la fonética le han salido espontáneamente en castellano. Se puede conjeturar que el poeta adoptó la otra lengua precisamente por extranjera y por extraña y porque él era un poeta extrañado y en cierto modo extranjero de nacimiento, si se puede decir: y yo he dicho en un breve ensayo que Moro hallaba su patria en sus amigos, —igual Lima, París o México— tierra móvil y sin fronteras que él llevaba en el alma como otros llevan en una bolsita un puñado de tierra del país natal. Mencionemos entre los poetas hispánicos, para terminar con estas consideraciones previas sobre el bilingüismo de Moro, a otros tres autores más o menos coetáneos que escribieron parte de su obra poética en francés: el chileno Vicente Huidobro que compuso un par de libritos de poesía en un francés tan elemental que se puede trasladar al español casi palabra por palabra; el español Juan Larrea, que escribió casi toda su poesía en un francés salpicado de hispanismos, y que españoles e hispanoamericanos solemos leer en ediciones que llevan una traducción española al lado, mientras que los franceses sencillamente no lo leen; y el ecuatoriano Alfredo Gangotena, casi exactamente coetáneo de Moro (nació en 1904), quien también se estableció en París, buen poeta en excelente francés pero poco menos que inabordable por lo poco difundido editorialmente en español y, como los demás, desconocido en Francia. Moro es el otro y, por la cronología, el último poeta hispano francoescribiente en aquella época; y este poeta dice en francés en uno de sus poemarios, *Le château de grisou:* "...lengua extranjera / Esta lengua colgante que habla por encima de mi cabeza".

Después de este preámbulo-paréntesis sobre la difícil recepción de la poesía de Moro, vamos a abordar ahora esta poesía sin ocuparnos ya para nada de quien la lee o no. Cada

lector que la lee puede decir: la leo yo, y basta. Su obra poética abarca un cuarto de siglo de escritura en Lima, París, México y finalmente de nuevo Lima: un periplo. Vale la pena empezar por los primeros poemas escritos en Lima y en castellano desde 1924 hasta 1928 según la clasificación que ha hecho André Coyné para una edición crítica del poeta en la colección Archivos, que él coordina actualmente en colaboración con otro destacado morista, el crítico y poeta peruano Julio Ortega. Recordemos que en 1924, año del que parecen datar los primeros poemas que se conocen de él, Moro tenía 21 años y vivía en Lima, que a mediados de 1925 se fue a París donde perfeccionó el francés aprendido en el colegio de la Inmaculada de Lima, que en 1928 adhirió al grupo surrealista en París y desde entonces compuso en francés la mayor parte de su obra poética, con excepción de uno de sus más notables poemarios, *La tortuga ecuestre*, que creó en México y en español. Volveremos a este libro, pero empecemos por el principio.

Tenemos ante todo 27 poemas en español, de los cuales 15 fueron escritos en el Perú entre 1923-1924 y setiembre de 1925 (el último escrito y fechado en Puerto Chicama en una escala del barco que lo llevaba a Europa), y los otros 12 ya en Francia, entre setiembre de 1925 y setiembre de 1928. Dos de los poemas de Francia, se publicaron en el n° 14 de la revista *Amauta*, "Oráculo" y "Abajo el trabajo" (este último en *Amauta* con el título "Following you around": Te sigo a todas partes*)*, en abril de 1928, junto con otro escrito en Lima, "Infancia" fechado en 1924: "Como el viento en su canción desesperada / como los pájaros del viento / de agudos picos, / salvaje alegre ingenua / mi alma galopa / sobre la cuerda tensa del pensamiento mío". (...) "como la muerte, sorda, muerta, cobra / como los búhos de la muerte / en el plafond del cielo / cínica astuta muerta / mi alma se sube a los retablos / para la mítica renovación del pensamiento mío". Es necesario tener presentes estos primeros poemas en castellano porque muestran en el lapso de cuatro años una evolución en la forma y en los temas y en algún caso creo notar como una influencia de *Trilce* de Vallejo (libro publicado en 1922), por ejemplo en el poema "Viking": "Las 3 – 3 tiempos / Acaso neblinoso interpóngase / me oculte tú // Las lonas palpitantes / sobre lo que no veo / es mío! // (...) Ahora MANDO: tiempo / las 3 —3 tiempos— / espero..." Otros textos en cambio parecen a veces letras de valsecitos criollos o de boleros, como en el poema "Despacio": "Tú bien sabes que te quiero de verdad / Estoy enfermo por ti / pobre de mí / pobre de mí (...) La cruz de mi calvario / son tus brazos / El tormento de mis noches / tus ojazos / Y tú a mí / no me quieres / porque no quieres / llorar no tengo llanto / sufrir ya no puedo más." Con todos sus altibajos estos primeros textos revelan una innegable sensibilidad poética que busca su forma tensándose continuamente entre el amor y el dolor, entre el amor y la muerte, como dice el título de uno de sus poemarios: "Amor a muerte": la suerte los engendró hermanos, había dicho ya Giacomo Leopardi un siglo antes. Entre el amor y el dolor. Pienso que esta sensibilidad marca toda la obra en francés y en castellano.

En castellano Moro escribió unos 70 poemas, incluidos los de *La tortuga ecuestre* con unas cartas-poemas a su inspirador, contra más de 300 composiciones en francés. Mientras

vivió no publicó sino dos poemarios *Le château de grisou* (México, 1943), *Trafalgar Square* (Lima, 1954) y un poema largo, *Lettre d'amour* (México, 1944) magistralmente traducido al castellano por Emilio Adolfo Westphalen. Todo el resto es póstumo: *Amour à mort*, Paris (1957 y 1990), *La tortuga ecuestre y otros poemas* (Lima, 1958) y *La tortuga ecuestre y otros textos,* (Caracas, 1976), *Derniers poèmes / Últimos poemas* (Lima, 1976), *Obra poética* (Lima, 1980), *Ces poèmes.../Estos poemas..* (Madrid, 1987); y finalmente está en prensa en Madrid la ya mencionada edición crítica de la obra poética completa.

Y retomamos ahora el hilo de la poesía de Moro desde 1928, año, como ya hemos dicho, de su integración en el grupo surrealista de París y de su conversión al idioma francés. André Coyné (*Ces poémes*...1987: 78) ha manifestado su extrañeza al comprobar que después de esta integración y esta conversión no existen sino dos poemas de Moro en francés fechados en marzo de 1930, mientras que no se conoce nada o casi nada de los años 1928, 29, 31 hasta la segunda mitad de 1932. A este respecto Coyné aduce el propio testimonio de Moro quien le dijo que su "primer libro" de poemas se había perdido: "había confiado la única copia que tenía a Paul Eluard y éste nunca se la devolvió porque la extravió durante un viaje". Coyné encontró entre los papeles de Moro una carta que le dirigió a éste Paul Eluard, fechada en el verano de 1932, donde le decía: "Mi querido Moro, estas líneas solamente para manifestarle con qué placer estoy leyendo los admirables poemas —abril de 1932— del primer cuaderno que usted me ha confiado (Breton se ha quedado con el otro). Son la poesía que me gusta por encima de todo. Diversos y siempre sorprendentes. Pocas cosas pueden unirme tanto con lo que conservo de mi juventud. Me daría la mayor alegría si (en caso de tenerlos) me mandara más"... (Coyné, 1987: 78). Resulta que el otro cuadernillo de poemas con el que se quedó Breton se perdió también. En cambio el mismo Coyné halló entre los papeles de Moro dos cuadernos de cuando el poeta ya había regresado a su tierra: *Couleur de Bas - Rêves Tête de de Nègre* (1934) / "Color de medias - Sueños castaño oscuro" y otro más grueso, sin título que contiene 36 poemas en francés (1930-1936) editados en Madrid en 1987 en edición bilingüe (traducción de Armando Rojas) con el título *Ces poémes.../ Estos poemas...* (Madrid, Libros de Maina, 1987), con posfacios de André Coyné y Armando Rojas. El poemario lleva la siguiente dedicatoria en francés: "Estos poemas y su sombra / consecuente y su luz / consecuente están dedicados / a André Breton / a Paul Eluard / con la admiración de / CÉSAR MORO". El poeta dedica "estos poemas" a los dos amigos que le perdieron "aquellos poemas"... los primeros que escribió en francés y en surrealista en París.

Estos poemas... es la primera colección de textos poéticos en que el poeta peruano realiza a lo largo de todo el libro una obra poética dirigida e inspirada por la manera surrealista o mejor por la visión surrealista de la realidad y la poesía. Y esto en dos aspectos: en primer lugar, por la técnica de la escritura poética, sobre todo la escritura más o menos automática que en el grupo surrealista practicaron sobre todo Breton, Soupault y Péret y, menos, Paul Eluard, apegado por lo general a un tratamiento más tradicional del poema; y, segundo, por lo que tentativamente podríamos llamar los temas: el amor "loco" (l'amour fou) en

primer lugar, estrechamente vinculado a la busca de un más allá en esta tierra y a la importancia que el surrealismo concedía a los sueños y las imágenes oníricas como material fundamental de la poesía (hay la anécdota del poeta Saint-Pol Roux, reconocido por Breton y sus amigos como un precursor del surrealismo, quien, al acostarse en la noche para dormir, ponía un cartelito a la puerta de su dormitorio que decía: "El poeta trabaja: no molestar"). Dos ejemplos (en la traducción de Armando Rojas) de la escritura surrealista de Moro hacia 1930 extraídos de dos poemas titulados sucesivamente "Homenaje a Paul Eluard" y "Homenaje a André Breton". El primero: "Rayada platabanda de mis instalados sueños / Clavel perpetuo el sembrador de discordias / El rompe-platos el fuego fatuo devorador / Oh pena mía con pies de trigo apta para adornar plazas desiertas y sombreros estivales en Trafalgar Square (...) Oh lechuga mía oh mi hoja con aspecto de cuchara / Excelente capuchón rústico de hábitos tan tranquilos / Devorando el armiño el capullo y los pañuelos de la atmósfera"; recordemos que Trafalgar Square en el centro de Londres inspira también un poemario posterior de César Moro editado en Lima en 1954 que lleva por título "Trafalgar Square". Moro tenía el lugar en la cabeza antes de tenerlo delante de los ojos, pues el Homenaje a Eluard está fechado en París, o sea antes de que el poeta viajara a Londres para tomar un barco para el Callao en 1933. Del segundo, "Homenaje a André Breton": "Llevad mi sombra hasta el final / Hasta el confín del río de octubre / Donde la mala yerba asfixia al recién nacido / Donde los bellos racimos del frío / Se derriten bajo el calor de flama del mar picado/ Donde los estimulantes forman haces de ramilletes de venas / Donde las enredaderas degüellan el saludo / Donde las palabras *tórrido y café* / Beben las lágrimas y la corriente deshace la vida".

Hay que subrayar finalmente la importancia que tiene ya el tema (o la tema, en el sentido de "cada loco con su tema"), la obsesión del amor en estos poemas, un amor vivido, sufrido y confesado, musitado o proclamado en cada poema, en sus aspectos de dicha y de luz como en los más sombríos y fatales y desdichados o trenzándose en ambos inseparablemente. Dos poemas de los escritos entre 1932 y 1937, el primero en verso libre publicado en Paris en una revista surrealista en 1933 (*Le surréalisme au service de la révolution)*, y el segundo también de 1933, en prosa, dedicado de nuevo a André Breton y a Paul Eluard: "Yo he buscado el amor como un loco furioso....Yo he visto el humo del amor invadir todas las cosas... Yo he visto las calles vacías del amor... Yo he esperado con paciencia el paso furtivo de los olores del amor", etcétera. La forma de las letanías remacha y evidencia el carácter obsesivo de la peregrinación erótica. Y en un poema de 1934: "Aspectos hablo sólo de vosotros / Reflejos sublimes del amor (...) El amor regresa más herido que nunca (....) Más sombrío que la noche / Pues qué me importa más que tú / Amor amor labios de rayo"; podemos confrontar este poema con otro de 1930 escrito en París: "Había que destruir el amor abominable que todavía nos arrastra, habría que destruir todo hasta las cenizas, hasta la sombra, para nunca volver a comenzar, para hacer desaparecer esta vergüenza que significa existir" (Traducciones de Armando Rojas). Amor y muerte, creación y destrucción indisolublemente vinculados en esta poesía como en la poesía romántica alemana

y en el italiano Giacomo Leopardi: y la intuición permanente, recalcada a través de toda la obra de que la vida de uno está siempre en el otro y en lo otro, yo / tú/, amante / amado, sin lo cual la vida en esta poesía es sólo tiempo muerto y duración yerta: para el poeta Moro, como para Rimbaud, yo es otro pero, sobre todo, yo está en otro o más bien en el deseo de consubstanciarse con el otro, con lo otro, de hacerse otro e incluso, yendo más allá de la pareja amante/amado identificarse en la naturaleza con el mundo animal, vegetal y mineral: "yo quisiera ser un árbol, un grito, una piedra", y este es uno de los versos más bellos e impactantes que me ha sido dado leer teniendo presente la sed de otredad que atormentaba al poeta y que ha comentado excelentemente el poetista venezolano Guillermo Sucre en su libro *La máscara y la transparencia*. .

Moro residió cinco años en Francia y en 1938 volvió al Perú donde junto con su amigo entrañable Emilo Adolfo Westphalen trató de difundir la pintura y la poesía surrealista hasta 1938; después volvió a emigrar, esta vez a México donde se quedó 10 años y donde prosiguió su búsqueda y su aventura poética en el doble plano del poema y la pintura, de nuevo rodeado de amigos poetas y pintores: Leonora Carrington, Wolfgang Paalen, Benjamin Péret, Remedios Varo, Xavier Villaurrutia y otros. Observemos de paso, como ya he sugerido al principio, que al lado del amor la amistad es para el poeta un valor esencial no solamente vivido en la vida sino también expresado en la poesía: "Hablo a mis amigos lejanos cuya imagen turbia / Detrás de una cortina de rumorosas cataratas / Me es cara como una esperanza inaccesible / Bajo la campana de un buzo / Simplemente en el claro de un bosque". Son versos de *Le château de grisou* / *El castillo de grisú* que Moro publicó en México en 1943, bellísimos poemas plasmados en una escritura que yo no llamaría automática sino simplemente libre: esto es, desatada de toda sujeción formal ya establecida: una escritura o, mejor dicho, un escribir que incesantemente se busca a sí mismo, y por consiguiente se renueva sin cesar; simple, personal y transparente como un cristal diáfano que transparentara toda la oscuridad y las tinieblas del ser. Una sucesión vertiginosa de imágenes, de visiones que mantienen y corresponden entre sí sólo porque las ata la mirada y la palabra del poeta. Este castillo de grisú es una "vasta morada abierta al viento", castillo de fuego, castillo de naipes, castillo en el aire: "castillo desenfrenado del alba", dice finalmente un verso que está dentro de *El castillo de grisú*: un castillo abierto en suma a todos los vientos para entrar y, si nos da la gana, vivir en él como se entra en poesía para vivir en ella: "Se entra en poesía como se entra en religión", ha escrito el amigo de Moro, André Breton. Cuando uno tiene vocación, se podría añadir. He aquí. de *El castillo de grisú,* el poema "Piedra madre":

> Tú como yo tenemos el ojo apagado piedra / Igual que yo tú sueñas con un cataclismo / Entre la humedad la sequedad y el tiempo indiferente / La misma sed nos agobia / Igual destino: la tierra el hastío // De haberte mirado tanto oh piedra / Acá me tienes en el exilio / Hablando un lenguaje de piedra / A los oídos del viento // En el tiempo infinito / Se han secado las lágrimas / Pero qué llaga / Entraña nuestro mundo // Sólo la noche nos ama / En su frescor descansas / Este es el momento en que puedo unirme / A ti y abandonar mi vida y lo que de ella queda / A todas las condenaciones eternas.

Y para salir del castillo, un fragmento de "Los movimientos del hombre" de la última sección del libro, "Eternidad de la noche":

> En un delirio de éxtasis el sueño afligido chorrea bajo la lámpara apagada
>
> De una armadura de nieve un caballo de hierro surge con los párpados
>
> abiertos / Cara a cara el sueño y el arco iris desgarran el habla palabra por palabra (...) Para vivir a sus expensas el aire se embriaga de sí mismo / Oh Noche / Sé piadosa al viajero cuya pena mella las montañas (Traducción de Ricardo Silva Santisteban).

Le château de grisou es una obra admirable pero la expresión más impresionante, más pura y más fuerte del estro de César Moro está sin duda alguna, para mí, en el poemario escrito íntegramente en castellano, *La tortuga ecuestre* (1938-1939), y coincido en esto con el juicio de Ricardo Silva Santisteban, para quien este poemario es la obra maestra del poeta; y también en el poema en francés, inspirado en la misma dolorosa experiencia del amor, *Lettre d'amour / Carta de amor*. En realidad, como ha observado André Coyné, ya el poemario *La tortuga ecuestre* en sí constituye una sola carta de amor, y en algunas ediciones los poemas llevan como apéndice siete cartas de amor dirigidas por el poeta a Antonio, el amante mexicano que inspira todo este ciclo. Quiero recalcar aquí que muchos de los poemas de amor de Moro, incluso fuera del ciclo de *La tortuga ecuestre*, han de entenderse como cartas, sólo que por lo general el destinatario de estas cartas es un anónimo, un personaje oculto, pero que de todos modos aparece como destinatario de la carta-poema. La experiencia del amor expresada en el poema es, igual que la experiencia de una idea, un hecho personal e íntimo, como subraya el propio Moro en unas cartas dirigidas a su amigo Emilio Adolfo Westphalen. Refiriéndose al poema *Carta de amor*, dice: "Para sentirlo bien habría que leerlo en un solo sollozo. Es demasiado íntimo. Piensa que es una carta con destinatario". Por consiguiente el poema-carta no es referible a ninguna literatura, sino sólo al encuentro entre yo y el otro, y en ese otro encarna la idea que gobierna una vida; el poeta da testimonio de ello en el poema o carta: "La mayoría de mis cartas son testimonios", dice Moro. Hay que pensar que la mayoría de sus poemas también. Ya en los textos de 1928-34 a los que me refería al principio está bastante marcado este aspecto de interpelación íntima del yo amante al tú amado. "Todas mis noches vacías se han llenado poco a poco de tu nombre, de tu sombra, de tu olor..."

La tortuga ecuestre es un drama poemático representado por tres personajes: un oficial mexicano llamado Antonio, un poeta peruano llamado César y una tortuga también peruana llamada Cretina: el primero y la última adquieren en los poemas una dimensión cósmica y nos encontramos de pronto en unas moradas de dioses o semidioses. Hay dos textos anexos, para empezar, que no pertenecen propiamente al libro tal como lo armó el poeta, pero que el coordinador de la ya citada edición crítica en preparación ha puesto como puertas de entrada y de salida; el primero son unas letanías eróticas donde la persona-personaje que inspira todos los poemas aparece directa y mágicamente como un dios, como Dios: "Antonio es Dios / Antonio es el Sol / Antonio puede destruir el mundo en un ins-

tante / Antonio hace caer la lluvia / Antonio puede hacer oscuro el día luminosa la noche / Antonio es el origen de la Vía Láctea", etcétera, etcétera. El segundo, titulado "Libertad-Igualdad" nos sitúa de nuevo en una atmósfera mítica donde irrumpe "la presencia insólita del tigre / Acoplado a la divina tortuga ecuestre". La tortuga en la obra de Moro tiene un historial. El poeta había quedado muy impresionado una vez que presenció una cópula entre dos tortugas en un parque de Lima. Después él mismo adoptó una tortuga que bautizó con el nombre de Cretina: "un caballero moribundo de las Islas del Pacífico que navega en una tortuga musical divina y cretina", dice el poema "Visión de pianos apolillados cayendo en ruinas", el primer texto de *La tortuga ecuestre*".

La escena de la cópula en el parque aparece transformada en el poema "Libertad-Igualdad" que acabo de citar: ahora la cópula de la pareja de tortugas de Lima se ha trasformado en la cópula mítica de un tigre que monta a una tortuga: "La divina tortuga asciende al cielo de la selva / Seguida por el tigre alado (...) "En vano los ojos se cansan de mirar / La divina pareja embarcada en la cópula / Boga interminable entre las ramas de la noche / De tiempo en tiempo un volcán estalla / Con cada gemido de la diosa / Bajo el tigre real".. Se puede imaginar que el tigre, que aparece en otros poemas del libro igual que la tortuga en medio de un fabuloso bestiario donde se mueve toda una fauna natural o fantástica pero siempre poética, que el tigre, digo, sea una de las numerosas metamorfosis del dios Antonio enumeradas como una letanía en el poema "Antonio es Dios". La diosa es la tortuga divina: Cretina. En efecto, en el bestiario de la poesía de Moro, entre todos los animales que aparecen, destacan estos dos: el tigre y la tortuga, seres sagrados recurrentes en los poemas y que parecen tener, en el teatro de amor montado por el poeta, una función de representación dramática y de alegoría erótica. En otro poema Moro se refiere a los dioses que visitan el poema y a antiguos reyes y emperadores: esta enumeración culmina en tres personajes que se destacan ocupando todo un verso: "En lo recóndito de una montaña mágica / Cubierta de zapatos de muñeca y de tarjetas de visita de los dioses / Armodio Nerón Calígula, Agripina, Luis II de Baviera / Antonio Cretina César": Antonio César de Roma / Antonio César de México-Lima y finalmente Agripina / Cretina, dos tortugas en las que la atracción o la fusión fonética es evidente. Y el tigre, que forma con la tortuga ecuestre la pareja divina. Y así como hay a través del libro una especie de identificación entre César-poeta terrestre y Cretina-tortuga divina, hay también una identificación análoga entre Antonio y el tigre que "en las mañanas escupe para hacer el día" el "hermoso demonio de la noche, tigre implacable de testículos de estrella, gran tigre negro de semen inagotable..."; en el mito del poema, consubstancializado con Antonio, demonio nocturno y dios de obsidiana, el tigre divino en una nueva Génesis ha escupido a las tinieblas diciendo: sea el día: y el día fue. A todo lo largo de *La tortuga ecuestre* crece y se agiganta la visión cósmica-mítica del amor y de esa especie de dios erótico que es Antonio y que estaba prefigurada en las letanías ya citadas: Antonio es Dios (...) Antonio tiene pies de constelaciones (...) Antonio es el origen de la Vía Láctea". Representación que culmina en una de las cartas-poemas a Antonio, que los editores suelen incluir como apéndice al poemario: "Abrásame en tus llamas, poderoso demonio; consúmeme en tu aliento de tromba marina, poderoso Pegaso

celeste, gran caballo apocalípticio de patas de lluvia, de cabeza de meteoro (...) Gran vendaval, dispérsame en la lluvia y en la ausencia celeste, dispérsame en el huracán de celajes que arremolina tu paso de centellas por la avenida de los dioses donde termina la vía láctea que nace de tu pene". Y ahora, para rizar el rizo, hay en el universo dos vías lácteas paralelas: la primera nació del pecho mordido de una diosa helena, y la segunda del sexo erecto de un dios mexicano. ": "Antonio es el origen de la Vía Láctea", decía el ya citado poema anexo a *La tortuga ecuestre.*

El ciclo de la tortuga ecuestre abarca los años 1939-1940; pero la influencia de aquel amor en la vida y la poesía de Moro, fue perdurable, quizás indeleble, como lo prueban las cartas a Westphalen hasta 1948 y la publicación en México en 1944 de *Lettre d'amour / Carta de amor*, uno de los poemas de más alta intensidad lírica que se hayan escrito en este siglo: "Pienso en las holoturias silenciosas / que a menudo nos rodeaban al acercarse el alba / cuando tus pies más cálidos que nidos / ardían en la noche / con una luz azul y centelleante / Pienso en tu cuerpo que hacía del lecho el cielo y las montañas supremas de la única realidad...." (Traducción de Emilio Adolfo Westphalen). Una surrealidad o súperrealidad; y pienso que el súper-realismo de Moro, la visión de la realidad por encima de lo real y de todo realismo, es mucho más directa, honda, turbadora y cegadora y vivida a las orillas de la muerte que la de André Breton y otros poetas del grupo surrealista, del que Moro por lo demás se apartó en los años de México para acercarse fervientemente más bien al universo poético de Marcel Proust.

Moro escribirá aún en México otro poemario, esta vez en francés, *Pierre des soleils / Piedra de los soles*, sobre el cual se extiende aún la sombra o la luz del amor que inspiró las composiciones de la *Tortuga ecuestre.* Volvemos a encontrar en estos poemas rasgos de la escritura de los poemas de París y de *Le château de grisou*, con numerosas asociaciones libres de palabras y de sonidos, como en el poema a Baudelaire: "Beau de l'air de la nuit / (...) Beau de l'eau de l'air (...) Bel oiseau de l'air": Bello del aire de la noche / (...) Bello del agua del aire (...) / Bella ave del aire". La presencia del amado ausente se difunde por muchos de estos textos, de una rara densidad poética, impregnados de soledad y de musical silencio.

En todo caso el poeta seguirá siguiendo al amor y a la poesía y al amor de la poesía por las orillas de la muerte y por las orillas del mar de Lima: *Amour à mort / Amor a muerte* es el título de su otro libro de poemas, escrito y publicado ya en Lima, adonde Moro regresó en 1948 y donde murió en enero de 1956. "Muriendo de pie / Está dicho que ganaremos / Aquel rincón de yerbas locas / Donde empieza la soledad", son los cuatro versos que encabezan este poemario todo impregnado de un vivo sentido de la soledad e, inseparablemente, de la busca tenaz de la presencia del otro, de otros cuerpos en unos parajes siempre otros, siempre extraños para este poeta extrañado y familiarizado con lo extraño. Aparecen en estos poemas unas presencias señaladas, los Dioscuros, que fueron en la mitología hijos gemelos de Zeus y de Leda y que en los parajes míticos de la costa del Perú, en las playas de Lima que frecuentaba el poeta parecen haber encarnado en esos dioses oscuros que probablemente habitaban los cuerpos de jóvenes bañistas de la playa de Agua Dulce y otras de

esa costa. El erotismo se funde en estos poemas con una especie de adoración o de culto de ciertos lugares que brillan como lugares sagrados. He dicho alguna vez y ya lo he repetido aquí que Moro era un extranjero nato, habiendo adoptado parcialmente otra lengua que la que le fue dada, otro nombre que el que le fue dado y, en cierto modo, otra patria; pero esa patria, si no es exactamente el Perú, tampoco es Francia ni México ni ningún lugar que se pueda localizar en un mapa geográfico ni en un mapa social; es siempre una patria de otra parte, "d'ailleurs" diría Moro en francés, cambiante y móvil como las nubes, familiar y extraña para este poeta siempre extrañado y familiarizado con lo extraño; pero desde todo ese extrañamiento, decía, el lugar natal emite señales y se revela en el poema no propiamente como la ciudad natal del poeta, Lima, sino en la presencia difusa de ciertos lugares, (cito a Moro): "claros, solitarios al pie de las montañas, y otros de la costa (...) fortalezas del mundo moral, estético, metafísico que tan largo tiempo los impregnó (...) lugares (...) vínculos, sin ningún deseo de adaptación, bajo el sol o cubiertos de neblina tras la cual se vislumbra la presencia inmanente del sol. No en vano he nacido, cuando miles y miles de peruanos están todavía por nacer, en el país consagrado al sol y tan cerca del valle de Pachacámac, en la costa fértil en culturas mágicas, bajo el vuelo majestuoso del divino pelícano tutelar". Es ése el lugar y el centro al que el poeta sin cesar retorna: poblada de mitos y motivos de las antiguas civilizaciones del Perú una extensión de arena batida interminablemente por el mar.

La poesía de César Moro está impregnada de una rara musicalidad y de sorprendentes juegos sonoros con las palabras; pero es una música traspasada de silencio, de ese silencio que resulta, dice el poeta, "del gran grito del nacimiento"; el silencio acecha y tienta al poeta desde el fondo de las palabras: "Apenas un grito/ Y todo vuelve a ser ese gran silencio / Cadencioso y voraz / Marcado por heridas profundas".

Por esa música, como por un río, fluyen incesantes las visiones y las imágenes eidéticas: imágenes para ver, como en la poesía de su gran amigo, Emilio Adolfo Westphalen: "Huyo de los ciegos porque no podrán comprenderme / Todo sucede en el ojo y lejos del cerebro", dice el poeta. Fluyen las visiones en la *música callada / la soledad sonora*, como en San Juan de la Cruz a quien Moro tanto admiraba. De ahí la importancia de la conexión estrecha entre la poesía y la pintura de César Moro: su pintura es poética, como decía Baudelaire de la pintura de Delacroix; y su poesía es plástica, visual, remolinos incesantes de formas y colores. Poesía para ver. Moro me contó una vez que, cuando era niño, tenía un solo juguete que se había inventado y fabricado él mismo: una botella de cristal transparente donde metía plumas de diversos colores, agitaba el frasco y contemplaba absorto el remolino de las formas y los colores en movimiento. Creo que podríamos ver prefigurado en ese juego el afán de contemplación y la ley de movimiento que gobiernan seguramente en gran parte la obra pictórica y la obra poética de César Moro.

Lord Moro y las moradas del amor

Lord Moro: así firma el poeta dos cartas escritas en México dirigidas a su amigo Emilio Adolfo Wesphalen, fechadas el 13 de junio de 1945 y el 1-2 de octubre de 1946; en la primera dice que ha decidido regresar al Perú y alude al dolor de amor que lo aquejaba por entonces en México; en la siguiente carta de la serie, del 15 de noviembre del mismo año: "...amo, toda mi vida está aquí sobre un solo ser (...) ¡Estoy tan atormentado, tan trastornado, tan perseguido siempre!"; y en otra del 5 de julio de 1946: "Darse enteramente a una idea o a un amor y después de ocho años de dedicación, de amor loco, de adoración, encontrarme peor que al comienzo, es decir, más solo por esta derrota y tan magullado" (Westphalen/ Moro 1983: snp). Lord Moro: señor dolorido del amor y de la idea y este dolor es como el núcleo de su poesía erótica y quizás incluso de su poesía toda: expresión de la entrega a la idea o al amor.

En efecto, y es necesario recalcarlo al principio de estos apuntes, por una parte el amor loco ("l 'amour fou" de Breton que en algunos surrealistas está tan cargado de literatura y de "lits et ratures") es en la poesía de Moro, igual que la experiencia de *una* idea, un hecho absolutamente singular y personal, íntimo, y como lo subraya el propio Moro en otra carta a Westphalen del 26 de mayo de 1945 refiriéndose a su bello poema "Lettre d'amour": "Para sentirlo bien habría que leerlo en un solo sollozo. Es demasiado íntimo. Piensa que es una carta con destinatario" (*ibid.*): por consiguiente no referible a ninguna literatura, a nada sino al encuentro entre *yo* y *el otro,* encuentro siempre más o menos insensato, y el poderoso chorro poético que brota de él. En el otro, el objeto del amor, encarna la idea o el ideal que gobiernan una vida y de ello el poeta da testimonio en el poema o carta: "La mayoría de mis cartas son testimonios", precisa en otra carta a Westphalen (30 de marzo de 1948). Las cartas son testimonios y los poemas de amor de Moro son a menudo cartas, un dirigirse al otro desde la ausencia cuando en la presencia ya nada es posible, testimonios de una vida quemada por la pasión del ideal y la locura casi mística de la unión en cuerpo y alma con otro cuerpo-alma, unión en que la pasión sexual es un aspecto primordial a lo largo de la obra poética.

Digo, aunque primordial, un aspecto, ya que, por otra parte, el sentimiento de amor que se difunde por la poesía moresca y la impregna trasciende en ciertos casos la experiencia erótica directa del amante con el amado encendida en el deseo. El amor puede ser naturalmente motivado por otra persona que no sea directamente objeto de deseo, como por ejemplo un niño ("Es la primera vez que amo a un niño, de verdad, como adulto, sabiendo la diferencia de mundos que nos separa y sin celos"). Se trata en este caso del hijo

de Antonio, su amante. Moro añade que a ese niño lo considera como su hijo y, si lo fuera, no podría amarlo más (cartas del 17, 21 de octubre de 1946; 9 de febrero de 1948). También el amor a la madre está muy marcado en las cartas a Westphalen; y finalmente, más allá de cualquier determinación individual, el amor a la vida en toda su extensión y su intensidad: "Ahora, después de tantos años de haber pensado en el suicidio, sé que amo la vida por la vida misma, por el olor de la vida" (30 de marzo de 1948). Todo el mundo llamado exterior, fundido con el interior, con el alma sensible y el espíritu, está comprendido en esa vida y su olor, por más que la gente, "en su ceguera", cierre las narices "para no respirar ni oler el paisaje": no huelen la vida porque son ciegos para la vida que anima el paisaje. La fusión de los sentidos de la vista y el olfato es un ejemplo del insólito tejido metafórico de la poética de Moro (uno de los poemas de amor de *La tortuga ecuestre* se llama precisamente "El olor y la mirada" y en él el poeta acerca "el olor de cabellera bajo el agua" del amado a su "mirada de holoturia, de ballena, de pedernal"). Como en Baudelaire, no sólo los perfumes, los colores y los sonidos se corresponden sino que "la carne espiritual" del ser amado "tiene el perfume de los ángeles", como ya lo ha visto la crítica (Silva Santisteban 1980, 30); igual que en el gran poeta del siglo XIX, en la poesía de Moro "los transportes del espíritu y los sentidos" se funden en un solo transporte de todos los sentidos que se aúnan en un sentimiento tentacular de la vida y el amor, del amor que es vida. En Moro, como en Baudelaire, una permanente incandescencia amalgama y consume en su llama la materia y el espíritu. Toda unidad, toda unión rotas buscan en esta poética de la vida su reunión. Esta busca jalona en la obra de Moro las etapas —y su poesía es de ello el mejor testimonio— de una vida dedicada al amor :

> Un long silence se fait sur le spasme
> Les nuages chargés s'accumulent
> Le long d'une vie dédiée à l 'amour
> Sans cesse l'amour et ses distances
> L'amour plus dissemblable que jamais

Esta última estrofa de un poema ("La pudeur n'est pas plus nécessaire qu'un hibou") fechado en 1935 recalca el sentido de una vida dedicada y destinada al amor pero, en medio de su apariencia objetiva o temática, no es difícil descubrir aquí, bajo la expresión "una vida", la referencia a *mi* vida, la del yo biográfico que a veces se funde íntimamente en la poesía de Moro con el yo lírico: son éstas las dos maneras de evocar en la poesía el sentimiento, el afán y la experiencia eróticos: *el* amor, que subsume bajo su representación indefinida todas las vivencias amorosas, y *tú mi* amor, el amado encarnado diversas veces en un ser cada vez único. Son sobre todo estos poemas los que pueden calificarse de "cartas", como las cartas de amor, desde la edición de Silva Santisteban en 1980, se integran en la obra poética.

Las segunda manera aparece en la poesía de Moro ya desde los primeros poemas escritos en castellano en el decenio de los veinte. En estos tanteos los versos dirigidos a un amante personal (algunos entre los cronológicamente primerísimos) parecen a veces letras de

valse criollo o de bolero: "La cruz de mi calvario / son tus brazos / El tormento de mis noches / tus ojazos"; "Yo quisiera ser tan tuyo / como tú eres todo mío". "Despacio", "Atormentado en mi recuerdo", "Canto del amor sin esperanza", "Brazos" son algunos títulos, a los que se puede añadir tres textos que no están inspirados en el amor o el erotismo pero constituyen los primeros ejemplos de carta-poema en la obra de Moro: "Mi querido adelantado", "Querido gracias," y "Arcachon, 15 de octubre de 1928".

Este mismo año de 1928 el poeta, que se había trasladado de Lima a París en 1925, se incorporó al grupo surrealista de Breton y —apunta André Coyné— "inmediatamente dejó de escribir en español y adoptó el francés como *lingua prima* de su poesía". (Coyné, 1987 :78). En los años siguientes, hasta 1936, en París y en Lima, adonde regresó a finales de 1933, escribe en francés una serie de poemas que Coyné ha presentado con el título de *Ces poèmes...*(1930-1936), tomado de la dedicatoria manuscrita de Moro: "Le 26 mars 1934 / Lima-Pérou / Ces poèmes et leur ombre conséquente / et leur lumière conséquente sont dédiés / à André Breton / à Paul Eluard / avec l'admiration sans fin de/ César Moro / Lima le 7 juin 1934". Estos poemas, por la libertad con que se asocian las imágenes y por el automatismo de la escritura, atestiguan la identificación de Moro con las líneas directrices de la actividad poética del surrealismo. Recorriéndolas en sus versos libres, el poeta dibuja un impresionante laberinto de imágenes y sonidos donde lo que los lingüistas llaman "el referente" se ramifica o se evapora de tal forma que no parece referente de nada porque refiere al todo de la experiencia mundana imaginada en la vivencia misma, y además al propio tejido imaginante y sonoro de los poemas: imágenes y sonidos, ídolos, signos eidéticos y sonoros no tanto para significar sino para ver y para oír: "movimientos de entera libertad" ("Aux temps héroïques de l'idéale Hellade") que dicen su propio movimiento en y hacia el mundo y nada más; y en este decir nos dan a ver lo invisible, dejan oír ese "silencio que resulta del gran grito del nacimiento" ("Adresse aux trois règnes", *Le château de grisou*). Eso invisible y silencioso que aparece en las visiones y los sonidos del poema es la única referencia del poema, tentacular e indefinidamente fragmentada en imágenes y en palabras: la misteriosa unidad de la vida y de la muerte y, entre las dos, el término que las vincula, las separa y las hace estrechamente inseparables e inconciliables; el "olor de la vida" es el olor del amor y el olor de la muerte, del amor a muerte. *Amour à mort:* esta expresión, título de uno de los poemarios de Moro, recuerda uno de los grandes poemas de otro gran poeta, Giacomo Leopardi, "Amore e morte": "Fratelli a a un tempo stesso amore e morte / ingegnerò la sorte./ Cose quaggiù sì belle / altre il cielo non ha, non han le stelle." Cosas tan bellas y tremendas en la poesía de Leopardi como en la de Moro, para no hablar de la experiencia de tantos que aman y viven y no escriben poesía.

Por lo dicho se podrá deducir que esta poesía, la de *Ces poèmes...* en particular, no es "temática", es decir que casi no hay poemas "a..." o "que traten de...": la acelerada movilidad de las visiones, el agolparse tumultuoso de imágenes que acuden de todos los horizontes, y la ninguna distancia que deja la intuición entre lo visto, lo sentido y lo dicho impide que el poema sea fijado en esos temas o tópicos de que suelen echar mano los autores de versos,

incluido el amor estereotipado de tantos y tantos líricos. En el poeta peruano el amor como experiencia vital y como imagen poética no tiene nada que ver con el cliché literario: evocado en su pluralidad anónima pero vivido o encarnado en la imagen de un solo amante es, quizá, el único hilo conductor —a la vez fórmula ritual y obsesión vital y mortal— que indica que estos poemas "sueltos" están eslabonados por la recurrencia de un[a] tema en el otro sentido del vocablo, subyacente idea fija (cada loco o poeta con su tema) que emerge con reveladora frecuencia a la superficie visible del poema: la agonía erótica. Experiencia —ha dicho Armando Rojas— "que nos llega a través de un lenguaje abierto, casi sin control y nos produce el efecto de un ciclón" (Rojas 1987 :76)

Sans cesse l'amour et ses distances ("La pudeur n'est pas plus nécessaire..."), *Premièrement la couleur change / Mais l'amour revient plus blessé que jamais* ("Premièrement c'est vert..."), *Car à quoi je tiens plus qu'à toi / Amour, amour aux lèvres de foudre*" ("Plus sombre que la nuit"), "*L'amour blessé et les béquilles soutenant l'amour*" ("J'avoue cette pâleur..."), *Une encre rouge servant à écrire / AMOUR* ("Que les toits..."), *Arbrisseau (...) Renouveau de l'amour / Tes os brisés par la flamme / Décuplent le feu de l'amour* ("Un enfant remarquable"), *Depuis l'aurore jusqu'à la limite de l'horreur / D'être abandonné au seul et propre amour (...) Une saison éternelle pour l'amour / Quel temps de fièvre pour aimer / Quelle joie de feu de sanglots pour aimer / Premier jour au monde pour l'amour* ("Mugir est l'ouverture..."), *C'est la pluie, le vent, le soleil, mais c'est toujours l'amour* ("On rève comme on sort..."). En todos estos versos la presencia, la ausencia, la insistencia del amor jalonan el camino poético recorrido entre París y Lima en la primera mitad de los años treinta. Los versos citados evocan sobre todo lo que hemos llamado más arriba la representación del amor indefinido que absorbe en el imán de su nombre toda vivencia amorosa. Todo lector podrá apreciar, nada más que en estas citas sueltas, la dimensión del ámbito sagrado ante cuyo altar el amante es oficiante y víctima, la tensión, el desgarramiento y la angustia de amar entre sollozos: "desde la aurora hasta el límite del horror de ser abandonado al único y propio amor": y es como si los vocablos mismos de las lenguas de Moro acompañaran con sus consonancias el duelo erótico: amor: dolor: horror.

Otros poemas de la misma época son un acercamiento al amor explícitamente encarnado en un tú, el amado, o en el nuevo ser doble que nace en la noche voraz (el amor en Moro es casi siempre devorante y nocturno) del abrazo de los amantes :

> Nuit des amants ouvre ta gangue
> Ouvre tes jambes sors tes mamelles d'acier
> Avale-moi comme tu avales la fumée des cratères
> Giclant sur ton visage inaltérable
>
> Pour moi plus pauvre que nature
> Dont les veines éclatent au sang qui passe
> Charriant l'angoisse d'un amour
> Plus grand que le souffle du monde
> Ouvre tes lèvres

Donne la mesure monstrueuse de ta clarté
Plus loin que ma présence
Brûle et dévore les ciments[1] de ma vie

Becs des saisons portez-moi
Vers la nuit vorace

El poeta le pide a la noche, la que pasaba por ser protectora de los amantes, que se lo trague, que incendie y destruya los cimientos de su vida. Quemados estos, de esa vida no quedan sino cenizas; y es como si bajo la representación de la noche donde prende sin cesar el fuego del amor quedara sólo como un rescoldo el verso de Quevedo: "Serán cenizas mas tendrán sentido": acaso lo que la poesía puede transmitir de los desastres incendiarios del amor sea nada más que eso: el sentido de las cenizas.

La poesía de *Ces poèmes...* describe una parábola en la que se esboza la historia de un amor desde que el amante se acerca al amado e ignora la ausencia porque "mi fuerza nace de tu rostro": *Plus près de toi mon amour / Plus près de toi / J'ignore l'absence / Car ma force naît de ton visage* ("Aspects je parle de vous seuls"), a través de la interrogación por el olvido y la comprobación del alejamiento: *Oublier ton goût d'incendie (...) Tes gestes de cataclysme ? / / Dans les ruelles mortelles du rève / Tu t'éloignes / Je me réveille aveugle* ("Arbres noyaux de peine"), hasta el final, hasta el desastre del adiós al amor. Lo que tenía que suceder ha sucedido: *A nu l'échafaudage d'inégalable peine (...) Toutes mes nuits vides se sont remplies peu à peu de ton ombre, de ton nom, de ton odeur, ma vie calcinée jusqu'à l'os ne tient plus qu'au faible espoir lâche de ta rencontre (...) Adieu ma jeunesse, adieu passé misérable (...) Combien durera-t-il mon corps secoué par la fièvre, combien encore résisteront mes yeux devant cette lumière sans l'ombre prodigieuse de ton amour (...) Adieu amour, je te quitte à jamais pour mes tourments* ("Ce qui devait arriver..."). Este poema escrito en Lima está fechado con meticulosa precisión el sábado 7 de abril de 1934 a medianoche. Cuatro años antes el poeta había escrito otro texto de soledad y desaliento que, aunque fechado en París en marzo de 1930, lleva el título "Con motivo del año nuevo", con dedicatoria "A mis amigos". Bajo la cáscara amarguísima de este poema el lector adivina otro amor roto al que alude aquí la soledad del cuerpo enamorado, con una fuerte ironía en la antífrasis *revolcarse* en los placeres *sublimes* de la carne: *ça ne vaut plus rien depuis que mon corps est seul et ne se vautre plus dans les plaisirs sublimes de la chair. (...) Il faudrait détruire l'abominable amour qui nous mène encore, il faudrait tout détruire jusqu'aux cendres, jusqu'a l'ombre, pour ne plus recommencer, pour faire disparaître cette honte qui signifie exister ne fût-ce qu'un instant. / Je vis loin de ce que j'aime, on a le courage, on appelle ça courage, de vivre quand même (...) je n'aime ni boire, ni manger ni faire l'amour. Voilà ce qui me fait différent de vous: je n'aime rien* ("A l'occasion du nouvel an"): no amo nada: nada me gusta, como si al disolverse el amor se disolviera todo el encanto y la atracción del mundo.

En estos poemas de amor y desamor hemos dicho que el amor se define en un amado y éste encarna en el poema en un "tú" explícito y singular pero innominado. El lector

[1] **Ciments:** hispanismo por "fondations".

descubre al amante bajo ese "tú" que lo revela velándolo pero no sabe ni averigua nada de él: es sólo una presencia o una ausencia que impregnan el poema de plenitud o de vacío. Después de esta racha de poesía amorosa entre París y Lima la próxima etapa, en México, y sin lugar a dudas la más importante y genial de la poesía erótica de Moro es, toda en castellano, la del poemario *La tortuga ecuestre* y otros poemas relacionados con él; en dos poemas del conjunto el amante es nombrado por su nombre, Antonio; él aparece como el destinatario real y fantástico de casi todos los poemas y también de varias cartas personales, "género" que, como ya hemos visto, el propio autor, refiriéndose a *Lettre d'amour*, identificaba con el del poema. Se ha de leer la mayoría de dichas cartas como poesía, que es lo que han hecho ya los editores y lo que hará espontáneamente cualquier lector no advertido de la intención epistolar de estos textos.

Así pues, lo que podríamos llamar el ciclo de "La tortuga ecuestre" integra en total :

1) El poemario *La tortuga ecuestre* —mayo de 1938-1939 según la cronología establecida por André Coyné (1957 :83)— constituido por 18 poemas con títulos o numerados.

2) Cuatro poemas separados de *La tortuga ecuestre* que, según Coyné, pertenecían a la primera versión del poemario pero que el poeta descartó por meros motivos de presentación editorial.

3) Dos poemas anexos a *La tortuga ecuestre* ("Antonio es Dios" y "Libertad-Igualdad", el cual, fechado en agosto de 1940, cierra este ciclo de poesía erótico-lingüístico-geográfico: poemas de amor en castellano escritos en México).

4) Siete cartas dirigidas al mismo inspirador de los poemas, cuatro de las cuales (II; III; IV; V) no se diferencian en nada de lo que se suele llamar "poemas en prosa". En total: 31 textos.

De ellos hay que destacar en primer lugar los dos poemas anexos a *La tortuga ecuestre* que el coordinador de la edición crítica de la colección ARCHIVOS ha situado con muy buen tino enmarcando el conjunto de *La tortuga* como pórtico y colofón de los textos centrales. El primero, las letanías a Antonio sin título (o con un título reiterativo, ANTONIO, que inicia absoluto cada uno de los 28 versos del poema) introduce de manera fulgurante al dios Antonio que impera sobre los cielos y la tierra y en torno al cual crece mágicamente ese centro de la tierra que es ahora para el poeta la ciudad de México. ANTONIO es el alma del mundo y aparece ya en este poema liminar como una divinidad proteica que hace toda la historia y todo el espacio y el tiempo y puede destruir el mundo en un instante: Moro crea en estas treinta líneas el núcleo de toda la visión cósmica y mítica que se va a desplegar en los poemas sucesivos de *La tortuga ecuestre*. La tortuga es en esta poesía un ser mítico imaginario y real existente adoptado por el poeta como signo o símbolo poético y erótico que en su lentitud infinita parece adherir inmutable a todas las mudables representaciones del amor.

Por el testimonio de Coyné sabemos que el poeta quedó impresionado por la vista de una cópula entre dos tortugas en un parque de Lima (Coyné s.f.: en prensa). Esta escena, transformada, reaparecerá en el último poema del conjunto.

Después adoptó él mismo una tortuga a quien bautizó con el nombre de Cretina (*una tortuga musical divina y cretina*, "Visión de pianos apolillados..."). Cretina o la diosa tortuga que ella encarna participa en la escenificación fabulosa de *La tortuga ecuestre*, si no como efigie montada literalmente en un caballo, sí como viva tortuga divina montada en el poema por un tigre alado: *La divina tortuga asciende al cielo de la selva / Seguida por el tigre alado...") (...) La esmeralda puede resisitir la presencia insólita del tigre / Acoplado a la divina tortuga ecuestre*" ("Libertad-Igualdad"). La tortuga y el tigre son pues de naturaleza divinal y, desplazada del espacio de un parque limeño al espacio del poema en México, la cópula de dos tortugas naturales se transforma en imagen fabulosa del acoplamiento de dos divinidades: el tigre y la tortuga: *La divina pareja embarcada en la cópula / Boga interminable entre las ramas de la noche/ (...) la diosa / Bajo el tigre real* ("Libertad-Igualdad). La diosa es la tortuga divina: Cretina.

En *La tortuga ecuestre* encontramos como, por lo demás, en gran parte de la poesía de Moro, todo el material de un impresionante bestiario: caballos, peces, pájaros, ostras, holoturias, conchas, caracolas, cocodrilos, gallinas limpias y gallinas endemoniadas, lagartos, avestruces, gacelas, leopardos, perros, lobos, gaviotas, cernícalos, mariposas, ballenas, etcétera; pero destacan, coronados de un halo sagrado e investidos de una evidente función de expresión imaginante, simbólica o metafórica, estos dos: el tigre y la tortuga, dos seres sagrados recurrentes en el poemario y que parecen tener, en el teatro de amor que se monta en él, una función de representación dramática y de alegoría erótica. César Moro nombra a los "dioses" que visitan el poema o viven en él y que son antiguos reyes o emperadores, y esta enumeración culmina en los tres personajes principales que tienen a su cargo la acción y la distracción en esta especie de auto sacramental erótico que es *La tortuga ecuestre,* Antonio, Cretina y César:

> En lo recóndito de una montaña mágica
> Cubierta de zapatos de muñeca y de tarjetas de visita de los dioses
> Armodio Nerón Calígula Agripina Luis II de Baviera
> Antonio Cretina César
> Tu nombre aparece intermitente
>
> ("5 / Verte los días el agua lenta")

Se puede pensar en una intención de fundir la relación de atracción entre Antonio y César en México y la de Antonio y César en la Roma antigua, intención acentuada por la enumeración de las otras figuras históricas incluida Agripina cuya simpatía fónica con Cretina es evidente, como si la historia se fundiera toda en el instante intemporal del poema, sus palabras, sus nombres y sus consonancias. No se olvide que estamos en lo recóndito de una montaña mágica o, por qué no, en uno de los castillos mágicos de Luis II de Baviera, el rey "loco", que es otro de los personajes clave de *La tortuga ecuestre* y al que está dedicado el poema "La vida escandalosa de César Moro". El nombre intermitente no puede ser sino el de Antonio, único y absoluto destinario de esas misivas de amor que son casi todos los textos de *La tortuga*. Antonio es aquí doble o se desdobla, o más bien es triple o se destripla:

es el amante mexicano de César, el poeta peruano; es el triunviro romano, protegido, amigo y quizá amante de César de Roma; y es finalmente el personaje real existente y fabuloso mítico totémico, amado de y creado por Moro, que es Dios y que es el Sol, que tiene pies de constelaciones y puede crear continentes si escupe sobre el mar...: la personificación jubilosa, terrible y consternante de las gracias y desgracias de la pasión de amor.

Antonio Cretina César: ¿y el tigre, que forma con la tortuga ecuestre la divina pareja que boga interminable entre las ramas de la noche... ? Hay aparentemente a lo largo de toda la gestación y la gesta de *La tortuga ecuestre como* una fijación o identificación de César-poeta terrestre y Cretina-tortuga divina en un personaje compuesto masculino-femenino, hombre-tortuga, César-Cretina. Sobre esta hipótesis se puede pensar —y creemos que hay en los poemas bases suficientes para pensarlo— una identificación análoga entre Antonio y el tigre. El amor luminoso y borrascoso, creador y destructor, prometido e imposible entre el amante-tigre y el amante-tortuga parece realizarse y negarse continuamente en la cópula de la "divina pareja": tigre-tortuga, Antonio-César. Se puede notar esto de manera directa en diversos poemas, pero sobre todo en "La leve pisada del demonio nocturno" donde aparece el demonio Antonio con toda la pinta de un tigre sobrenatural: *"con tu cuerpo rabioso e indomable (...) Con tus pies de lengua de fuego... Con tus ojos de salto nocturno...Con tus dientes de tigre....Con tus uñas para abrir las entrañas del mundo ... Con tus labios elásticos de planta carnívora ...Así te levantas para siempre / Pisoteando el mundo que te ignora / ...Y que gime tras el olor de tu paso... De catástrofe intangible y que merma cada día / Esa porción en que se esconden los designios nefastos y la sospecha que tuerce la boca del tigre que en las mañanas escupe para hacer el día.* Como si en una nueva Génesis el dios tigre consubstancializado con Antonio, demonio nocturno y dios de obsidiana, escupiera a las tinieblas diciendo: sea el día, y el día fuera. Porque este mismo demonio que es Antonio es un semidiós y es un dios y es Dios y es una bestia ("Mesándome el cabello lentamente subo / Hasta tus labios de bestia"): una fiera mítica, pero por encima o por debajo de todo eso, es un ser humano, como el poeta que le rinde culto y le prodiga amor, veneración y deseo hondo y preñado de angustia: *ad augusta per angusta.* Angostas son las vías para llegar a la unión con la augusta divinidad que es una fiera y ha de albergar, pese a todo, en un recinto sagrado de su inasible cuerpo y sus metamorfosis, un corazón humano. Pero el ser humano del poeta enamorado es también una especie de tótem, un animal mítico y participa místicamente de la naturaleza divina de la tortuga. Lo que da seguramente su peculiar trascendencia y su complejidad a este gran poema de amor, *La tortuga ecuestre,* es que cada uno de los dos personajes del idilio-tragedia reúnen en su ser tres naturalezas: animal, humana y divina (y, derivadas de la indefinida metamorfosis de lo divino, también mineral, vegetal, etc.). Pero la unión entre ese dios proteico y terrible, apenas figurable y asible que aparece nombrado como Antonio en el primer poema anexo a *La tortuga ecuestre,* asi como en el poema en "Verte los días el agua lenta", esa unión está siempre en vilo, es más deseo de unión realizada que unión realizándose, posesión fragmentaria o frustrada que deja en este y otros poemas unas huellas marcadas seguramente más por el deseo que por la posesión, por el afán de abrazarse al dios y deslizarse por "la pendiente de [su]

cuerpo" divino; pero la visión poética, por detrás del espejo roto del amor en el tiempo, proyecta en el segundo poema anexo del ciclo de la tortuga, anterior a o contemporáneo de las primeras cartas, la visión del eterno viaje de amor de la pareja bogando por la noche en estos versos ya parcialmente citados:

> En vano los ojos se cansan de mirar
> La divina pareja embarcada en la cópula
> Boga interminable entre las ramas de la noche
> De tiempo en tiempo un volcán estalla
> Con cada gemido de la diosa
> Bajo el tigre real
> Que para el tigre y la tortuga sea interminable la boda en la boga interminable por las ramas de la noche.

La poesía realiza la eternidad del amor irrealizable en la vida. Hasta aquí los poemas poemas.

Siguen las cartas poemas que llevan a su punto culminante la expresión de la soledad, el sufrimiento y el desamparo absolutos del poeta: "Nada puede hacerme sufrir más que el espectáculo del amor. Yo solo (...) en el mundo intermedio de la nostagia fúnebre, de las aguas maternas, del gran claustro, del paraíso perdido". "Ahora dónde ir, dónde volver la cara, a quién contar lo que puede sufrir un ser humano que a veces desconozco y que siento como un extranjero enloquecido dentro de una casa vacía". Mientras que, dueño absoluto del espectáculo del amor, del claustro, del paraíso y de la vida del propio poeta enloquecido y de su casa vacía, aparece por última vez el dios, el demonio, el omnipotente esta vez como un caballo alado en el que podríamos ver por fin una relación concreta con la tortuga ecuestre (¿imaginada aquí sobre Pegaso, el caballo alado?): "Abrásame en tus llamas, poderoso demonio; consúmeme en tu aliento de tromba marina, poderoso Pegaso celeste, gran caballo apocalíptico de patas de lluvia, de cabeza de meteoro, de vientre de sol y luna, de ojos de montañas de la luna. Gran vendaval, dispérsame en la lluvia y en la ausencia celeste, dispérsame en el huracán de celajes que arremolina tu paso de centellas por la avenida de los dioses donde termina la Vía Láctea que nace de tu pene."

Y se riza el rizo. Ya en el primer poema anexo el poeta decía: "ANTONIO es el origen de la Vía Láctea". Ahora, obra de la pasión amorosa, hay en el universo dos vías lácteas paralelas: la primera salió del pecho mordido de una diosa helena; la segunda del pene erecto de un dios mexicano. Todo puede de pronto cesar de nacer, salvo el mito, antes creación de pueblos, hoy refugiado entre poetas ocultos.

Lo que hemos llamado "el ciclo de *La tortuga ecuestre*" abarca los años de 1938 y 1939. Pero como lo prueban las fechas de las cartas a Westphalen hasta 1948 y la publicación en 1944 de *Lettre d'amour*, en francés, la influencia de aquel amor sobre la vida y la poesía de Moro fue larga, quizás indeleble. El largo treno de la desolación, la soledad y la derrota amorosa sigue dejándose oír en las cartas dirigidas al amigo de Lima, pero sobre todo en

uno de los poemas de más alta intensidad lírica, pienso, que se hayan escrito en este siglo: *Lettre d'amour,* magistralmente traducido por Emilio Adolfo Westphalen.[2]

El dolor del amor imposible sigue igual; la angustia de la ausencia y del vacío también pero, en los versos que lo dicen, todo ahora es menos tenso y tumultuoso, más remansado; la furia sexual de algunos poemas de 1938 se ha vuelto honda melancolía y "la rabia de perderte" de *La tortuga ecuestre* es ya más bien la tristeza de haberte perdido en *Lettre d'amour.* Y se puede notar que reaparece la vía láctea pero ésta ya no sale del sexo del amado sino de su rostro, "pensado" en el poema como "inmóvil brasa". Lo que muchas veces en el poemario anterior se oía como un grito o hasta como un alarido, es ahora, como dice Moro en la carta ya citada, "un sollozo" y es "demasiado íntimo". Quizá ahora que todo es rememoranza y contemplación angustiada del vacío infinito que deja el fracaso del amor, las intuiciones mismas que constituyen el fondo del poema influyen en la musicalidad y en la armonía de estas estrofas tan equilibradas, al mismo tiempo surrealistas y clásicas, si cabe decir. En ellas las palabras surgen sostenidas por un ritmo tan hondo y vibrante, tan perfectamente mesurado, que se diría que por primera vez la poesía, asumiendo totalmente el dolor, se lo somete y, al llorar, canta un canto tan hermoso que, en medio de "la prisión" en que lo deja la ausencia del amado, de "la soledad en que este poema [lo] abandona", en "el destierro en que cada hora [lo] encuentra" y a pesar de su aislamiento "en la noche total", el poeta, como se ve en una carta ya citada, "después de tantos años de haber pensado en el sucidio", afirma "am[ar] la vida por la vida misma".

La perspectiva en que ahora el poeta, en su carta de amor, evoca al amado es la que separa lo recordado y lo pensado de lo vivido y lo viviéndose, que era la dominante en los poemas de *La tortuga ecuestre :*

> Pienso en la holoturias angustiosas
> que a menudo nos rodeaban al acercarse el alba
> cuando tus pies más cálidos que nidos
> ardían en la noche
> con una luz azul y centelleante
>
> Pienso en tu cuerpo que hacía del lecho el cielo y las montañas supremas
> de la única realidad
> .....
> Pienso tu rostro

Este pensar sumerge todo lo vivido en un pasado que ya no se vive sino tan sólo se recuerda: "Intratable cuando te recuerdo la voz humana me es odiosa". Todo lo vivido está ahora detrás sin dejar de estar presente en el recuerdo. Notemos como curiosidad que el primer verso del poema "Pienso en las holuturias angustiosas" había sido escrito diez años

[2] Citaremos por esta traducción que no desmerece en nada del original francés

atrás: "Je pense aux holoturies barbares" ("Essai sur la conduite essaim", en *Ces poèmes*). Exhumado ahora de un pasado anterior al encuentro con A. el verso abre el gran poema destinado en cierto modo a poner una lápida sobre la tumba de lo que fue sin duda el gran amor, la más pura y ardiente experiencia del amor en la vida del poeta; pero no sólo el contexto vital ha cambiado sino la expresión: ahora las holoturias ya no son bárbaras sino angustiadas: la angustia es lo que era y es antes del amor, en el amor y después del amor (visiblemente el amor la atrae como un imán); lo que nos constituye a todos los que vivimos en el amor y después ya no. El nexo entre el amor y la muerte. Amour à mort.

César: señor de las moradas del amor.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

COYNÉ, André: "Nota sobre la edición", en César Moro *La tortuga ecuestre y otros poemas (1924-1949).* Lima, Ediciones Tigrondine, 1957, 82-86.

_____: "Ahora, al medio siglo", en César Moro *Ces poèmes...* Madrid, Libros Maina, 1987, 73-82.

_____: "Antonio Cretina César". Prefacio a una edición bilingüe de *La tortuga ecuestre.* Traducción de André Coyné y Américo Ferrari. París, en prensa.

ROJAS, Armando: "Un civilizado entre los primitivos", en *Estos poemas...*Traducción de Armando Rojas. Madrid, Libros Maina, 1987, 73-82.

SILVA-SANTISTEBAN, Ricardo: "La poesía como fatalidad", en César Moro *Obra poética.* Lima, Instituto Nacional de Cultura, 1980, 27-45.

WESTPHALEN, Emilio Adolfo/ Moro, César: *VIDA DE POETA algunas cartas de CÉSAR MORO escritas en la ciudad de México entre 1943 y 1948.* Lisboa 1983.

Traducción y bilingüismo: el caso de César Moro

Se suele definir o reconocer al verdadero bilingüe por poseer una competencia igual en dos lenguas habladas, leídas y escritas con el mismo grado de perfección. Los profesores de traducción (sobre todo en una ciudad tan internacional como es Ginebra) tenemos conciencia de que los bilingües en el sentido que hemos definido no abundan: muchas veces incluso personas que se presentan como bilingües se caracterizan por manejar las dos lenguas de manera igualmente imperfecta. En casos extremos se los podría llamar simplement alingües. Claro está que este bilingüismo no es literario: no es lo mismo cuando se trata de escritores que se expresan en dos lenguas, y a veces sobre todo en la lengua extranjera. Se podría citar entre ellos a autores como Joseph Conrad, Tristan Tzara, Vladimir Nabokov, Witold Gombrovicz, Samuel Beckett, Julien Green y tantos otros que en algún caso han traducido sus propias obras a la otra lengua, por ejemplo Julien Green en *Le langage et son double.* Lo mismo han hecho algunos escritores catalanes, como Lorenzo Villalonga, o italianos como Alessandro Manzoni, quien redactó la primera versión de *I promessi sposi* en milanés y después la rehizo en italiano. Pero hay que notar que en estos últimos casos se trata de personas que desde su niñez han hablado las dos lenguas, lo que es también el caso de Green, estadounidense nacido y educado en París. En cuanto al francés de los escritores y poetas hispanoablantes más o menos contemporáneos de Moro, como el chileno Vicente Huidobro y el español Juan Larrea, fue esporádico y marginal, aunque Larrea escribió toda su parca obra poética en esta lengua, con algunos tropiezos en la sintaxis y el léxico, como los hay también en Moro. Tras este paréntesis volvieron a su lengua nativa.

El bilingüismo de César Moro es del todo diferente y en esta diferencia vendría a situarse en parte lo que pueda haber de problemático para el traductor en la obra de este autor. En efecto, el peruano Alfredo Quíspez Asín en su partida de nacimiento, después César Moro para la poesía y la vida, uno de los más notables poetas surrealistas de América y excelente pintor, nació en Lima en 1903 hablando el castellano como única lengua. Aprendió más bien tardíamente el francés en el colegio de la Inmaculada, colegio jesuita de Lima, y empezó a escribir poesía en español, en Lima y en Francia donde vivió desde 1925 hasta 1933. Se integró en 1928 al grupo surrealista de París donde colaboró en *Le surréalisme au service de la révolution.* Por aquella época hubo de adoptar el francés como lengua poética (Coyné 1987: 78-79). Aunque no se conocen poemas suyos en francés antes de 1930 (un solo texto poético en prosa data de este año: en realidad no tenemos poesía suya en su nueva lengua antes de 1932-33), en francés escribió la mayor parte de su obra[1] después de

haber dejado a París para siempre. En 1933 Moro vuelve al Perú donde despliega una viva actividad surrealista. En 1938 se radica en México donde alterna con Wolfgang Paalen, Remedios Varo, Leonora Carrington, Benjamin Péret y otros surrealistas y donde rompe también finalmente con el surrealismo del grupo de París "con lugar y fecha"[2]. En México Moro escribe en castellano los poemas de *La tortuga ecuestre* (1938-1939), bellísima poesía erótica inspirada por un amante mexicano llamado Antonio y una tortuga peruana llamada Cretina. En 1948 deja México y vuelve a la ciudad de su nacimiento donde muere en enero de 1956 a los 52 años y cinco meses de su edad. De 1924 a 1949 se conocen de él, en castellano, unos 60 poemas, entre ellos las 18 composiciones de *La tortuga ecuestre ; y* aproximadamente otros tantos textos en prosa española sobre diversos temas, algunos de ellos con una fuerte carga poética. Uno de sus últimos poemas en español está fechado en " Lima la horrible, 25 de julio o agosto de 1949". El resto de su obra, como acabamos de decir la escribió toda en francés, hasta su muerte y hasta el extremo de escribir a sus amigos de lengua española, o dedicarles sus libros, en francés.

Ahora bien, uno de los factores que, nos parece, pueden ocasionarle dificultades al traductor de Moro es precisamente esta elección de la lengua extranjera de manera deliberada y permanente por un poeta que de los casi 53 años de su vida no vivió sino 8 en un país de lengua francesa y cerca de 45 en países de su lengua nativa, incluido el suyo. Es así como André Coyné, su amigo íntimo francés, albacea y fiel conservador y editor de su obra, atestigua la distancia que se había creado en el poeta peruano entre el francés de los francohablantes y su francés "personal": "...a medida que el tiempo lo iba alejando de París, seguía escribiendo más y más en francés, en un francés cada vez más personal que, cuando en 1948 regresó a Lima –ciudad donde habría de morir en 1956– "literalmente casi nadie comprendía en torno suyo" (Coyné 1980: 20), mientras precisa que el poeta ya en 1928, cuando se dispuso a entrar en el grupo surrealista, "inmediatamente dejó de escribir en español y adoptó el francés como *lingua prima* de su poesía" (Coyné 1987: 78) ; y que ya en

---

[1] *Le château de Grisou*, Editions Tigrondine, México, 1943. *Lettre d'amour*, Editions Dyn, México, 1944. *Trafalgar Square*, Editions Tigrondine, Lima, 1955. *Amour à mort*, Le Cheval Marin [Prólogo de André Coyné], Paris, 1957. *Derniers poèmes/Últimos poemas* [Edición bilingüe]. Traducción de Ricardo Silva Santisteban. Lima, Ediciones Capulí, Colección La Torre de Babel, 1976. *Obra poética* [Edición bilingüe]. Prefacio de André Coyné. Edición, prólogo y notas de Ricardo Silva Santisteban. Traducciones de Ricardo Silva Santisteban, Emilio Adolfo Westphalen, Américo Ferrari, Eleonora Falco. Lima, 1980. *Couleur de bas-Rêves tête de* nègre, Lisboa, Altaforte, 1983, *Ces poèmes / Estos poemas.* [Edición bilingüe], traducción de Armando Rojas. Postfacios de Julio Ortega, André Coyné y Armando Rojas. Ediciones La Misma, Libros Maina, 1987. *Amour à mort et autres poèmes.* Choix et présentation par André Coyné. París, Orphée/La différence, 1990. *Raphaël* [Poemas-Collage. Edición bilingüe] Traducción de Armando Rojas y Ricardo Silva Santisteban. Lima, Separata de la revista *Lienzo 11*, Publicación de la Universidad de Lima, 1991. En cuanto a la obra poética en castellano, André Coyné cuidó la edición del poemario *La tortuga ecuestre,* seguido de *Poemas (1924-1926)* Lima, ediciones Tigrondine. 1957. Coyné también compiló la prosa en español de Moro en un volumen de 140 páginas con el título *Los anteojos de azufre*, Lima, Editorial San Marcos, 1958.

[2] Julien Gracq, "Plenièrement" en *André Breton (1896-1966) et le mouvement surréaliste. La Nouvelle Revue Française,* 15e année nº 17, p.592.

1933 "el francés se había convertido en la lengua natural de Moro"; lo que no quita que el mismo Coyné subraye extrañas faltas de sintaxis y de léxico en dos poemas de 1934 escritos en esa su lengua *natural:* "Ne plus ouvrant" por "N'ouvrant plus" y dos hispanismos léxicos incomprensibles para cualquier persona de lengua francesa que no conozca bien el español: "inaverti" por "inaperçu" y "abonnent" por "répandent du fumier": *L'aspect* inaverti *familier tenace / Des habitudes à bestialité fixe /* Abonnent *les terres désertes / Surveillées éternellement par la foudre* (*Ces poèmes...,* pp.31, 37).

Hay que decir sin embargo que estos hispanismos crudos son infrecuentes en la obra en francés de Moro y quizá no haya otros fuera de los detectados por Coyné; en cambio cunden más los galicismos léxicos y sintácticos en los poemas en español, ya desde 1927-28: "voltigea" por "revolotea", "arborar " por quién sabe qué: "esperemos / no arbora en la farmacia" (en "Oráculo" y "Following you around", dos poemas escritos en Cannes y en París y publicados en la revista *Amauta,* 14, abril de 1928), "pasantes"[3] por transeúntes "foresta interdicta" por selva perdida (Ibid.), y "resbalando perlas", probablemente en el sentido de *glisser des perles* (hacerlas deslizarse), etc. *(La tortuga ecuestre*), Más impresionantes son sin duda los galicismos sintácticos: "Por tanto nada ganaria a venderse ni a trabajar" = *Partant il ne gagnerait rien à se vendre et à travailler* (" Following you around"): "claros deslizamientos de tonalidades y de formas que extrañan el verbo español", dice al respecto el poeta peruano Armando Rojas (Rojas 1987: 77), ¿que exilian la palabra española, la condenan a un extrañamiento en buena cuenta saludable para el verbo hispánico ? Quién sabe. A lo mejor en efecto estos calcos del léxico y la sintaxis franceses son intencionados, y al respecto se puede cotejar una carta a su amigo Emilio Adolfo Westphalen con dos párrafos de ortografía deliberadamente deformada, una falta de ortografía suelta ("conecciones") y algunas expresiones calcadas del francés (Westphalen 1983: 1ª de octubre de 1946 [páginas no numeradas]). En todo caso a este nivel no influyen en el proceso de traducción: no perturban ni traban nada en un traductor que conozca bien las dos lenguas. El traductor de lengua española traducirá tranquilamente *inaverti* por "inadvertido", *abonner*" por "abonar", el de lengua francesa pondrá *voltige* en el lugar de "voltigea" y *arbore* " por "arbora" ; *glissant des perles* (u otra fórmula francesa) por "resbalando perlas": estos escarceos con las dos lenguas, en lo que a la traducción respecta, son inocuos en la medida en que el código lingüístico (sintáctico-semántico) amagado en francés o en español por el autor es fácilmente restituible por el traductor; se entiende, claro, el traductor del francés al español o viceversa ; pero naturalmente el traductor alemán, italiano o ruso se encontrará de pronto sin entender nada y, frente a estas violaciones del código de la lengua extranjera que conoce, pensará seguramente en juegos gratuitos con el sentido de los vocablos o desconcertantes acrobacias con la sintaxis.

[3] "pasantes": esta palabra existe en español, es decir que algunos diccionarios la incluyen como participio de presente de pasar en el sentido de "transeúntes", pero se ha vuelto desusada por falta de uso.

A otros niveles, sin embargo, el asunto puede resultar más espinoso. Digamos, a un nivel sintáctico-semántico más profundo y a nivel fónico en una poesía que a menudo encara de una manera lúdica la expresión poética. Acudamos una vez más al testimonio de André Coyné: " Desde fines de 1948 (...) él solía enseñarme, a medida que los escribía, sus nuevos versos, sea que me los remitiera directamente cuando nos encontrábamos, sea que se las arreglara para deslizarlos bajo mi puerta en momentos en que yo no estaba. No solicitaba mi opinión, sino que esperaba que le señalara sus posibles fallos lingüísticos, pues, si bien dominaba el francés y hacía tiempo que, en su poesía, jugaba con el idioma de Baudelaire, de Mallarmé y de Lautréamont, los tres astros de su devoción, quería estar seguro de que, al practicar el equívoco, la distorsión o la ruptura, no infringía el código de la lengua, confundiendo acentos, sonidos sordos y sonoros, letras simples y dobles, aquellos elementos, entre fónicos y gráficos, que precisamente le proporcionaban la sustancia de sus *juegos*" (Coyné 1987: 73). De ahí dos corolarios: el primero, que el poeta no tenía el menor escrúpulo en infringir el código de su propia lengua ("extrañar el verbo español", como dice Rojas): en una traducción al castellano que él mismo hizo de un texto suyo francés sobre el Perú, "Biografia peruana" (Moro 1976: 9-14), se cuentan más de media docena de solecismos y distorsiones del léxico, voluntarios o involuntarios, quién puede saberlo. Sobre las relaciones de Moro con el español y el francés y el mal trato que da a veces a su lengua materna vale la pena leer los certeros comentarios de Martha Canfield (Canfield 1996: 78-82) ; en cambio sí se cuidaba mucho de infringir el código de la lengua extranjera: precisamente porque no era la suya *natural* y necesitaba, para estar seguro, consultar a una persona de la lengua. Si con el castellano no tiene los mismos miramientos es probablemente porque esa lengua sí era la suya.

De las incertidumbres y deslizamientos fónicos a los que se refiere André Coyné doy dos ejemplos: *Vous êtes dans le 3 / Un 20 grandissant sans cesse (*"Oráculo", *Obra poética*, p. 216). César Moro implícitamente pide al lector de lengua francesa que lea: *Vous êtes dans l'étroit / Un vent grandissant sans ce*sse ; pero el lector francés va a leer: *Vous êtes dans lθ tRwa/ Ü vë gRädisä sä sɛs,* y no, como parece imaginar el poeta, *vous êtes dans letrRwa / Ü vä gRädisä sä sɛz*[4]. Del mismo modo, en el poema "Lettres" (*Amour à mort et autres poèmes, p. 61): ton agamemnon de passe ta clytemnestre de case*, la homofonía buscada queda bloqueada por la diferencia fonética en francés entre *pɑs* y *cɑz*. Más aún: lo que va leer el lector del texto traducido al español será: *Estáis en lo estrecho / Un viento creciendo sin cesar* y, en una traducción igualmente "semántica" *agamenón de pase*[5] *clitemnestra de choza o de escaque o de casilla*, pero ¿de cuál de los tres en definitiva?: da lo mismo, la intención lúdico-sonora del poema, ya fragilizada en

[4] Para la pronunciación reproducimos los signos fonéticos del *Robert Electronique.*

[5] *passe* es también una palabra polisémica y tiene por lo menos tres equivalencias en castellano: *pase, paso, pasaje. Passe* es pase por ejemplo en los deportes, en las corridas de toros, también en el magnetismo o la prestigitación. Paso se dice en los juegos de cartas, o bien indica un pasaje o canal en lenguaje de la marina. *Maison de passe* = casa de citas ; mauvaise passe = mal paso, etc.

francés, queda totalmente anulada en ésta y en cualquier otra traducción, que no dejará sino un residuo o desecho donde desaparece hasta la intención misma que gobernaba las palabras del poema.

Veamos ahora para la traducción francés-español, en el plano fundamental de la semántica, ciertos problemas con los que se va a encontrar el traductor de Moro. Mejor dicho, con los que se ha encontrado pues me serviré para exponerlos de mi propia experiencia de traductor. A finales de los años 70 y a pedido de Ricardo Silva Santisteban que preparaba la edición de la obra poética de Moro en edición bilingüe (Lima, 1980), abordé la traducción del último libro de poemas compilado y titulado por el autor, *Amour à mort* (1949-1950). Es la última etapa de la obra del poeta que, recordémosolo, se apartó del grupo surrealista de Breton y escribió desde entonces una poesía cada vez más libre y personal. Tenemos sobre estos años limeños del poeta nuevamente el testimonio de su compañero André Coyné: "Significativement en ces années consécutives a son second retour à Lima, Moro délaisse encore davantage l'espagnol, pour mieux élaborer une ultime phase de sa poésie française, à mon sens la plus originale, car la plus gratuite, la moins sujette à quelque espèce de contexte. Ne lui suffit-il pas de savoir qu´il a le fil – 'le fil d'Ariane' – et, ceci acquis, de *jouer*?" Le basta con jugar...: "Persuadé, en effet, qu'il est *trop tard* – qu'il y aura donc de moins en moins d´hommes à *naître* désormais – au Pérou comme n'importe où (...) pourquoi se soucierait-il d'être *lisible*? (...). Les " mots en liberté du Surréalisme libéraient d'abord des images ; ce qu'ils libèrent à présent c'est essentiellement eux-mêmes". (Coyné 1990: 20).

Retengamos tres cosas en los datos y las reflexiones de Coyné: 1) que esta poesía ya casi no se sujeta a ningún tipo de contexto ; 2) que el poeta ya no tiene por qué ocuparse de la legibilidad de sus poemas: le basta jugar con las palabras ; y 3) toda vez que las palabras del poema no tienen ya por función liberar imágenes su única razón de ser es su propia liberación: los signos deciden andar sueltos por el texto. El contexto en una obra escrita; la legibilidad, para el lector, de lo escrito ; la codificación semántica de las imágenes que liberaban las palabras: en esos tres pilares se asentaba el sentido de la obra para su lector. Ahora ya no: el lector se transforma él mismo en un jugador que, en vez de leer y comprender significaciones, se limita a colaborar a como quepa con la zarabanda lúdica de los vocablos en la página ya no forzosamente *legible*. Pero al lector traductor ¿qué le cabe? Se entiende que la legibilidad es la base misma de la traducibilidad y si el texto no es inteligible porque su legibilidad es mínima, más que traducir lo que tendrá que hacer es transliterar las palabras "liberadas" del original en palabras españolas que más o menos conserven el mismo significado aunque no se perciba el sentido del conjunto ni muchas veces el de las partes. Un ejemplo:

ELEVE AGE DE L'AIR

Plus qu'une chaise moins qu'un siège
Plus qu'un homme alité moins qu'un homme brisé
Le cœur aimé dessert l'arbre à licorne
Dans la journée rurale le fruit

Pour que l'eau versatile
Traverse la nuit
Si l'on dort attablé vénérable
Un œil grimé un œil ouvert

Bon à tout faire
L'aube rayant le ciel
L'entourage gavait d'incomparables oiseaux
De rire en rédigeant les lois
De notre dynastie

Ô poules d'eau: perles
L'automne débridé recourt à l'amorphe anthropomorfisme
Du cachot

Va tu calfeutres tu calcines !
Il naît
Des câlineries de septembre

Las dificultades e incertidumbres que me presentaba este poema eran de dos tipos. La primera, de naturaleza gráfica, venía del título que en la edición limeña de la obra poética estaba en mayúsculas sin acentos, como lo he reproducido más arriba. Sin tener el manuscrito ni una fotocopia de él, había dos lecturas posibles: *Élève âge de l'air*: Alumno edad del aire, o bien *Élève âgé de l'air*: alumno de edad, mayor, etc. del aire. Sabiendo la afición de Moro, cada vez más fuerte en aquella época, a los juegos de palabras me sentí tentado por la fusión de los dos primeros vocablos en una unidad fónico-semántica: *élève_âge* = *élevage de l'air*; y opté así por adaptar libremente mi imaginario juego de palabras a alguna forma de expresión que sonara moresca en castellano; así que se me ocurrió: Criado en sol_edad del aire (soledad del aire). Y me equivoqué: años después pude leer el título del poema en mayúsculas acentuadas en una edición parisiense de *Amour à mort et autres poèmes* al cuidado de André Coyné, quien poseía el manuscrito del libro; o sea: ÉLÈVE ÂGÉ DE L'AIR. Y así, efectivamente, habían traducido Enrique Molina y André Coyné en la edición que hizo Julio Ortega de *La tortuga ecuestre y otros textos*: "Viejo discípulo del aire". Por lo demás y aparte del título y de los acentos de las palabras, en este poema como en muchos otros de Moro en este libro y esa época, es vano buscar un sentido referencial más o menos claro a menos que se tengan claves precisas para la interpretación. Así en la expresión que no se sabe muy bien a quién referir en el texto sin contexto: *Bon à tout faire*, visiblemente calcado del sustantivo *une bonne à tout faire*: muchacha para todo servicio. Había pensado a falta de un contexto claro y con bien poca convicción en "factótum": André me disuadió, explicándome que el ambiente subyacente en muchos de estos poemas es el de la playa popular de Agua Dulce en Lima, que los dos amigos frecuentaban y donde alternaban con muchachos, productos "de los mil mestizajes del Perú" (Coyné dixit) que a Moro le gustaban: son los "Dioscuros" que aparecen con tanta frecuencia en la segunda parte del libro. La expresión tiene pues un sentido netamente erótico: muchacho bueno para todo servicio: bueno para todo.

Más oscuro es el *dessert* de *Le cœur aimé dessert l'arbre à licorne* que puede connotar cualquier cosa pero no denota nada que resulte representable para el lector-traductor: *desservir* fuera de contexto puede significar quitar la mesa, causar un perjuicio a algo o a alguien, parar un tren o un autobús en un lugar, una estación o un pueblo, comunicar un lugar con otro. No se ve en absoluto qué viene a hacer entre el corazón y el árbol de unicornio; por poner algo yo puse que el corazón "para en el árbol"; Molina/Coyné: "sirve el árbol". Lo mismo da, sólo que entre los varios sentidos de *desservir* no hay precisamente el de servir. Otro título problemático: *Coiffer le plat.* Opté por la máxima literalidad: "Peinar lo plano". Molina/Coyné tuvieron lo que se podría llamar una peregrina idea: "El plato de sombrero". Todo puede valer pero, en última instancia, *plat* no es plato sino fuente. Y hay muchos otros obstáculos como la preposición *à*, buena para todo servicio: *Maître à tous*: amo de todos, pero en el sentido de amo *que pertenece* a todos: la ambigüedad es fuerte en español ; y después: *Naître à mourir...*, *Rire à feuilleter les êtres..*, *Nègre menteur à voir un pou boire, fuite...à crier gare, Dorure sacrée aux crépues sources, Bon à refaire* (como *Bon à tout faire*), *équarrisseurs / à la nuit chevaline, Voltigeurs bicéphales / Au jeu doux, au tigre*, etc. El uso indiscriminado y la relativa frecuencia de este cliché francés de construcción puede resultar una rémora estilística para la traducción al castellano en textos donde, dada la vaguedad semántica del contexto, el traductor difícilmente puede apartarse de la huella lingüística trazada por el autor.

Finalmente topamos con un curioso hispanismo en el poema "Vie de l'air": "Fortuné / *Venu a plus* dans la fortune": *venu à plus* (venido a más) es el reverso puesto en francés de la expresión idiomática española "venido a menos" (una familia venida a menos: une famille déchue). Seguramente sólo los lectores que practiquen el español captarán el origen de la expresión y el juego de palabras en este poema en francés, como en los poemas ya citados de los años 30. Lo que no es una de las menores paradojas de la poesía de Moro.

Como muestra bastaría un botón. Para dar sin embargo una idea más cabal de esta poesía donde el sentido está apenas en las travesuras de las palabras desatadas de toda intención que no sea meramente lúdica, he aquí otro botón, el último. Para este intento no de traducción sino de adaptación o calco mental de la intención lúdica que gobierna el texto, solicité la colaboración de mi amigo Norberto Gimelfarb, gran baquiano en ludicidad verbal. Los renglones de la "traducción" son unos suyos y otros míos, ya me he olvidado de quién es cuál:

> *La royauté stérile avale la liberté hilare.*
> *L'ovale élevé était semé dans la lave.*
> *La velleité n'est pas bel été passé. Belle hâtée la veillée à thé. Velleité n'est pas belle et thé. La belle était belle à terre halée. Belle à terre. La belle l'été. Lavé l'été. Etait lavée la belle ? L'été la baie. La belle baie l'été. La baie belle lavait bêlait. L'été lavée.*
> *La lave la baie l'avait lavée. L'été l'eau l'avale ovale. La belle avait l'été lavé. La baie lavait l'été. L'eté l'avait belle. Belle avait l'été. Elle avait l'abbé. L'abbé l'avait. La baie l'avait l'eté. La baie était belle l'été. Belle l'été lavait. Belle l'avait l'été.*

La roue ôtée stérile la vallée reine hilare.
Là ! Roi ôté stérile avale la lie verte hilare.
Là ! Roi.
L'abbé lavait ? Belle l'avait lavé. Belle l'avait l'abbé. La belle et l'abbé. La belle et la baie. La belle et l'abbé était. La belle et l'ábbé en étaient. L'abbé elle et l'abbé bête. Morale-été: la belle et l'abbé bête.

La realeza estéril se traga la libertad hilarante.
El óvalo elevado estaba sentado en la lava.
La veleidad no es bella edad pasada. Bella adicta a la veladita de té. Veleidad no es bella edad. La beldad de verdad era verdadera hada. La beldad era. La verdadera. La verdad era. ¿Beldad de verdad ? La verdadera verdad de la verde edad. La verde edad era beldad de verdad. La veleidad ve la edad. Ver verde la edad.
La lava, la bala la había lavado. La bella lava a la abadesa, La bala abate al vate. El abad lava la lava: la bala lo avala. La bahía lavaba el estío. La bahía veía bello el estío: el estío la desteñía a ella, bella bahía.
La rueda ruega estéril. Va a la rueca reina reidora.
Red rogado estéril hace la hez verde y reidora.
¡Rueda, rey !
¿Lavaba el abad ? La bella al abad lavaba. La bella lo había lavado. La bella y la bestia. La ves tiesa bella a la bestia del abad. El abad la besa a ella y ella abate a la bestia del abad. Moraleja: la bella y la bestialidad.

Como vemos el llamado sentido aquí falta totalmente o sobra. El texto es una retahila de falsos sentidos que juegan al juego del sonido sin sentido. El traductor de buena voluntad tiene que deponer su misión de mensajero del sentido para hacerse imitador de los sinsentidos del sonido. Pero debemos recordar aquí lo que decíamos sobre la inseguridad del poeta para las homofonías del francés que en este texto de la bella, la bahía y el abad son por lo general espúreas (*l'abbé/ la baie/ l'avait; velleité/ belle et thé, bel été ; été/ était; belle hâté/ veillée à thé*, etc): mientras que la identidad fonética entre b y v y el vocalismo más uniforme en castellano facilita considerablemente el juego de las homofonías.

Para terminar me referiré brevemente a a mi segunda experiencia en la traducción de Moro en dirección contraria: la versión, en colaboración con André Coyné, de *La tortuga ecuestre* del castellano al francés, en la que mi amigo llevaba naturalmente la batuta. El propio Coyné ha presentado en la revista *Parallèles*, de la escuela de Traducción e Interpretación de la Universidad de Ginebra, un historial de esa traducción y, esquemáticamente, de esos poemas (Coyné 1996: 94-97). Nos costó trabajo aquel trabajo: el español de Moro en ese libro presenta otros problemas que sus textos en francés. El ritmo y el caudal verbal son

por lo general más amplios y sostenidos que en sus poemas franceses más bien breves de *Le château de grisou*, *Pierre des soleils* y *Trafalgar Square*, la construcción y la sintaxis quizá más compleja y trabada; no abundan tampoco los galicismos en esta poesía de amor que, se puede suponer, le vino espontáneamente al poeta en su lengua materna que era también la lengua de su amado. Ricardo Silva Santisteban considera que "la fuerza de *La tortuga ecuestre* es a todas luces superior a su obra en francés, si bien Moro alcanzó brillantez y excelencia en buen número de poemas escritos en esta lengua". La obra en francés le parece "menos atrevida que la obra en español" y cita, como ejemplo, "Viaje hacia la noche", "el más intenso de sus últimos poemas" (Silva Santisteban 1980: 43-44). Es en gran parte verdad: acaso la fuerte tensión, el apego íntimo inseparable de la resistencia a la lengua materna deben haber influido en esa "fuerza" de su poesía en castellano. Se siente en efecto muchas veces en su obra en español una voz, una inspiración más personal y más libre que en muchos poemas franceses a veces tributarios de una escritura de escuela. Notemos sin embargo que Moro, años después, dedicó al amado de *La tortuga* otro poema, también bellísimo, pero esta vez en francés: *Lettre d'amour*, magistralmente traducido al español por Emilio Adolfo Westphalen.

Para volver a las consideraciones técnicas, —y terminar por fin con ellas— lo que más me sorprendió quizás, al abocarme a la traducción de los poemas de *La tortuga ecuestre*, fue, desde el punto de vista de la sintaxis, la cantidad de "falsos gerundios", o sea gerundios a menudo empleados en la función del participio de presente francés, lo que en español requeriría el empleo de construcciones verbales con pronombres relativos, salvo cuando el movimiento y la acción están inmovilizados, por ejemplo en un cuadro o en una foto: La libertad conduciendo al pueblo, Julio César cruzando el Rubicón, etc. Pero resulta que más de una vez, en esta obra en parte narrativa, en parte acendradamente lírica, estos gerundios pueden tener la función de inmovilizar el movimiento de la acción narrada en la eternidad del instante. El hecho es que, releyendo ahora la traducción, aunque todas o casi todas estas formas verbales hubieran podido ser vertidas al francés de manera totalmente correcta mediante el clásico participio de presente, compruebo que elegimos (pienso por iniciativa de André) traducir muchos de esos gerundios por relativas con verbo conjugado. Una opción que subraya el movimiento del texto que resultaría atenuado por los participios.

Traducir a Moro es una aventura apasionante pero a menudo decepcionante y a veces imposible. Más de una traducción debería rehacerse, y quizá sólo para volverse a rehacer. La edición crítica de la obra del poeta en la colección Archivos que actualmente prepara André Coyné será unilingüe para cada lengua: francés y español. Creo que la decisión del poeta y crítico francés, franco-peruano mejor dicho, es acertada.

Dos visiones de Martín Adán

Martín Adán: poesía y realidad

Mon rêve est dur et dure,
il a subi la trempe de la
dure réalité.

Pierre Reverdy

En 1928, la aparición de la "prosa" de *La casa de cartón* reveló a Martín Adán como poeta, cuando apenas tenía veinte años, y desde entonces su vida entera estuvo consagrada a hacer poesía, de la mejor que se haya hecho en lengua castellana en este siglo. He aquí tres juicios. Ricardo Silva Santisteban: "No existe un escritor en nuestro país como Martín Adán, cuya obra (...) sea tan admirada, sin reserva alguna[1]; Carlos Ghiano: "el poeta más importante que haya dado el Perú después de Vallejo"[2](no creemos traicionar el pensamiento de Ghiano si entendemos el "después" en sentido estrictamente cronológico); y Alberto Escobar: "Martín Adán es el poeta peruano vivo de mayor importancia"[3]. Entendamos por *importancia* al mismo tiempo la calidad intrínseca de los poemas y la envergadura de la obra: el término, claro está, no se refiere al volumen de ésta sino a la continuidad y la perseverancia en el trabajo poético, al medio siglo de lucha con el ángel, a la fidelidad que ha demostrado Martín Adán al oficio de poeta: "ser poeta es oír las sumas voces"; y aunque —dice el poeta— "la mano lo narrar no ösa", toda su trayectoria poética demuestra el movimiento porfiado y heroico de esa mano que, a pesar de todo, osa: el movimiento de "el mudo que tajó la boza" para encontrarse en alta mar, o en los extramares, singlando entre el silencio y

---

1 R. Silva Santisteban, "Los días y los dioses", introducción a *Obra poética* de Martín Adán, Lima, Ed. Edubanco, 1980.

2 Juan Carlos Ghiano, "Martín Adán, navegante de extramares", "La Nación", Buenos Aires, 3 de setiembre de 1971, reproducido en *Obra poética*, Lima, Instituto Nacional de Cultura, 1971, pp. 294-303.

3 Alberto Escobar, en *Antología de la poesía peruana*, Lima, Ediciones Peisa, (s.f.), t. I, p. 78.- El poeta murió en enero de 1985. Curiosamente, el nombre de Martín Adán por mucho tiempo no rebasó sino en muy escasa medida las fronteras de su país. Entre los estudios que se le han consagrado merece particular atención el muy valioso de Edmundo Bendezú Aibar, *La poética de Martín Adán*, Lima, 1969, excelente exégesis semántica que, evitando las generalidades, aborda el análisis con el estudio directo de algunos sonetos particularmente difíciles; destaquemos también las páginas que dedican al poeta Emilio Adolfo Westphalen, en la revista *Amaru*, Lima, nº 9, pp. 42-43, y Julio Ortega en su libro *Figuración de la persona*, Barcelona, EDHASA, 1971, pp. 117-128. En el momento de revisar el presente trabajo hemos podido leer un estudio de Roberto Paoli, "Lo hiperformal y lo informal en Martín Adán", en su libro *Estudios sobre literatura peruana contemporánea*, Firenze, Università degli Studi di Firenze, 1985, pp. 139-150.

la palabra. Desde muy temprano, ya en los sonetos a Alberto Ureta y en *La campana Catalina*, su poesía se anuncia como reflexión sobre el poetizar y sobre la esencia de la poesía, pero una reflexión en que sujeto y objeto parecen constituir un ser escindido en busca de su unidad en el lenguaje; este lenguaje revela a su vez una escisión en el símbolo de la travesía, que supone cortar las amarras o "taj(ar) la boza" para el viaje interminable en que el poeta que pilotea a ciegas tiene siempre ante sí lo desconocido. El viaje interminable es también el verso interminable: "Poesía sin través/ tu verso es interminable" (CC, II - 47)[4], y el navegante lucha incesantemente con la expresión y con la ambigua realidad: opacidad del mundo y diafanidad de la palabra, oscuridad del lenguaje y transparencia de las cosas; de ahí que la poesía de Martín Adán se presente como un inquieto interrogar que, igual que en Vallejo, nace quizás de la intuición de un no saber en la que despunta la conciencia de la quieta infinitud del silencio y de la inquieta insuficiencia de la palabra ("Poesía no basta...") que, por insuficiente, es interminable: recomienza siempre, porfiada, en su empeño de decir.

Esta inquietud de la intuición y la expresión explican por otra parte el amplio registro barroco de Martín Adán. Desde la prosa poética de *La casa de cartón* hasta los sonetos de *Diario de poeta*, integra, remozándolas, las más variadas formas de la tradición —el romance, la décima, el soneto en endecasílabos o en alejandrinos, el llamado verso libre— no atado por ninguna obligación de ceñirse a la tradición ni por ninguna veleidad de romper con ella. Martín Adán convoca a su taller las más diversas voces de la poesía occidental, como se puede ver patentemente en los epígrafes y citas de *Travesía de extramares*, y su sincretismo se resuelve en una renovada libertad de su propio lenguaje, siempre el mismo y siempre diferente; de ahí sin duda en parte el aspecto marcadamente barroco de su poesía, si es cierto que una de las características fundamentales de lo barroco —en particular del barroco hispanoamericano— es lo que se ha dado en llamar "intertextualidad"[5]; es ilustrativo, por otra parte, que el único libro de teoría del poeta de *Travesía de extramares* se llame *De lo barroco en el Perú*. Sin embargo, como observa Luis Alberto Sánchez en su prefacio, hay implícita en la tesis de Martín Adán la idea de que si la realización es barroca, el impulso es romántico[6]. La romántico-barroca es a no dudarlo una tendencia principal en la literatura hispanoamericana, aunque, a través de las épocas, confusa y fragmentada; por eso dice Martín Adán que "en el cruel crisol de América (...) el americano, enardecido y disgregado por suelo de términos bestiales, ha de convidarse en la teoría a ordenar la angustia y en la

---

[4] Citamos por *Obra poética*, edición de Ricardo Silva Santisteban, Lima, Ed. Edubanco, 1980. Empleamos las siguientes abreviaturas: CC *La campana Catalina*; RE *La rosa de la espinela*; TE *Travesía de extramares*; EC: *Escrito a ciegas*; MD: *La mano desasida*; PA: *La piedra absoluta*; DP: *Diario de poeta*. Las citas mencionan el título de la obra, el título del poema cuando lo lleva y el número de página en *OP*.

[5] Véase por ejemplo Severo Sarduy, "El barroco y el neobarroco" en *América Latina en su literatura*, México-París, Siglo XXI Editores - UNESCO, 1978, p. 177. Pero habría que precisar a este respecto que el concepto de intertextualidad en literatura desborda ampliamente su aplicación al barroco, por una parte y, por otra parte, no todos los casos de intertextualidad en el barroco son ejemplos de parodia o carnavalización.

[6] Luis Alberto Sánchez, "De lo barroco y Martín Adán", en Rafael de la Fuente Benavides (Martín Adán), *De lo barroco en el Perú*, Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1968, p. VII.

pasión a fecundarla"[7]. Se podría añadir: a ordenarla y a fecundarla con inseparable movimiento en la poesía.

Hemos dicho que en esta poesía el lenguaje parece reflejarse a sí mismo y al reflejarse repercute el silencio de la realidad: palabra de mudo, voz que habla en silencio y en silencio se escucha a sí misma:

> Poesía no dice nada:
> Poesía se está callada,
> Escuchando su propia voz.
>
> (PA - 351)

En estos términos aparentemente antitéticos se cifra la dialéctica de la realidad y la poesía, cuya unidad de raíz el poeta intuye y persigue:

> ¡Realidad, el ángel que me guía!...

Este verso de uno de los sonetos de *T E* ("...Ma immoderato" - 66) condensa acaso el principal núcleo de sentido de la poesía de Martín Adán y puede servir de hilo conductor a quien quiera adentrarse en los laberintos de la obra. Pero por ser la realidad todo lo que es y también *lo que no es* (intuición que creemos fundamental en Martín Adán) el hilo conductor puede tanto conducir como enredar. La esencial ambigüedad de lo real, en torno a la cual se ha constituido quizá siempre la poesía, está aquí inminente, acechándonos desde los vocablos de este verso que ocupa, por su sentido, un lugar importantísimo en la obra. No pretende el poeta conocer, o explorar, o conquistar la realidad, sino dice que la realidad es un ángel o mensajero de otro mundo que le sirve de "guía": en la travesía por los "EXTRA-MARES" se podría interpretar. En esta travesía el poeta se guía por la realidad hacia un punto desconocido donde han de estar las raíces de toda realidad.

La caracterización de la realidad como ángel que nos guía nos introduce en primer lugar en el tema del poeta ciego, anunciado ya en *RE*, donde se vincula claramente con el tema del hacedor ("Dios ciego que haces la rosa", 73) y que en *TE* aparecerá a menudo como afluente de las obsesiones de la noche, de los manantiales inconscientes de la creación y del no saber: "¡Tú no sepas ni palpes, Poesía!" ("...Ma immoderato"). La luz del entendimiento, la mirada clara que analiza y toca y da presencia aparente que se puede palpar parece adquirir así una connotación negativa en cuanto fragmenta y aniquila la presencia oculta: "Sólo al no parecer pasa la vida,/ porque viento letal es la mirada." (*TE*, "Quarta ripresa", 104); y si bien el Entendimiento da "alma" y "cabal contento" al poeta, no deja de ser lugar de "clausura y vacío" (*TE* "Rubato in notturno", 131), acaso el lugar mismo donde se abre el hiato que nos separa de "la fuente original de las escenas" (*TE* "Lontano in notturno", 127)[8].

---

[7] Rafael de la Fuente Benavides (Martín Adán), *De lo barroco en el Perú* (o.c.), p. 388.

[8] No obstante, el Entendimiento puede tener también en la obra un sentido (¿místico?) de visión superior o, como dice Bendezú Aibar, de "iluminación" (o. c., p. 91); este entendimiento corre parejas con la muerte

La fuente original de las escenas alude al origen de toda realidad y así la noción de realidad en la obra poética se desdobla en lo que visiblemente es y en lo que lo funda, en apariencia y en esencia, en río y manantial, y de este desdoblamiento primordial y de los innumerables desdoblamientos que en él se originan el poeta hará poesía. La realidad es "ángel" o mensajero o nuncio, pero podemos preguntarnos qué anuncia el nuncio, de dónde trae el mensaje y adónde guía al poeta. ¿Hacia la completud de sí misma y del poeta mismo como ente real? ¿Hacia los dioses, hacia Dios? ¿Hacia otra realidad? Podríamos decir mejor: hacia lo otro de toda realidad: "Sustentación de consistencia y causa./ Ay ¿dónde, Eros, Impúber?" (*TE*, "Valzer brillante", 128). ¿Qué?, ¿dónde?, ¿adónde? y ¿para qué?; desde *La rosa de la espinela* hasta sus últimos sonetos publicados en libro y fechados en noviembre de 1973 Martín Adán se mantiene en vilo entre el pasmo extático de ser no más, de ser realidad inocente y aparente como la piedra y el río ("El río es como soy, no sé más..." - *DP*, 433) y el aguijón de las preguntas que lo propulsan hacia un más ser que es siempre más allá, el allá donde la Rosa es:

> Ich gehe da. Wohin? Ich gehe da.
> Wohin? Wozu? Ich gehe, wo die Rose ist.
>
> Yo voy allá. ¿Adónde? Yo voy allá.
> ¿Adónde? ¿Para qué? Yo voy adonde la Rosa es.

Estas son las palabras que figuran como epígrafe a *RE*; con ellas se inaugura la alegoría de la Rosa que se prolonga en las ocho "riprese" de *TE*. Martín Adán aprovecha los múltiples estratos de significación que por muchos siglos han enriquecido la flor emblemática, sin perder jamás de vista la rosa de la experiencia sensible y directa; "ser cabal, deseable, viviente", rosa "de sí misma, al aire de este mundo" (*TE*, "Sesta ripresa", 106), pero ser efímero y fugaz, la rosa es y no es y así se eterniza, ejemplo "profano y mudadero" de flor idéntica en flor idéntica, presencia que siempre feneciente y renaciente remite a su propia ausencia, que es imagen, nombre y deseo: tal es la rosa que en el poema se está haciendo y es "venidera" (*RE*, "Punto", 75), o "prevista" (*TE*, "Terza ripresa", 103) o "presentida" ("Quarta ripresa"). El poema, camino real hacia la Rosa que es, presenta todas las rosas que es la Rosa, "la innumerable en el momento" y nos presenta en el horizonte su unicidad, pero nos la presenta como ausencia, como objeto desdoblado del deseo: "Las contradicciones que el poema enfrenta —dice Julio Ortega (o.c., p. 160)— dan, justamente, el valor ambiguo y entero de ese símbolo presente y ausente a un tiempo. La presencia parece resonancia de una ausencia más real y esencial: el espejismo de la belleza remite a otra forma, donde esa belleza se convierte en paradigma y desafío, en inocencia final; pero ello no supone ninguna solución; supone más bien el drama de lo real: su espejismo ávido de ser, su añoranza impotente y apasionada". *Pasión de la impasible Alegoría [...] ¡Rosa, tu cuerpo impenetrable y claro!*, dice el poeta (*TE*, "Sotto voce e lento", 100), introduciéndonos en la construcción simbólica de las ocho "riprese".

("Vengan la Muerte y el Entendimiento" - *TE* "...Ma immoderato"), y resultaría así, contradictoriamente, vía de abertura y unión por el Conocimiento. Lo más claro linda o se confunde con lo más oscuro.

En el complejo sistema alegórico de *TE* la rosa se impone por eso: por su cuerpo a la vez impenetrable y diáfano, por la evidencia de la belleza que parece dominar simplemente toda contradicción y excluir la avidez del por qué y el para qué: *Die Ros'ist ohn warum, sie bluhet, weil sie bluhet*, dice Ángelus Silesius. Porque sí. Pero apenas lograda, esta plenitud de ser en la inocencia y la belleza se anula en su propia negación, deja vacía la mirada del contemplador:

> Tornó a su forma y aire... desparece
> Ojos cegando que miraban rosa.
>
> (*TE*, "Seconda ripresa", 102)

Desaparece... La rosa es sin por qué, pero también *no es* sin por qué, y no es en nada: "¡Cuánta segura rosa no es en nada!..." (*TE*, "Quarta ripresa"). Como el ser del hombre es "ayuntamiento de muerte y vida" (*EC*, 148), así el de la flor que, siendo sin por qué, suscita en el vacío a que alude su presencia todos los por qué y los adónde de la perplejidad, ese estupor del poeta a medio camino entre la inocencia y el conocimiento; por eso lo que es la rosa no es su presencia ni su ausencia: la flor, "a ancla de esencia remisa" (*RE*, "Nave", 71), es el incesante inasible movimiento de la una a la otra, "un vaivén y un balance" (*Ibid.*).

Es este movimiento el que diseña la figura de la rosa esencial y al mismo tiempo "remisa" a anclar en la esencia, que el poeta ama y persigue en el movimiento del poema: ahí se hace nombre o sombra de nombre, palabra tutelar que dice como se está siendo lo que no es:

> (Heme así... mi sangre sobre el ara
> De la rosa, de muerte concebida,
> Que, de arduo nombre sombra esclarecida,
> Palio de luz, de mi sombra me ampara.)
>
> (*TE*, "Prima ripresa", 101)

Más allá de la inocencia agotada en sí misma de la rosa que simplemente está, y es bella, "El Poeta hace la rosa que es terrible" (*TE*, "Ottava ripresa", 108) y que refiere al terrible movimiento de la vida, donde la rosa "sabida" "vuelve a su alma, a su peligro eterno" (*TE*, "Seconda ripresa", 102), con todas las preguntas, la angustia y la inminencia del naufragio recogidas en el capullo de belleza. ¿Cómo no pensar en la fulgurante exclamación de la Primera Elegía de Duino?: *das Schöne ist nichts/ als des Schrecklichen Anfang.* Pero lo terrible nos abre de nuevo las puertas de la belleza.

Flor hecha por mano de poeta: de la aventura y del navegante, flor que se resiste a anclar en su esencia y ese jamás anclar es su esencia. Nos acercamos más ahora al sentido del concepto de Realidad en la poesía de Martín Adán: la realidad es demiúrgica y dinámica, es un infinito hacer:

> Heme triste de belleza,
> Dios ciego que haces la rosa,
> Con mano que no reposa
> Y de humano que no besa.

Adonde la rosa empieza,
Curso en la substancia misma,
Corro: ella en mí se abisma:
Yo en ella: entramos en pasmo
De dios que cayó en orgasmo
Haciéndolo para cisma.

(*RE*, "Cauce", 73)

El poeta no capta desde afuera la realidad de un mundo ya hecho, hace una imagen de mundo en el poema y le infunde sentido haciéndola signo: "celestía concreta" (*MD*, 200). Retengamos el carácter fundamental de esta visión de la realidad como hacer y quehacer. Hablando de Machu Picchu dice el poeta:

Nada es real sino tu ceño
Y una roca
Y alguna mano humana que va haciendo
La vista, la cosa, la forma...

(*MD*, 339)

"Sólo es realidad la Poesía" (*MD*, 248), declara llanamente Martín Adán, que la concibe visiblemente como síntesis y figura de todo hacer; y una páginas más adelante:

Pero Machu Picchu, amigo,
No es otra cosa que un verso,
Algo, yo, de mi figura,
Algo que yo estoy haciendo

(*MD*, 263)

Poesía es pues realidad que un humano está haciendo con signos, y este hacer significante se entiende como signo de toda realidad[9]. Basándonos en ello podemos leer ahora el verso

[9] Guardémonos, sin embargo, de interpretar las palabras de Martín Adán de manera conclusiva y de entenderlas, al modo simplista, como "solución" filosófica del problema de la realidad. Es preciso tomar al poeta al pie de la letra, pero sin olvidar que los pies de la letra son innumerables. Esta poesía está hecha principalmente de antítesis, de modo que toda declaración alude a su contrario y lo invita a presentarse. En su travesía por la realidad el poeta no ancla jamás en la certeza inmóvil; si la poesía es la realidad, al mismo tiempo no lo es: la preexistente opaca presencia de la piedra la rebasa y la desafía con su secreto. De ahí que el poeta afirme fuertemente que él no sabe: "¡Ay, yo no sé qué eres, Machu Picchu,/ si yo mismo, o tu piedra, o la nube!". De ahí también que la poesía resulte insuficiente: "Poesía no basta. Nada basta o reposa" (*DP*, 430). Machu Picchu no es otra cosa que un verso, pero, dirá el poeta en otra página, "nada es el verso". No se trata aquí en lo más mínimo de hacer un estudio "ontológico" de la poesía de Martín Adán, pero no podemos dejar de apuntar la importancia que tiene en esta obra la noción de "nada". Si la poesía puede audazmente afirmarse como realidad, más aún como realidad integrante y total, es precisamente porque se integra la nada y le da ser y presencia en apariencia, en la "celestía concreta" del signo, que significa directamente la imagen de la piedra, no la "cosa" de la piedra, que es lo que está siempre ausente: "¡No, Machu Picchu no es nada!/ ¡Toda cosa es un secreto!". El poeta asedia el secreto a través de las imágenes, única realidad accesible: "La cosa real, si la pretendes,/ No es aprehenderla sino imaginarla./ Lo real no se le coge: se le sigue,/ Y para eso son el sueño y la palabra" (*EC*, 146). La palabra del poeta sigue a la realidad y al seguirla la hace imagen, es decir

de "...Ma immoderato" así: Poesía, el ángel que me guía (hacia la realidad), lo que dentro de la ecuación Poesía = Realidad, resulta ser un enunciado homólogo de "Realidad, el ángel que me guía" (hacia la poesía)[10]. Tal es la "gira voluptuosa" (*TE*, "Terza ripresa") de la rosa que asciende y desciende por los diversos niveles de lo real unificados en el poema.

La gira voluptuosa es figurada en la obra poética como inquietante viaje marítimo: *Travesía de extramares*. Este libro, que se compone de 53 sonetos (los tres primeros, homenaje al poeta Alberto Ureta, sirven de introducción) se estructura sobre el eje de tres alegorías que se cruzan y compenetran: la alegoría náutica, la de la rosa, que parece articularse con la primera mediante la representación de la rosa de los vientos (v., por ejemplo, "Terza ripresa") y la de la música y el piano, anunciada desde el subtítulo, *Sonetos a Chopin*, y que rige todos los títulos de los sonetos, conformando la obra toda como análoga de una partitura musical. A este sistema alegórico central se subordinan otros motivos simbólicos, como el de la abeja y el melificar ("Digitazione"), el de la estatua y el esculpir ("Opus"), el del río y su fluir ("Pianissimo", "Notturno con fuoco", etc.)[11]. Cada soneto lleva unos epígrafes (dos por lo general) que, sirviendo siempre de sustentáculo al sentido del texto, parecen tender en ciertos casos a sugerirnos una lectura que subraye la ambivalencia y la siempre reanudada contradicción que los textos encierran[12].

Por la música del poema el poeta navega hacia donde la Rosa es, guiado por la realidad manifiesta hacia la Realidad trascendente y secreta. El navegante cursa en la substancia misma: *TE* es una desesperada y esperanzada meditación sobre la esencia de la realidad: la vida, la muerte, el tiempo, la eternidad, el Ser que se revela y se vela. Pero al mismo tiempo, como bien lo ha demostrado Bendezú Aibar[13], este libro es una meditación sobre la esencia de la poesía, de modo que el hacer poético resulta ser objeto temático del poema. La poesía es así también una poética. Presentes más o menos en casi todos los sonetos de *TE* y también en la obra ulterior, los elementos de esta reflexión sobre el qué y el cómo de la poesía se

presencia de una ausencia; así Martín Adán puede decir: "La poesía es diurna y clara: es que no sé./ Sólo sé que es un algo lo que llamamos nada" (*DP*, 434). En el juego de espejos del ser y la nada, de la ausencia y la presencia la poesía se afirma como la auténtica realidad del juego y afirmándose se niega a sí misma para renacer constantemente de sus cenizas.

[10] Insistamos en que dicha ecuación no tiene sentido y no puede entenderse sino en cuanto admitimos la intuición de la realidad, plasmada en la poesía, como un hacer, intuición que a su vez se basa en la aprehensión del ser como forma, esto es como imagen; incluso lo amorfo inasible e inaprehensible ha de ser "imaginado" y por consiguiente en cierto modo "informado" para que el hombre pueda concebirlo como "realidad".

[11] La mayor parte de estos motivos alegóricos o simbólicos están ya en el libro precedente, *La rosa de la espinela*, en particular la alegoría del navegar y la de la rosa que da el título al libro. *TE* desarrolla y estructura estos motivos en una sólida y compleja arquitectura.

[12] Los epígrafes, en efecto, pueden presentar sentidos divergentes o contrapuestos, oponiéndose uno a otro como en un contrapunto; así, por ejemplo, en "Fuga", 125, "Andante", 112, "Sotto voce e lento", 100, "Rubato in notturno", 131. Otras veces convergen.

[13] O. c., pp. 75 y 160.

tematizan sobre todo en los tres sonetos liminares de *TE* dedicados a Alberto Ureta, donde Martín Adán expone la Poesía, estado, oficio y vocación de humano:

— Deidad que rige frondas te ha inspirado,
¡Oh paloma pasmada y sacra oreja!,
El verso de rumor que nunca deja
Huir del seno obscuro el albo alado.
— Venero la flexión de tu costado
Hacia la voz de lumbre, el alta ceja,
El torcido mirar, la impresa queja
De mortal que no alcanza lo dictado...
— Sombra del ser divino, la figura
Sin término, refléjase en ardura
De humana faz que enseñas, dolorosa...
—¡Que ser poeta es oír las sumas voces,
El pecho herido por un haz de goces,
Mientras la mano lo narrar no ösa!

La voz y la mano. Voz que dicta el mensaje que el hombre no alcanza jamás cabalmente, mano que se atreve apenas a transcribirlo porque sabe (la mano *sabe*...)que la trascripción ha de resultar siempre inadecuada o insuficiente en las "denominaciones" del lenguaje:

—¡Ya la Voz!... ¡No el humano que la fía
Y la navega en denominaciones!...

(*TE*, "Lontano in notturno", 127)

La trascendencia de la Voz respecto al espacio limitado de los signos explica el temor del poeta, pero funda también su fidelidad a la obra y su responsabilidad. Ciego, tiene que pilotear, lo que es una terrible misión; ante el umbral de su propio quehacer poético Martín Adán nos presenta la poesía como coincidencia de inspiración y de voluntad creadora, de pasmo extático y de trabajo reflexivo; tal nos parece ser el sentido por el que nos encauza el último verso: "mientras la mano lo narrar no ösa". La expresión es aparentemente paradójica, pues la escritura del poema prueba que la mano osa, pero antes de osar tiene que salvar un abismo de incertidumbre, vacilación y temor o, mejor dicho, en el momento en que se atreve, salta este abismo de un solo tranco; la mano que no osa es al mismo tiempo mano que no reposa, según la expresión ya citada del poema de *RE*[14]. La misión que llenará la

[14] Disentimos pues en este punto de la opinión expresada por Emilio Adolfo Westphalen, quien ve en este verso una intención irónica, basándose en la contradicción entre estas palabras de Martín Adán y su constante atreverse: "Podemos ver ahora la ironía en su célebre descripción del poeta. *Sí, ser poeta es oír las sumas voces,/ El pecho herido por un haz de goces,* pero la mano lo narrar *sí* osa. Martín Adán al menos siempre se ha atrevido..." (E. A. Westphalen, Homenaje a Martín Adán, *Amaru*, Lima, náøá 9 (marzo 1969), p. 43). No creemos que haya propiamente ironía (a menos que se entienda el término en su sentido etimológico estricto), sino más bien el reconocimiento angustiado de la tentación del silencio en el umbral mismo del acto de poetizar, reconocimiento en que el poeta asume la tensión entre el callarse y el decir y elige el decir sin dejar de sentirse asediado por el silencio; el sentido de este verso se aproxima, nos parece, al de aquéllos

vida entera del poeta será pues escuchar la voz, luchar contra la tentación del silencio y restituir en el papel los fragmentos del mensaje; escribir es un ir "hacia la voz de lumbre", es una travesía sin fin; por eso, en esta lucha con el silencio que es inseparablemente lucha con la expresión el poeta muestra su rostro agónico en el que se puede rastrear una como sombra o reflejo de la faz infinita de la divinidad; pero el verso no es mero reflejo, es recreación de la Voz y de la Realidad en el tiempo sucesivo del mortal, medido por una mano que escribe y escribe.

Es esta pues una de las intuiciones fundamentales de nuestro poeta: sin mano que haga no hay poesía; poesía es trabajo manual, oficio y responsabilidad del obrero del verbo, de *homo faber.*

> ¡Sí, porque yo no soy sino dedo que escribo!...
>
> (*DP*, 431)

dice Martín Adán manteniéndose fiel hasta el fin a esta su intuición inicial que a lo largo de la obra es realidad y símbolo obsesivo: "mano que no reposa", "mano que obra", "dame el timón, la mano, la medida", "mano con que peso/ mi sostenida noche", "asida mano", "mano corva", "mano inmune", "mano...enajenada", "atroz mano", "mano que cuelga", "mano fiera, torpe", mano, en fin, ante el Absoluto, espantosamente vacante, "mano desasida" que frente a Machu Picchu golpea en la Nada, ya que la Nada es "una mole tangible, gris y verde", esa mole que es Machu Picchu, que no es nada, aunque "es algo lo que llamamos Nada"; piedra: "forma sobre el abismo" (*MD*, 209); poema: forma sobre el abismo. Y la mano del poeta, de nuevo tercamente asida al remo o al gobernalle, asida a la pluma, labrando la forma incesante, manteniéndola en vilo sobre el abismo para que nada siga siendo algo y que todo no acabe en lo amorfo. Lejos estamos del deliquio de la musa y del laúd y de lo de *Poesía eres tú*... "Poética es oficio, y se ha de relabrar en todo", asevera Martín Adán[15]; no hay pues para el poeta holgar, "pese a zángano ï tumbo" (*TE*, "Digitazione", 94), sino afinar el oído y ejercer la mano, sin reposo y lejos de todo, desasido de todo:

> La mano sola con la melodía
>
> (*TE*, "Cantabile in sonata", 113)

El quehacer poético es fuente de gozo, pero también de angustia y de temor: "¡Temo el hacer que impone la lenta poesía!" (*DP*, 433). Esta concepción del oficio y de la obra se ilustra particularmente en la rara perfección formal de la poesía de Martín Adán, no sólo en *TE* y *RE*, los libros de versos seguramente más "labrados", sino también en la obra posterior, *Escrito a ciegas*, *La mano desasida*, *La piedra absoluta*, poemas en versos libres donde la virtud

que escribió César Vallejo: "Quiero escribir, pero me sale espuma,/ quiero decir muchísimo y me atollo". El reconocimiento de esta tensión, tematizado en el poema, es seguramente uno de los componentes principales de la poesía moderna.

[15] Carta a José Miguel Oviedo, 18 de octubre de 1971, en *Obra poética*, Lima, Instituto Nacional de Cultura, 1971, p. VIII.

del ritmo compensa el abandono del virtuosismo formal de *TE*[16]. En sus últimas obras (*Mi Darío*, *Diario de poeta*) Martín Adán vuelve al soneto, ya en alejandrinos, ya en endecasílabos, de extraordinaria eficacia poética, cortados en transparente substancia musical.

La poesía de Martín Adán no arranca su lumbre sólo de la estética: subyacen la ética y una mística. Si hay estética, si hay forma bella, es solamente en virtud de una opción ética que es de voluntad y libertad, porque supone para "el mudo que tajó la boza" (y este verso ya citado de "Leitmotiv" en *TE* nos confirma lo que decíamos líneas atrás sobre el no osar y el osar y sobre el paso del silencio a la palabra) la libre voluntad de tajarla y de levar anclas hacia la Belleza y el Conocimiento; desde ahí, el poeta, ciego y todo, es piloto responsable de su esquife y de su rumbo. ¿Hacia dónde? *Realidad, el ángel que me guía...* ¿Adónde? ¿A los dioses? ¿A Dios? Hacia más realidad, hacia la fuente acaso de toda realidad: el *adónde* está siempre más allá de nuestras humanas palabras.

El lenguaje poético está impregnado de sentido y de sentidos; todo este sentido se forma en el tiempo de la espera que es quizás el tiempo que ritma la esperanza:

> —Pues ninguno venía, la hermosa
> Se dispuso a esperar a lo divino;
> Que no cura de tiempo ni camino,
> Sino que está esperando, y es la Rosa.
>
> (*TE*, "Settima ripresa", 107)

No cura de tiempo ni camino. El poeta que "nació de eterno" de eterno dura, "vivo en vano" (*DP*, 447) y esperando a Aquél que desde antes del tiempo lo espera (448). Tardanza trascendental, demora allende el tiempo, que determina que en el tiempo la febril impaciencia humana de vida y belleza se haga paciencia en la espera; tardanza que permite que la mano haga la obra. En reconocimiento, el poeta brinda el último vaso de vino a Aquél *que inventó el latido porque late*:

> ¡Vete, pues, Pegadizo Angel, alante...
> Que Dios me está esperando en cada instante!...
> ¡Al ente divinal, por Su demora!
>
> (*DP*, 448)

[16] Un estudio riguroso de la escritura poética en toda la obra de Martín Adán es trabajo que queda todavía por hacer. Edmundo Bendezú Aibar ha abierto el camino analizando en particular la versificación del primer soneto de *TE* ("Leitmotiv"). En este libro, *Travesía de extramares*, aparte del complejo tratamiento de la aliteración y de todos los recursos de sonoridad del lenguaje ("La rosa no es sólo un símbolo — dice Julio Ortega, o.c., p. 161 —, es en primer lugar un sonido oficiante") merece destacarse la importancia de los hiatos que Martín Adán suele señalar con una diéresis ("no ösa", "Recién aparecida, änsiosa", etc.) y que parecen formar parte de todo un sistema de rupturas fónico-sintáctico-semánticas en el que se integran las pausas y los vacíos marcados por puntos suspensivos y de admiración (éstos tienen su máximo empleo en el soneto "Senza tempo...", 132, que figura el orgasmo poético), los arcaísmos y rarezas en la construcción sintáctica, los bruscos y medidos cambios en el ritmo de los endecasílabos mediante variaciones audaces de la acentuación y, en el plano propiamente semántico, las numerosas "lagunas" de sentido lógico que solicitan continuamente del lector un trabajo de construcción de "puentes".

Martín Adán en la constelación poética de los años veinte

Me refiero aquí con el término de constelación a un número de poetas que aparecen y más o menos brillan en un período determinado, por diferentes que sean sus obras y su manera de escribir poesía, evitando el término "generación" que sería mejor reservar para designar un grupo de escritores unidos, en un momento dado de la historia, por un proyecto común o una visión más o menos coincidente del arte o de la poesía, por ejemplo en España la generación del 98 o la generación del 27 o, en el Perú, los poetas del movimiento "Hora zero" en los años 70. En la poesía peruana del primer tercio del siglo se dan poetas —uno de ellos Martín Adán— con obras más o menos afines a veces, otras veces encontradas, pero que no se pueden clasificar en una tendencia o un movimiento: por lo general no tienen ni siquiera una línea estilística o temática común, salvo si, abstractamente, se estampa sobre todos el sello de "vanguardistas"; y es verdad que algunos de ellos se situaban a la vanguardia de lo que se estaba haciendo en América en materia de poesía, pero es verdad también que de tanto utilizarse como un sello, el término resulta algo tan indefinido y tan poco definidor como la noche en que todos los gatos son pardos, que decía Hegel del absoluto de Schelling. En los años veinte, cuando empezaron a escribir Martín Adán y los otros poetas que contribuyeron a renovar la poesía de lengua castellana, la palabra "vanguardia" era equivalente de otro término, "poesía nueva"; y resulta que precisamente uno de los poetas que más contribuyeron a esta renovación en los años veinte-treinta, César Vallejo, escribe en el número 3 de la revista *Amauta:* "poesía nueva ha dado en llamarse a los versos cuyo léxico está formado de las palabras cinema, motor, caballos de fuerza, avión, radio, jazz-band, telegrafía sin hilos (...) no importa que el léxico corresponda o no a una sensibilidad auténticamente nueva. Lo importante son las palabras (...) La poesía nueva a base de palabras o de metáforas nuevas se distingue por su pedantería de novedad (...). La poesía nueva a base de sensibilidad nueva es, al contrario, simple y humana y a primera vista se la tomaría por antigua. Es muy importante tomar nota de estas diferencias". Hasta aquí Vallejo.

A mediados y finales de los años veinte, cuando empezaron a escribir la mayoría de los poetas peruanos nacidos en el primer decenio del siglo, no hay ninguna escuela dominante pero sí muchas líneas que se cruzan y a veces una línea es un solo poeta señero, como me parece ser el caso precisamente de Martín Adán (1908) o también el de César Moro (1903), quien —aunque adhirió formalmente y por varios años al grupo surrealista de París— conservó siempre su fuerte individualidad poética; como fue también el caso, unos años atrás, de César Vallejo (1892), poeta coetáneo pero absolutamente no afín de Alberto Hidalgo

(1897), o aún más atrás, el de José María Eguren (1875) casi exactamente coetáneo y exactamente antagónico de José Santos Chocano (1874).

Me he referido alguna vez a un juicio lapidario de José Ángel Valente (digo "lapidario" porque es como una lápida erigida en algún cementerio de las letras españolas); dice Valente: "Toda la poesía española del siglo XIX, con excepción de Bécquer y Rosalía de Castro, es como una enorme guía de teléfonos interceptados cuyos abonados se llamasen todos Fernández, por ejemplo". Para el Perú hay un juicio análogo de Ventura García Calderón, citado precisamente por Martín Adán en *De lo barroco en el Perú*. Dice así: "Los libros de nuestros románticos parecen todos las obras completas de un solo autor mediocre"; juicio que comparte José de la Riva Agüero en su libro *Carácter de la literatura del Perú independiente* (1905): "Si no se atendiera a las medianías muy escasos serían los nombres de la literatura peruana"; y así es, y uno de estos nombres escasos es el de Manuel González Prada (1844-1918), quien en alguna parte de su obra alcanza las orillas del modernismo y alguna vez tiene ya tonos e inflexiones de simbolismo egureniano. Con esto y después de esto en el Perú, en realidad en toda Latinoamérica y también en España, parece que se cierra o se entrecierra la esperpéntica guía telefónica de los Fernández y las obras completas del multitudinario autor mediocre.

Entre los poetas que empiezan a escribir en el decenio de los veinte Martín Adán es uno de los principales. Por los años en que él nació (1908) vienen al mundo, entre 1903 y 1913, una decena de otros futuros notables poetas peruanos: César Moro (1903), Enrique Peña Barrenechea (1904), Xavier Abril (1905), Carlos Oquendo de Amat (1905), Luis Valle Goicochea (1911), Emilio Adolfo Westphalen (1911), José María Arguedas (1911), Vicente Azar (1913), Manuel Moreno Jimeno (1913). La mayoría de ellos se encuentran en la revista *Amauta*, donde colaboran entre 1927 y 1930: todos tienen en común un afán de conquista de nuevos territorios para la expresión poética; y con ellos, por su obra, si no por su edad, José María Eguren (1874), asiduo colaborador de la revista donde publicó 26 poemas; más que un simbolista o modernista tardío, como a veces se lo ha catalogado, Eguren, por su mundo poblado de visiones oníricas, prefigura un aspecto importante del surrealismo; es un adelantado de las corrientes renovadoras de la poesía en el primer tercio del siglo XX, como lo fueron también Julio Herrera y Reissig (1875) en Uruguay y Leopoldo Lugones (1874) en Argentina; y, cronológicamente, después de Eguren, pero en una onda poética bien diferente, barroco-expresionista, César Vallejo (1892) que se fue a París en 1923 y de ahí mandó media docena de colaboraciones a la revista *Amauta*. Y queda, entre los poetas mayores que precedieron a los de los años veinte, José Santos Chocano (1874), el mal amado y exiliado de las vanguardias, que nunca tuvo acceso a las páginas de *Amauta:* porque no lo quiso él o porque no lo quiso el director de *Amauta*. Al vate Chocano lo coronaron de laureles en la Plaza de Armas de Lima; según parece Vallejo presenció la ceremonia. Años más tarde escribirá en París: "Quiero laurearme pero me encebollo".

No obstante he de recalcar aquí que en su importante ensayo ya citado, *De lo barroco en el Perú*, Martín Adán dibuja las principales figuras literarias del Perú desde el siglo XVI hasta

Eguren y Chocano en sendos capítulos dedicados a estos dos y que son los dos últimos del libro. A Vallejo en cambio le dedica solamente un parrafito de nueve líneas en sus conclusiones, refiriéndose al "barroquísimo molde de *Trilce*", y cero líneas a *Los heraldos negros*, poemario visiblemente desdeñable para el poeta crítico. De todos modos más allá en la obra de Vallejo no podía ir, ya que el mismo año de 1938 en que Martín Adán defendió su tesis, Vallejo moría en París dejando inéditos los poemas calificados de "humanos" por la viuda, que se editaron recién en 1939. Pero así y todo, Martín Adán hubiera podido referirse a *Trilce* con un poco más de amplitud, así como a *Los heraldos negros* y a *Escalas,* pienso yo... Aparentemente Vallejo no era santo de su devoción. En cambio su admiración a Eguren, casi podríamos decir su complicidad con su obra, resulta evidente- Cito de *De lo barroco en el Perú*: "Ninguna poesía de americano es más propia y consistentemente monumental y memorativa que la de Eguren, si exceptuamos la de Julio Herrera, esquizofrénico alucinado" (...) "Es el alma gótica relajada en rictus corporales de caricia y de muerte, las heces de la fuerza y de la gracia"; y remacha diciendo que "esclareciendo con sombra [la de Eguren] es poesía del arte del máximo *vitrail*, último de bulto entallado por el color de la luz y de la sombra de fragilidad y de fuego, de naturalidad y de maravilla, de dureza y de gozo, de talla y de lucencia, de reproducción y sobreponer religioso", párrafo que es además una buena muestra de la manera barroca de Martín Adán. En cambio, en el capítulo dedicado a Chocano, el poeta crítico ensalza su redacción, su metro bien cuidado, su retórica, en suma todo lo que en el trasfondo de la poesía no es poético: "Es el primero —dice— en el linaje de nuestros hechores de belleza ponderable y prolífica, para el gusto y menester nuestro, de sustentación familiar y de ornato doméstico y de memoria pública": en suma, poeta para la República del Perú en todo lo que una república, del Perú o de cualquier parte del mundo, puede tener de ajeno a la poesía: "Y todo lo hace Chocano —añade — con resobada materia, nostrísima, habituadísima, y con verso que es eslabón, fragmento, febrido, pulido, que chirría, que relumbra, que encadena, que restaura y que nos desplace a los curiosos y dudosos del solaz y beneficio del Perú verdadero"; y concluye: "Pues yo soy uno de los más torpes y empecatados menospreciadores del poema de Chocano; y presiento que nunca atinaré a arrepentirme por entero". Nunca se arrepintió ni siquiera en parte.

Es innegable que el crítico Martín Adán tiene garra: lo que agarra lo desgarra. Queda por decir que la admiración y el apego que le tenía a Eguren era ampliamente compartido por Emilio Adolfo Westphalen, quien a su vez ha tenido siempre gran apego a Martín Adán y la mayor admiración a a su obra (quizás Eguren era uno de los vínculos fuertes que existía entre los dos poetas); y coincide también con Martín Adán en cierta reserva y desagrado ante la poesía de Vallejo, salvo *Trilce*, libro por el que ha expresado la mayor admiración en su texto *Poetas en Lima en los años 30*; pero recordemos que también Martín Adán, en el párrafo solitario y escueto que dedica a Vallejo en *De lo barroco en el Perú* se refiere al "barroquísimo molde de *Trilce*", añadiendo que "Interesantísimo por esto, merece más que ninguno estudio formal como de barroco". Pero, ya que lo merece, Adán hubiera podido dedicarle por lo menos unas cuantas páginas en lugar de ese parrafito que pasa casi indavertido en el corpus del texto. Lo que seguramente molesta a Martín Adán y a Westphalen en la

poesía de Vallejo, es su *pathos*, su impenitente patetismo, su personaje de miserable desarrapado y muerto de hambre, ("Un pedazo de pan, ¿tampoco habrá ahora para mí? / está muy rota y sucia mi camisa/ y ya no tengo nada: esto es horrendo": Mentira —ha dicho Georgette— yo le tenía siempre sus camisas blancas bien limpias y planchadas.) Además, en el caso de Westphalen, para mí está muy claro, lo que lo molestaba era también el trasfondo y la imaginería religiosos de Vallejo. Alguna vez he discutido con él sobre eso, hasta que me mandó hace años una carta desde Lima donde me decía literalmente a propósito de Vallejo: "No podrás negar que no se puede ser impunemente nieto de dos curas españoles". Impunemente, desde luego, no. Y Vallejo irremediablemente era eso. En cuanto al común apego a la poesía de Eguren el final fue sombrío: en 1984 fui a visitar a Wesphalen en Lima y lo encontré muy cariacontecido; volvía de la clínica donde había ido a ver a Martín Adán, que estaba ya muy enfermo, y me dijo: "—Al principio no me reconoció". Después acabó por reconocerlo; hablaron de poesía y Martín Adán le dijo a Emilio: —Sabes, ahora yo no pienso que Eguren sea un gran poeta. Westphalen se quedó consternado, hasta tal punto que años después, en una conferencia sobre poesía peruana que dio en el Congreso de la República, hablando de Eguren, repitió casi con las mismas palabras lo que me había dicho a mí. Sin embargo, que Martín Adán, ya con un pie en el estribo para morirse, tuviera aún fija en la mente la figura de Eguren así no fuese sino para negar su excelencia como poeta después de haberla afirmado toda su vida, y que a Emilio Adolfo Westphalen, ya a los 73 años de edad, se le cayera el cielo sobre la cabeza al oír semejante declaración hace patente la importancia vital, existencial, que daban estos poetas de los años veinte a la poesía: asunto de vida o muerte, si se puede decir.

Vuelvo ahora a la relación del joven Martín Adán con Mariátegui y la revista *Amauta* donde, de 1927 a 1929 publicó 12 colaboraciones entre poemas, textos extraídos de *La casa de cartón*, notas y reseñas. Entre estas últimas, una "nota polémica" titulada *Contra Josefina Backer*, bailarina norteamericana muy de moda en los años 20. En esa nota, sumamente irónica, Martín Adán comenta en realidad un poema de su amigo Enrique Peña Barrenechea, "Elogio a Miss Backer", que lleva una dedicatoria al otro amigo y también colaborador de *Amauta*, el poeta Xavier Abril; el texto de Adán es un alfilerazo al "capitán Mariátegui" (así lo llama)y su austera seriedad marxista: comentando una "Notice" que Mariátegui habría escrito para prevenir al lector contra la bailarina y contra el poeta que le escribe versos, dice Martín Adán: "Una mulata norteamericana, pasteurizada, que se alimenta de zanahorias crudas (...) nunca podrá mostrar el ombligo al socialismo en este escenario sin previa y enfática protesta del director de escena. Hace bien J.C. Mariátegui. El espectáculo es poco edificante, la tentación es el fracaso de la virtud y los charlestones de Josefina Backer son un aspecto del capitalismo yanqui que no se presta a polemización y citas de Chamberlain". Y la nota desemboca en un elogio de Enrique Peña "que es —dice— uno de nuestros más puros y verdaderos líricos. Su humorismo no es elocutivo sino vital (...). Peña Barrenechea alarga a ella [la Backer] sus manos con la alegre curiosidad de un niño que descubre un bruñido juguete estrepitoso e inaudito". Visiblemente lo que más interesa a Martín Adán entre el ombligo de Josephine Backer y el socialismo de Mariátegui es la poesía de Peña

Barrenechea. La "Notice" de Mariátegui sobre Josephine Backer parece ser por lo demás un invento humorístico del autor de *La casa de cartón,* porque no está en el número en que aparece su nota y el poema de Peña Barrenechea.

Se puede obsevar a este respecto que casi todas las colaboraciones de Martín Adán en *Amauta* están flanqueadas por una nota, un comentario, una aclaración o una reseña de Mariátegui que nos enseñan cuál es la manera recta de interpretar esos textos, lo que no suele hacer con los otros poetas peruanos que colaboraron en la revista, César Moro, Oquendo de Amat, Xavier Abril, Peña Barrenechea, Wesphalen, etc. Así por ejemplo en el n° 13, en su poema "Gira" que presenta a una señora burguesa paseándose en coche por el campo, Martín Adán acota que "un camino marxista sindica a los chopos"; y Mariátegui pone una nota donde explica con toda seriedad que "Martín Adán toca en sus versos el disparate puro que (...) certifica la defunción del absoluto burgués (...)"; y así, "obedeciendo a su sentido racionalista y clásico, traza en el paisaje un camino marxista y decide sindicar a los chopos. Otras comparaciones o analogías no le parecerían lógicas, ni eficaces ni modernas". Yo diría simplemente que nada indica en la obra de Martín Adán que él haya querido nunca parecer lógico, ni eficaz, ni moderno. Y hay que recalcarlo: en 1928 el genial poeta de veinte años en sus tanteos de escritura poética recoge en parte materiales dejados sucesivamente por el desmoronamiento del modernismo, por la implosión de las llamadas vanguardias de los años diez, y por todo lo que se está desmoronando en los años 20 con la ruina del dadaísmo y el tambalearse del surrealismo de Breton, calificado ya de "cadáver" en 1928 por sus propios primeros adeptos y también por César Vallejo, autor de una "autopsia" de ese cadáver en el n° 30 de *Amauta.* Martín Adán anda madurando y poniendo a prueba poema tras poema su propia escritura íntima y personal, que será al fin lo que podríamos llamar una escritura barroca clásica del siglo XX; como es también la de Vallejo, aunque bien diferente; pero también madura su sentido y su concepción de la poesía como una aventura trascendental y como un viaje sin regreso por los extramares de la Realidad ("Ángel que [lo] guía") hacia un más allá de la realidad empírica, todo ello con un evidente trasfondo místico-religioso: (..."¡¡Que mi curso desagüe en lo divino!!...") pide el poeta en "Pianissimo", uno de los sonetos de *Travesía de extramares* Y veinte años después, en *Diario de poeta:* "Desde antes del tiempo Dios me espera; / que me es sin vaticinio el sumo vate, / El que inventó el latido porque late / La sustancia que soy, bruta, primera" (...). "Vete, pues, Pegadizo Angel, alante ... / Que Dios me está esperando en cada instante !.../ ¡Al ente divinal, por Su demora !". Notemos que en lo que concierne a esta concepción mística y religiosa de la poesía, Martín Adán no está solo entre los poetas de su generación: análoga orientación se percibe en la poesía de su amigo Enrique Peña Barrenechea, sobre todo en poemarios como *Retorno a la sombra, Secreta forma de la dicha* o *Zona de angustia,* pero sobre todo en otro gran poeta increíblemente relegado y silenciado, nacido en la sierra del Perú el mismo año que Emilio Adolfo Westphalen, Luis Valle Goicochea. Hay en su obra una inspiración religiosa profunda que se revela en un lenguaje transparente y sereno, del todo ajeno a la tensión barroca de Martín Adán o a las sorprendentes imágenes surrealizantes de Westphalen. En honor a su ocultamiento me permito citar, de Valle Goicochea, un breve poema de dos

estrofas: APENAS: "Yo te ruego, Señor, que mi palabra / postrera, vaya por los aires claros, / con ritmo humilde, resignado y frágil / tal como un eco que se va apagando... / / Como un acorde musical perdido / que se deslíe trémulo en el ámbito, / que sea sólo un punto en la distancia / y en la página azul de los espacios". Westphalen estimaba mucho a Valle Goicochea y creo saber que Martín Adán también. Por otra parte Emilio Adolfo Westphalen y Martín Adán se estimaban y admiraban mucho, y el último dedicó al primero su *Diario de poeta* que empieza con un poema, "tú adelante vas con paso vivo", donde se refiere a la "ínsula extraña", alusión evidente al primer poemario de Westphalen, *Las ínsulas extrañas*: en el poema alternan y comunican un "tú" visiblemente Westphalen y un "yo", no menos visiblemente Adán, como en una conversación o en un encuentro: "A eternidad de eviterno, Poeta, / Tiempo tuyo que sea casa tuya /...)¿Yo, vivo eterno ya cuando yo muera?...Tú, Poeta, volando con la driza?

Volviendo a la revista *Amauta* y la poesía. El malentendido entre el ideólogo Mariátegui y el poeta Adán persiste con la publicación en el n° 17 de *Amauta* de los 6 sonetos de *Itinerario de la primavera*: "Ahora sí podemos creer en la defunción definitiva, evidente, irrevocable del soneto. Tenemos, al fin la prueba física, la constancia legal de esta defunción: el anti-soneto" enuncia Mariátegui; añadiendo que "movido por su gusto católico (...) un capcioso propósito reaccionario lo conduce [a Martín Adán] a un resultado revolucionario. Lo que él nos da, sin saberlo, no es el soneto sino el anti-soneto". Así pues, Martín Adán, poeta reaccionario que no sabe lo que escribe, cree perpetuar una forma clásica cuando la estaría ultimando sin darse cuenta, como aparentemente tampoco se daban cuenta esos otros asesinos del soneto que fueron en el siglo XVI el Aretino con sus sonetos porno y en el siglo XVII Quevedo con sus sonetos burlescos, que eran todos sonetos perfectos: y el soneto, desde que nació hasta los años de *Amauta*, siempre vivo y coleando. Mariátegui termina su nota estimulando al poeta a liquidar también después del soneto modernista en alejandrinos el soneto clásico en endecasílabos. Respuesta de Martín Adán: los cincuenta sonetos en endecasílabos de *Sonetos a la rosa* y de *Travesía de extramares,* de 1929 a 1946, y los 150 sonetos en alejandrinos y endecasílabos de *Mi Darío* y *Diario de poeta* (entre 1966 y 1973), todos clásica y barrocamente rimados de manera perfecta, pero, como quería Vallejo, poesía nueva a base de sensibilidad nueva y no de palabras o de metáforas nuevas. Y es efectivamente una trama verbal que podríamos llamar sin reparos clásica, a base de sensibilidad nueva, la que hace la solidez de la obra de los principales poetas peruanos y en general hispanoamericanos de aquellos años. Y de Martín Adán, diría yo, muy en especial.

Lectura de Emilio Adolfo Westphalen

Abolición de la muerte

En la entraña misma de la música pisando

Pocas voces tan extrañas en la poesía peruana como la de Emilio Adolfo Westphalen. Extraña en el sentido de "ajena a lo que se hace" en una época y en un medio determinados (los de nuestra América en los años 30), y cuanto más desligada de las normas y las tendencias de esa época y de ese medio tanto más entrañablemente personal, tanto más ampliamente universal, dos términos que son consubstanciales en poesía. Ponerle el rótulo de "surrealista" es cómodo, pero tan arbitrario como todo intento de clasificar lo que por naturaleza no se presta a clasificaciones o encasillamientos; y es lo que sucede con la poesía de Westphalen: la trabazón, quizás dijéramos mejor la fusión de todos los elementos (incluyendo uno que nos parece fundamental: el ordenamiento racional y discursivo tan vilipendiado por los surrealistas, pese a que el propio Breton no prescindía de él) de los que resulta el equilibrio delicado del poema es tan complejo y tan original que lo más prudente es clasificar los poemas de Westphalen simplemente como poemas de Westphalen.

Falta en este poeta el principio de la escritura automática para que se le pueda llamar surrealista (no olvidemos que el "Manifeste surréaliste" define la poesía surrealista por el automatismo) y el equilibrio del poema es demasiado riguroso entre razón y afectividad, entre la técnica del verso y la carga de sentido, la palabra demasiado reservada, el decir demasiado velado de silencio para que se pueda decir que es un romántico, que es lo más cercano a "surrealista" que conocemos y lo que al fin y al cabo nos resulta más familiar en América, lo que más "se hacía" además en la primera mitad del siglo bajo el disfraz de diferentes "ismos".

De ahí las dificultades de acercarse a *Abolición de la muerte*; los poemas resisten no sólo a la clasificación sino al análisis que, casi inevitablemente, resbala sobre la superficie dura, transparente y pulida de los versos. Tan difícil es meter una cala en este libro como clavar un clavo en un espejo sin romperlo; por eso nos limitaremos en estos apuntes a fijar algunos hitos y a intentar una descripción de las figuras que nos parecen más importantes para una aproximación al conjunto.

De entrada, el primer poema nos sitúa ante una presencia que dominará todo el libro y que surge por primera vez en un medio marino y aéreo al mismo tiempo, el cual da como la pauta del mundo elemental en el que viven las visiones de la ausente rescatadas en la presencia del poema. Agua y aire son aquí, como en diversos poemas y fragmentos de

Novalis, los elementos emblemáticos fundamentales, pero a los que hacen contrapunto el fuego y sobre todo la tierra, añoranza de "un poco de sombra contra tanta estrella"; y he aquí, desde el comienzo, un ejemplo de la apretada trabazón a la que aludíamos más arriba: la imagen móvil de la amada se mueve en el mundo de los elementos, pero el mundo de los elementos se crea en torno a la imagen fija de la amada. El mundo y la niña giran y cambian uno por relación a la otra y viceversa en una sucesión vertiginosa de círculos que nos reconducen siempre al mismo lugar, a la misma visión; y parece como si el agua, el aire, la tierra y el fuego en sus diversas apariencias fueran consubstanciales con la figura de la niña, constituyesen la materia, más densa o más sutil, que le permite encarnarse para aparecer como visión. El paisaje y el personaje resultan indisociables como si una misma substancia los formara a los dos. Asistimos así a una sucesión de nimbos o de limbos que corresponden a una serie de miradas; en el centro la imagen de una niña en el mundo, de una niña que es el mundo, *y cada limbo [es] forjado por [sus] nuevas miradas*: es decir la importancia del moviniento y las metamorfosis en *Abolición de la muerte.*

Observemos a propósito de este primer poema que la figura central aparece bruscamente, como hemos dicho, desde el primer verso, con una cabellera de nubes *y en el silencio alzado de dos mares paralelos*; a partir de ahí el poema se desarrolla en series enumerativas que aportan los elementos más diversos: pétalos, ciénagas, zarzales, temores, esperanzas, alegrías, platillos, trompetas, lágrimas, cipreses, etc.: de ellos se compone el ámbito intacto, primordial y caótico donde destella la imagen de la niña e, inextricablemente, esta imagen misma cuya presencia se va haciendo sensible entre la música y la visión. Esta cascada enumerativa culmina en la pausada al par que ansiosa serie que arranca del verso 26: "un surtidor... unos trompos... unas aves", etc., y que concluye con la presencia de unas realidades sin nombre, sólo vagamente definibles, que no se dejan mentar sino por comparación, de modo que el sólo mentarlas parece atestiguar el esfuerzo de la mirada que se empeña en recuperar íntegramente el lugar privilegiado donde fue el amor para que el amor siga siendo: *Y algo como cabezas rodando por las escaleras/ Y algo como frutos subidos de círculo en círculo.*

Toda esta primera parte del poema no alude al tiempo. En las frases nominales simplemente yuxtapuestas o coordinadas por "y" no hay otras formas verbales que el gerundio y el participio; todo parece perpetuarse en un ámbito intemporal, así que seres, movimientos, actos quedan como inmovilizados en los participios o son captados por los gerundios en un proceso de duración indefinida que no es pasado, ni presente, ni futuro; y de repente irrumpe el tiempo en unos imperfectos que reconducen a otros tiempos la visión remansada, ácrona: de repente todo este ámbito intemporal se presenta como pasado: la angustia y la nostalgia se demoran en la mirada que pugna por fijar el momento abolido en los signos que asedian la visión: *Había tantos nidos de dulzura... Se veía en tus ojos mejor el mundo... Las perlas del amor contadas por tus manos crecían como palabras* (la misma imagen aquí referida al pasado aparece poco antes sin referencia temporal: *Las perlas cayendo de tus manos como palabras*). Lo pasado pasó en el tiempo, pero perdura en la visión que forma el poema y que salva lo pasado en un presente que es siempre, que no tiene tiempo: *Así te veo siempre...* Este siempre es una plenitud de presencia. La franja de nada que escinde el entonces del

ahora queda abolida y trascendida en la representación del poema que hace del pasado un elemento del presente ilimitado que lo envuelve y lo contiene: *Tu recuerdo está tan presente que es tu presencia*, dice Westphalen en otro poema. Recordar ¿no es en buen castellano original *despertar*, regresar a la experiencia de la presencia del mundo que se alimenta de la ausencia de los días que nunca vuelven? *Los días que nunca vuelven y el sol que siempre queda*, dice aún el poeta resumiendo toda la dialéctica de la trasmutación del recuerdo en presencia, la cual nos parece constituir el núcleo del sentido de *Abolición de la muerte.*

Se trenzan o alternan así en el primer poema tres puntos de vista o tres aspectos en los que el poeta trata de abarcar la totalidad de la experiencia: a) el de la intemporalidad del momento extático del amor, de la amada extática; b) el del sentimiento del tiempo y de la ausencia que la escritura expresa en tiempos verbales del pasado, y c) el rescate de la experiencia pasada y del momento fugaz en el presente de la visión (recuerdo) que de nuevo tiende a demorar en una especie de eternidad: abolición de la muerte, abolición del tiempo.

Esta imbricación de la eternidad en el tiempo es constante en el libro; la mirada, volando desde el presente recrea el pasado, pero en esta recreación sucede que la experiencia señera así tocada en el pasado, despertada, invade y devora el tiempo y se dilata en un presente absoluto que es presencia pura, un presente en sentido más lato y más preciso que el presente de *ahora* en que resbalamos de instante en instante; un presente que rebasa el ahora y borra toda frontera entre el *fue* y el *es*; en la escritura de los poemas este juego de espejos entre el tiempo y la intemporalidad se traduce en la compleja alternancia de tiempos y aspectos verbales; así el poema "Amarrado a su sombra el bosque" está enteramente escrito en imperfecto, mientras que en "Marismas llenas de corales enroscándose a tu cuello" la visión temporal progresa del imperfecto (*formaba... no bastaba... emergías...*) al antepresente (*otra vez han batido palmas las grandes olas... la hora ha llegado...*) y al presente (*De tu mano baja el paraíso...*) para acabar fijándose en un punto del tiempo, en un momento esencial: *Cuando tus manos alcanzaron mis manos/ Cerróse un horizonte para abrirse dos cielos*, pretérito de donde volverá a emerger la invasora presencia y donde el poeta se apoya para mantenerse *De pie imperturbable mirando el futuro/ Sin dar un paso más.*

Análoga transición del pasado remoto al umbral del presente existe en el poema "Viniste a posarte sobre una hoja de mi cuerpo", donde se pasa del "viniste" que alterna con el "eras", "era" al insistente "has venido" de la segunda parte, inminencia, de nuevo, de un presente en el que todo se remansa y se inmoviliza, *como la rosa hundida en los mares/ O el barco anclado en nuestra conciencia. Has venido para borrar tu venida*, dice al fin el poeta: para borrar el tiempo; y en efecto el tiempo parece borrarse ya totalmente en dos poemas escritos en presente de indicativo o en el poema aún más vasto de los gerundios y participios: "Diafanidad de alboradas reflejas en múltiples espejos" y "Por la pradera diminuta de una voz flotando en los aires". Abolidas las lindes entre las dimensiones temporales queda sólo la libre transparencia de una contemplación que se llena de imágenes y donde la mirada se compenetra desde siempre y para siempre con su objeto: *Tú como la laguna y yo como el ojo/ Que uno y otro se compenetran.* Y no obstante, desde este esplendor del no tiempo, desde la muerte abolida, tiempo y muerte siguen haciendo señales: entre resplandor y resplandor de

eternidad se oye el tictac del reloj y gravita el peso *de lo que está acordado para el perecimiento*. Y si bien *los ojos nada separan*, para que surja ese esplendor de toda la ausencia que se vuelve presencia, de todo el pasado que se hace presente, es preciso que el poeta asuma la ambigüedad del tiempo que juega con la eternidad y no desvíe la mirada cuando se abre la grieta en la rara experiencia de la presencia total y el pasado es arrojado de nuevo a lo pasado. Sólo a condición de no soslayarlo puede el poeta obrar el milagro en que el recuerdo se hace tan presente que es la presencia; porque

> No se sabe si el tiempo es un reloj de cuco
> O es el cuco que vomita el tiempo
> No se sabe cuál ciudad sea la verdadera

En esta ambigüedad fundamental se funda, creemos, la doble dirección de la mirada que ya remonta el tiempo, ya mira fuera del tiempo, de modo que el objeto del mirar está unas veces ante los ojos y otras veces en los ojos, como si la mirada y su objeto fueran uno y lo mismo: mundo fundido en la mirada que lo crea y en él se recrea. *Los ojos nada separan*, aunque de pronto toda la vida se separa de ellos para derivar en el pasado y enviar desde lejos sus destellos que en el poema son imágenes y presencias de la ausencia; y es verdad que no hay otra cosa que imágenes en esta poesía o, mejor dicho, esta poesía es pura imagen: imagen pura, aunque no en el sentido artesanal de *metáfora*, de procedimiento que permite expresar X por A, sino imagen desnuda, imagen para ver. La estructura imaginaria de *Abolición de la muerte* no es fundamentalmente metafórica ni simbólica, no es trascendente sino inmanente, no significa fuera de sí misma ni refiere a nada que no sea ella misma y la experiencia del mundo que la motiva; las imágenes aquí son formas que se presentan y en este presentarse representan tal experiencia en una esfera cerrada con dos polos: la experiencia del tiempo y la experiencia de la abolición del tiempo que se reflejan recíprocamente, de tal manera que la imagen del uno refiere inevitablemente a la otra: imágenes, pues, visionarias en las que parece inútil buscar otra cosa que la visión, formas depuradas que no tienen otra materia que las palabras en que se sostienen, con su doble arquitectura sintagmática y musical. Imágenes eidéticas transidas, preñadas de sonido, rodeadas de silencio, y que parece se pusieran a cantar solas en cuanto las toca la mirada poética, como la estatua antigua al primer rayo de sol.

La poesía de Westphalen es ciertamente, con la de Eguren, una de las más musicales de nuestra literatura y nos place poder referir al propio poeta el verso de *Abolición de la muerte* citado como epígrafe. Libre de toda cantaleta el verso de Westphalen es canto en la plena acepción de la palabra; pero al contrario de Eguren, en quien la música diluye en cierto modo la trabazón lógico sintáctica del discurso, los poemas de Westphalen logran generalmente un estricto equilibrio entre el aspecto musical, el discursivo y el eidético; las imágenes flotan en la música, pero la música no disminuye jamás el rigor de la cadena sintáctica sólidamente eslabonada, caso raro en la poesía moderna de nuestra lengua en la que se encuentra a menudo un desequilibrio entre estos tres elementos. Pocas voces tan extrañas, sí, como la de Westphalen.

Una poesía por rehacer a cada instante

Que haya aparecido por fin en Lima toda la obra poética de Westphalen[1] —años después de las de Moro, Eguren, Oquendo de Amat y Martín Adán— es un hecho importante y que hay que celebrar. Que esta edición salga sólo en 1986, más de 50 años después de publicadas *Las ínsulas extrañas* y *Abolición de la muerte*, da que pensar. Morosa es la difusión de la buena poesía peruana en el Perú, pero no solamente en el Perú; aunque en México el Fondo de Cultura Económica publicó en 1980 una edición de los dos primeros libros seguidos de los 17 poemas de *Belleza de una espada clavada en la lengua* (más o menos la obra poética completa en aquella época) Westphalen circula aún muy poco en el extranjero. No se puede dejar de observar que en España —donde se publica a tantos malos poetas españoles y latinoamericanos— no se había hecho una sola edición de su poesía, como por lo demás de la de ninguno de los grandes poetas peruanos que hemos mencionado, salvo últimamente una de lujo de poemas póstumos de Moro (Madrid, Libros Maina, 1987)[2]. De Vallejo en cambio, para poner un punto de comparación, se cuentan desde 1968 por lo menos diez ediciones, cuatro de ellas hechas en España. En lo que respecta a Westphalen no es ni siquiera el caso de invocar el socorrido dicho de que más vale tarde que nunca; para un poeta tan secreto y tan hostil a toda publicidad el desfase entre los momentos de la creación de la obra y de su publicación en ediciones mínimas, y su difusión por ondas lentas que deben extenderse a un número cada vez mayor de lectores cómplices, es normal, casi podríamos decir que es necesaria. Más bien podría extrañar la curiosa contradicción entre la "leyenda" Westphalen (son legión los que conocen su nombre o algo del anecdotario sin haber tenido nunca en sus manos un poema suyo) y el reducido número de personas que conocen su obra poética.

---

1 Emilio Adolfo Westphalen, *Belleza de una espada clavada en la lengua*, Lima, Ediciones Rikchay Perú, 1986. Posterioremente Westphalen ha publicado una nueva serie de textos: *Ha vuelto la Diosa Ambarina*, Tijuana, México, Cuadernos Autógrafos, al cuidado de Marcos Limenes, y una nueva edición bilingüe francés/castellano de la *Nueva serie* que incluye *El niño y el río* y *Remanentes de naufragio*, con el título *Menace de poème - d'éclair - de rien*, Préface de Bernard Noël, Traduction de Claudine Fitte, eau-forte de Ramón Alejandro, Ludd, Paris, 1988. Finalmente, en 1991, Alianza Editorial ha publicado en Madrid una edición de la obra del poeta: *Bajo zarpas de la quimera. Poemas 1930-1988*.

2 El presente trabajo fue escrito en 1987. Después ha salido en Madrid una antología de Martín Adán y, como señalamos en la nota anterior, Alianza Editorial acaba de publicar una edición de Westphalen. Por otra parte André Coyné ha reunido, presentado y hecho publicar una serie de poemas antiguos e inéditos del poeta que pasaban por perdidos y que el poeta y crítico francés encontró revisando viejas carpetas: Emilio Adolfo Westphalen, *Cuál es la risa*, Barcelona, Editorial Auqui, 1989.

Haciendo memoria, yo mismo pude leer *Las ínsulas extrañas* y *Abolición de la muerte* porque César Moro me los prestó a fines de los años cuarenta. Después de devueltos los libros ya no pude volver a leerlos hasta que en 1972 Ricardo Silva Santisteban me pidió un trabajo para el Homenaje a Westphalen que tenía en preparación para la revista *Creación & Crítica*; yo le pedí a mi vez que me mandara fotocopias de los poemas de Westphalen para poder hacer el trabajo. Creemos saber que ese número de *Creación & Crítica* alcanzó una buena difusión, pero inferimos al mismo tiempo que más de un lector debe de haber tomado conocimiento de los ensayos y testimonios sobre Westphalen sin haber podido leer la obra del poeta, lo que no deja de ser una paradoja de nuestra época, en la que se distribuye y se traga tanto papel impreso.

Estos preliminares sobre la difusión y la recepción indican algo que va más allá, creemos, de la anécdota: esta lentitud en la difusión y esta resistencia en la recepción de la obra no se explican sólo por lo difícil y hermético de la obra misma; más de un poeta latinoamericano de escritura tan "difícil" como la de Westphalen, o a veces más, es, medio siglo después de publicados sus primeros escritos, fácilmente accesible en las librerías o en las bibliotecas de cualquier capital; sin salir de los límites del Perú es el caso del ya citado Vallejo, cuyo éxito editorial, por lo menos en el ámbito del mundo hispánico, es evidente ya desde los años cincuenta, y cuyos poemas en general son, con no menos evidencia, desesperadamente "difíciles". De ahí que pensemos que hay algo en la intención, la trama y la historia de la poesía de Westphalen (como de la de Eguren) que ha trabado en gran parte hasta ahora la acogida no digamos del "público" o conjunto de lectores potenciales que a lo mejor estarían encantados de poder leerlo, sino de los intermediarios que pueden hacer de los lectores potenciales lectores actuales: esto es, de las editoriales. Acaso ese "algo", que en el Perú Westphalen comparte con los tres grandes poetas ya mencionados, Eguren, Moro y Adán, es la ausencia de lo que se ha dado en llamar "mensaje", término que entendemos aquí como todo elemento de época fácilmente utilizable (a menudo a despecho del poeta que quizá lo introdujo como elemento fundamentalmente poético) como cliché literario ideológico y en tanto que tal rotulable, manejable y colocable; y es seguro que la poesía de Westphalen resulta muy difícil de colocar, tanto en el sentido de encasillamiento en un lugar ideológico codificado como en el sentido comercial del término.

Ahora que tenemos ante los ojos toda la obra escrita entre 1930 y 1986, incluidos quince textos que leemos por primera vez, estos supuestos recuperan para nosotros toda su evidencia. Abrimos *Las ínsulas extrañas* y *Abolición de la muerte* y nos quedamos como suspendidos ante la evidente belleza de los poemas. La belleza es en realidad la única cualidad del mundo y de los seres que no requiere pruebas. Hay sin duda una magia del verbo en estos poemas como raramente se ha dado en lengua castellana; los procedimientos retóricos, las peculiaridades estilísticas, todo el tratamiento del lenguaje en que este efecto de belleza se origina son, claro está, parcialmente analizables como en todo poema, pero no es nuestra intención intentar aquí semejante análisis, no porque lo creamos inútil (lo que sería una insensatez en un crítico) sino porque sería largo y prolijo; lo que sí creemos necesario recalcar

es que la eficacia de esta poesía no reposa tan sólo en los factores estilísticos a que hemos aludido; si reposara simplemente en ellos, si se tratara de un simple juego estético con las palabras y las imágenes (lo que nos parece ser el caso entre otros de tantos poetas surrealistas epígonos de Breton), el poema podría a lo más producir un efecto de agrado estético, menor seguramente que el de cualquier otro objeto bonito: el hechizo y la hondura de los poemas de Westphalen procede innegablemente de una conjunción privilegiada entre un extraordinario don verbal asistido de un trabajo asiduo de la lengua, y una experiencia vital directa radicalmente asumida, cuya autenticidad no deja lugar a dudas; es lo que se puede captar por intuición en la simple lectura de los poemas, pero es sobre todo lo que nos confirma el testimonio del propio Westphalen, quien en su escrito "Poetas en la Lima de los años treinta" refiere el origen de *Abolición de la muerte* a su experiencia de la enfermedad y de la cercanía de la muerte, a la convalecencia y a la virtud regenerativa del sol; y cierra su explicación con una analogía de gran valor para la comprensión de la obra: los efectos vitales y regenerativos que el sol obra en el cuerpo son análogos a los que la poesía surte en el alma[3]. Nada más concreto que esta formulación. Abolir la muerte es lo que hacemos todos los hombres todos los días, viviendo contra la muerte, sobre todo cuando se nos acerca demasiado, y también los silenciosos animales. Nada más personal: nada más universal. La experiencia de nuestra vida amenazada por la muerte y la abolición repetida y siempre precaria de la muerte, aunque sepamos abstractamente que "andando el tiempo" nos derrotará, sucede para los hombres y, más aún, para los animales, fundamentalmente en el silencio; pero un hombre puede volcar todo ese silencio preñado de vida triunfante y de muerte *ahora* abolida en un cántico maravilloso que triunfa *ahora* del silencio; sólo ahora, por ahora, tan ahora que es como si dijéramos *siempre*, un siempre en pugna con un nunca: *los días que nunca vuelven y el sol que siempre queda.*

El amor nunca llega sino ahora ("Solía mirar el carrillón..."). *Ahora en tictaques de relojes que no dicen sino/ahora* ("Llueve por tanto..."). En ese ahora se hace presente toda la experiencia pasada (pero la cuestión capital que, como veremos, planteará la poesía ulterior de Westphalen es la de la insuficiencia de esa representación de la experiencia por la palabra) y lo que puede haber de recuerdo en el poema no es sino presente percepción de las imágenes, no exactamente memoria del tiempo pretérito sino fusión de los momentos sucesivos de la vida en la evidencia que fulgura ahora: *Evidencia/ Memoria/ Sin memoria* ("Hojas secas para tapar un límite..."). El conato de abolir la muerte supone en el poema un conato análogo no precisamente de abolir el tiempo, lo que equivaldría a abolir *ipso facto* el poema, hilado de tiempo, pero al menos de reducirlo y concentrarlo todo en la dimensión de la experiencia única de donde aquél brota (en un texto posterior, "Epílogo", el último de la serie de *Belleza de una espada...* el poeta habla de "abrir rendijas en la pared del tiempo", deseo análogo al expresado en el poema "Fractura", de la *Nueva serie*: abrir el espacio para liberarse de él y

[3] Emilio Adolfo Westphalen, "Poetas en la Lima de los años treinta", en *Otra imagen deleznable*, Poemas de Emilio Adolfo Westphalen, México, Fondo de Cultura Económica, 1980, pp. 116-117.

abandonarlo). Nos parece necesario insistir en este rasgo principal y característico de la poesía de Westphalen: aparentemente y por razones que quizá sean sobre todo de método y disciplina poética, no se permite transgredir los lindes que su experiencia vital asociada a su conocimiento de las limitaciones del lenguaje parece imponerle; de ahí que rehúya toda referencia más o menos abstracta a la historia y a las ideologías que la manipulan, como toda veleidad de totalizar fingidamente la multiforme y fragmentaria diversidad de la experiencia humana introduciendo en el discurso prédica, profecía o discurso humanitario o sociofilosófico. Pero esto no tiene nada que ver con la llamada "poesía pura". El simple acercamiento de estos dos términos es una estupidez; encerrada en un frasco de palabras sin mundo, la poesía "pura" es, como decía Benjamin Péret de cierto tipo de pintura abstracta, un producto tan insípido como esas sopas deshidratadas que se venden tanto en los supermercados. En la poesía de Westphalen todo tiende a confundirse y a mezclarse: la persona con el mundo, yo con él y con ella, la laguna con el ojo que la mira, la barca con el mar, las perlas con las palabras y las palabras con el silencio; así a partir de ese ahora que parece ser el centro de cada poema se crea un mundo constituido por una impresionante red de relaciones, una multitud de hilos que conectan todo con todo, como los hilos tenues casi invisibles que unen el pico del vencejo con cada uno de los puntos de Roma y que el poeta imagina en *Arriba bajo el cielo.*

Se podría pensar, leyendo lo que antecede y leyendo sobre todo los primeros poemarios, que el poeta que los ha escrito tiene una alta y muy positiva idea del poema. No es así ni tan simple. La relación del poeta con el poema es conflictiva y a menudo ferozmente crítica; esta relación no se percibe en *Las ínsulas extrañas* ni en *Abolición de la muerte* sino apenas de manera esporádica en la expresión de una aspiración al silencio: *Me he callado porque sólo el silencio pone más cerca los labios/ Porque sólo el silencio sabe detener a la muerte en los umbrales/ Porque sólo el silencio sabe darse a la muerte sin reservas.*

Estas palabras del poema "Te he seguido como nos persiguen los días" son premonitorias. Como todos sabemos, Westphalen, después de publicados sus dos libros, se calló de veras durante largo tiempo, por lo menos como creador de poemas, aunque este silencio no fue absoluto; al fin de su ya citado "Poetas en la Lima de los años treinta", publicado junto con la obra poética en *Una imagen deleznable*, la ya mencionada edición mexicana del FCE, dice secamente que con el fin de ese decenio terminó también su actividad poética regular y que desde entonces no escribió sino algunos poemas esporádicos. Estos poemas, reunidos en la edición del FCE bajo el hermoso título de *Belleza de una espada clavada en la lengua*, que ahora sirve de título a la obra completa, son 17. Pero uno de ellos, "Mundo mágico" había sido publicado en inglés en la revista *Front* (La Haya, nº 1, diciembre 1930) y otros datan también probablemente del decenio de los treinta. Quedarían una decena o una docena de textos, algunos de ellos brevísimos, de uno, dos o tres versos o líneas, escritos en el espacio de cuarenta años; así que el silencio, si no absoluto, fue ya bastante silencio y es algo que debe tenerse en cuenta para la comprensión de la historia y el significado de la poesía de Emilio Adolfo Westphalen. Si no integramos en el ciclo total de esta poesía esos años de silencio

cercenaremos de ella un factor principal. Sobre este aspecto y sobre el por qué el poeta dejó tanto tiempo de escribir referiremos una frase que nos dijo una vez Westphalen y que nos parece bastante esclarecedora: "La poesía es algo que *le sucede* a uno"; parece que esta concepción de la poesía corresponde bien a la noción de experiencia vital y poética que hemos postulado como fondo de la obra (aunque también en aquel largo apartamiento de la práctica poética puede haber influido la actitud conflictiva y crítica del poeta frente al poema); experiencia precaria y no garantizada como permanencia, que es también experiencia de la alternancia e incluso de la imbricación de la palabra y el silencio. Hay que decir que si bien resulta ejemplar que un gran poeta de 25 años deje de escribir, en realidad, suponemos, por fidelidad a la poesía, es aún más insólito y más ejemplar que el mismo poeta rompa de nuevo el silencio a los 70 años con una serie ininterrumpida de textos más jóvenes y más frescos que nunca.

Lo primero que debemos destacar en los poemas "esporádicos" es el título que en sí constituye ya un poema: *Belleza de una espada clavada en la lengua*: belleza del silencio que corta la palabra; pero como la palabra es indisociable en esta poesía de las visiones que plasma y de cuya aparición es cómplice, no podemos dejar de referir la espada clavada en la lengua a la flecha clavada en el ojo que encontramos en "Prurito de pueta", uno de los textos de la *Nueva serie* publicada en 1984. Este hermanamiento del ojo y la lengua a través de algo que los lesiona y los invalida nos parece significativo en un autor como Westphalen que ha tenido siempre para las artes plásticas y para las formas y los colores de la realidad un ojo penetrante: ¿penetrante y penetrado por la admirable flecha? Se diría que para el poeta cierta forma de mudez y de ceguera son elementos necesarios de la creación artística y que sólo en la medida en que la mirada y el habla se ven cortadas o trabadas por algo, heridas, logran transmutarse en los efectos dramáticos de la obra de arte: "Admirable es sólo la flecha clavada —en el ojo por supuesto". No sólo la espada y la flecha están ahí, clavadas en la lengua y en el ojo, sino que por eso mismo, por clavarse donde se clavan, son calificadas de "bella" y "admirable".

Los textos de *Belleza de una espada...* y los otros, publicados entre 1982 y la aparición en 1986 de la edición que reseñamos: *Arriba bajo el cielo, Máximas y mínimas de sapiencia pedestre, Nueva serie* (con *El niño y el río* —bellísima serie de poemas en homenaje a José María Arguedas—, y *Remanentes de naufragio*), y *Porciones de sueño para mitigar avernos*, guardan, por las obsesiones centrales, numerosos puntos de contacto con la poesía de *Las ínsulas extrañas* y *Abolición de la muerte* (Westphalen se renueva sin renegarse) pero constituyen un nuevo tipo de poema, rápido y justo, a menudo interrogativo e irónico, una escritura escueta y condensada al máximo; y aportan también, integrada en los poemas, una poética, queremos decir una crítica del poema y de la actividad de quien lo confecciona; crítica del poema que viene mezclada con una serie de visiones oníricas y con una reflexión terriblemente despierta sobre la realidad.

Creemos útil, más que dispersarnos en una interpretación general de lo que podríamos llamar la segunda etapa de la poesía de Westphalen, señalar aquí algunos de los elementos de

esta poética que podrían servir de hilos conductores para un estudio detenido de la obra; todos tienen un punto en común: en la ejecución misma del poema ponen en tela de juicio el poema como objeto y además el trabajo mismo del poeta. Poner en tela de juicio no es por supuesto negar el poema o la actividad que lo engendra ni renegar de ellos, pues al fin y al cabo la tela de este juicio es el poeta mismo el que la está hilando. Cualquiera podría decir que uno es libre de escribir o no escribir y que no hay ninguna necesidad de hacer, por ejemplo, un "poema inútil"; pero en un poema de *Belleza en una espada...* llamado justamente "Libre" que nos sitúa "En el juego/ Breve como el infinito/ Del amor y la vida/ del amor y la muerte" (de ese juego tratan los poemarios de 1933 y 1935) el autor habla del "preso dichoso" (...)/ Libre como el ave/ Presa en su canto". Este preso libre puede ser cualquier hombre metido en el juego, pero nada nos impide referirlo, a través de la comparación con el ave y su canto, al hombre que escribe poemas. Aquí el canto aparece como una libre necesidad: ¿se podría, de otra manera, glosar que cuando el canto nos agarra y nos aprisiona, libremente cantamos, y si nos suelta, libremente también nos vemos obligados a callarnos? En todo caso está bien marcada en estos versos la naturaleza contradictoria de un canto que es al mismo tiempo libertad y prisión y que además parece presentarse como expresión del juego breve del amor la vida y la muerte; pero pocas páginas después nos encontramos con el importante "Poema inútil", una embestida al objeto poema y a la actividad del poeta: *Empeño manco este esforzarse en juntar palabras/ Que no se parecen ni a la cascada ni al remanso,/ Que menos trasmiten el ajetreo del vivir.* El poeta a continuación califica al poema de "máscara informe", "espejo de feria", "cáscara desmenuzable", "La torre falsa más triste y despreciable", "castillo derrumbado antes de erigido", "Inocua obra de escribano o poetastro diligente"; lo único que deja el poema al consumirse en su impaciencia son *vestigios de silencio como única nostalgia/ Y un rubor de inexistente no exento de culpa*; finalmente ni siquiera el sol, que da vida a todo, puede dar vida al poema. En suma, el poema no es ni siquiera una cosa muerta, sino algo que no ha existido ni existirá jamás y esa es su culpa: la no existencia. No se podría, sin abuso, achacar este "Poema inútil" a un desfogue de mal humor o a un momento pasajero de depresión ; hay que reconocerle plenamente su valor: esta actitud que podríamos llamar negativa frente al objeto poético es una parte esencial de la obra de Westphalen y denota una visión aguda y herida de la insuficiencia de la palabra comparada con la visión viva y no mediatizada de la existencia; en este sentido se da también en otros poetas y este texto ofrece, por ejemplo, semejanzas con uno de Oliverio Girondo llamado "Rata - Sirena - Fáustica" donde el poeta argentino reprocha al poema que no haya en él seres naturales, pasiones, etc. sino sólo sustantivos, adjetivos, artículos. Lo que puede parecer curioso es que Westphalen les reproche de entrada a las palabras el no parecerse a la cascada ni al remanso; no cabe pensar que el poeta imagine ni por un instante que el signo lingüístico pueda tener semejanza alguna con su referente, ni tampoco que interprete la poesía en el sentido de "imitación de la naturaleza". Pensamos más bien que el poeta ha sopesado y comparado largamente el valor de *fijación* de una imagen y un sentimiento en las palabras que lo evocan y en la visión directa y silenciosa de lo que sólo imperfectamente evocan las palabras; es lo que indica un poema de la última colección, *Porciones de sueño para mitigar avernos*:

> ¿Qué es más grande - el mar o la palabra con que lo nombramos? Decimos el mar y surgen diversos mares - los vistos experimentados gozados sufridos - e igualmente los apenas barruntados (acaso los más exaltantes) - pequeños o descomunales plácidos o destrozándose a sí mismos en iras irreprimibles.
>
> Vemos en cambio el mar - y es el de siempre - irreconocible y desconcertante - una fantasmagoría de la realidad - pero igual al que por primera vez se interpuso en nuestro destino.

Y en el poema "Cartel al dorso de la esfinge", de *Remanentes de naufragio*: *Cuáles palabras para transmitir el peso muerto del mar sobre ojos y ánima el silencio y el rumor entremezclados con que muele y recrea el tiempo (...)*. Quizás no las haya en efecto. Estos poemas, pero sobre todo el primero que hemos citado *in extenso*, modulan y en cierto modo corrigen la abrupta afirmación de los primeros versos de "Poema inútil": la palabra lo abarca todo, la visión sin palabras sólo el objeto privilegiado que vimos una vez por primera vez y que sólo la visión reiterada, no la palabra, nos restituirá en su semejanza esencial: *igual*, dice el poeta; es en este sentido como la palabra mar no *se parece* al *mar nuestro*: evoca todos los mares y cualquier mar, no aquel único cuyo rumor persiste y llena de ese rumor vivo todo el hueco del recuerdo; así se entiende que las palabras del poema sólo dejen "vestigios de silencio como única nostalgia" mientras el mar visto sigue hablando a nuestra nostalgia en el silencio anterior/posterior a toda palabra.

Observaremos sin embargo que en el ilustrativo poema de *Porciones de sueño...* el poeta no responde a la pregunta planteada, cuál de los dos mares —el nombrado o el visto— es el *más grande*. Seguramente porque son inconmensurables (el poema "Error de cálculo" en *Máximas y mínimas de sapiencia terrestre* alude metafórica pero explícitamente a esta inconmensurabilidad o "diferencia de proporciones"). Se nos ocurre que lo que tienen de común estos dos mares es que de todos modos algo falta, algo queda cercenado o impedido en la representación de la vista y en la evocación por la palabra: la visión no nos representa todos los mares, lo que hace de ella en cierto modo una visión parcial o mutilada: ¿flecha clavada en el ojo? La palabra no nos restituye nuestro mar, el que por primera vez se interpuso en nuestro destino, y le falta así algo esencial: ¿espada clavada en la lengua? Los dos mares coexisten en la esfera total de la poesía de Westphalen que integra la palabra y el silencio; pero el empeño siempre frustrado —empeño manco— de la primera por rescatar la imagen indeleble grabada en las profundidades del segundo es una tensión constante y esa tensión es un núcleo de la poesía de esta obra y acaso de toda obra verdaderamente poética. El riesgo del poeta es fracasar definitivamente en este empeño y quizás también el mayor valor del poeta es afrontar renovadamente este riesgo. "Quemada la vida hasta el meollo - *ni una sola imagen indeleble rescatada*". "Riesgo permanente" se llama este fragmento, y en otro, más secamente titulado "Derrota" se nos presentan los "escritos necios de caminante extraviado o indeciso por región o manglar u otra comarca de dentro o de fuera sobre la cual no cae ni por acaso sombra de revelación ninguna".

Empeño manco, lengua trabada, ojo tuerto, escritos necios: quizá nunca un poeta ha considerado la poesía y su propia obra con una mirada tan crítica, tan absolutamente

desprovista de complacencia. La palabra poética es insuficiente, deleznable (*Una imagen deleznable*, recordémoslo, es el título bajo el cual Westphalen reunió sus poemas en la edición mexicana) y sobre todo y para remate de fiesta es efímera y perecedera; perecedera, aunque contradictoriamente el poeta le niegue el atributo de la existencia... Esta visión parece la réplica a una concepción establecida de la poesía como algo perenne, que "funda lo que permanece", como en Hölderlin, o como el *monumentum ære perennius* que arrogantemente pretendía haber erigido Horacio. "Los poemas —dice en cambio Westphalen en "Paréntesis")— son descomponibles y expuestos al desgaste por el uso (...) se enferman degeneran mueren se momifican [como] los cuadros [que] envejecen se descoloran u oscurecen se arrugan se marchitan. Unos y otros se anulan finalmente como obras de arte sin que valgan interpretaciones nuevas ni reparaciones y renovaciones". Pobre monumento horaciano más perenne que el bronce... "Hermosas ruinas perecederas desde siempre", concluye el poeta. En *Abolición de la muerte* decía: "Ya que no tengo manos que se cojan/ De lo que está acordado para el perecimiento". Todo está acordado para el perecimiento y el poema también.

Por más perecedero no obstante que sea el poema, parece como si en el hacer poético crecieran una y otra vez esa manos que hacen y rehacen su objeto para que por lo menos la palabra dé su testimonio del amor y del mar, aunque sea efímero, y rescate para un ahora que anhela ser un siempre algunas imágenes, aunque sean deleznables; y como en *Las ínsulas extrañas* se declara que "la luz también nace de sonidos entrechocados", del entrechocarse de los sonidos brotará acaso una chispa que dé al instante cuajado en el verso una semejanza de eternidad, una chispa que a lo mejor surgirá de ese martillar y pulverizar y prender fuego al silencio, mencionado en "Anhelo" y en "Hacer y rehacer"; con tal que la poesía no se detenga y la palabra no se fosilice. Al lado de las reflexiones amargas sobre el poema en "Paréntesis") brilla una que se refiere no ya al poema como producto sino a la poesía como hacer: "Una poesía por rehacer a cada instante"; sólo considerada así, como algo por rehacer continuamente, la poesía puede también a cada instante renacer de sus ruinas y, si no derrotarla, luchar por ahora con la muerte, pues de eso se trataba en 1935 y de eso se trata cincuenta años después. La muerte, la vida eterna, el siempre o siempre ahora, redivivo pero dudoso y, para terminar, la suspensión del *por ahora* es lo que Westphalen pone en el último poema del libro:

> Uno muere varias veces en la vida (es la experiencia común) - la primera al nacer - las otras - tarde o temprano.
>
> Por lo demás - con ansia y sin ilusiones -entonemos el Cántico de Amor y de Gloria *ad vitam æternam* – aunque se presienta dudoso ese *siempre* - a lo más un término para subrayar lo inconocible y lo invivible (en esta vida o en otra - concluiremos por ahora).

¿La imagen "indeleble" que el poema no llega a rescatar será la de un mar inconocible? En todo caso a través de la ironía se define el sentido del *siempre* que desde siempre asedia y alimenta al poema: apenas una voz, pero una voz que subraya, al otro lado de lo que conocemos y vivimos, lo inconocible y lo invivible. Hemos quedado como en el verso de

Quevedo *presentes sucesiones de difuntos*; entre la muerte sucesiva y la eternidad dudosa el poema tiene que abrirse paso y sostener al mismo tiempo la vida y la muerte para que todo no se derrumbe en lo inane; no hay quizás más remedio que entonarlo, este poema. *Aunque es de noche, y porque es la última etapa y arribamos ya en la estrecha barca a las orillas del cielo.* Pero es como si el poeta hubiera estado desde siempre ahí, parado al borde de lo desconocido, haciendo y rehaciendo este mismo cántico, con ansiedad, sin ilusiones y con la aguda conciencia de que la vida es breve y el arte también.

Larga vida a la poesía de Emilio Adolfo Westphalen.

Poesía y narrativa

Macedonio Fernández. Belarte contra realismo y las perspectivas de la narrativa hispanoamericana

Que esta novela no termine (M.F.)

La importancia de Macedonio Fernández para las nuevas formas de la narrativa moderna en nuestro continente ha sido subrayada más de una vez por la crítica[1], aunque no son pocos los manuales que le olvidan o le soslayan. Escribió sin embargo la última novela mala —mala es seguro, pero ¿última...?, y es el mismo Macedonio quien se lo pregunta (*AB*, p. 232)[2]— y desescribió la primera novela buena. Empezó el comienzo de *Una novela que comienza* (*PRV*, pp. 175-195), destinada al "poco disimulado género de los lectores de comienzos" y postuló la Novela Impedida, la Novela Salida a la Calle, la Prólogo-Novela, la Novela Escrita por sus Personajes, la Novela Inexperta, la Novela en Estados, la Novela Obligatoria y la Novela Salteada. Esta última la empezó a ejecutar en *Museo de la novela de la Eterna*, o *Primera novela buena*, con miras a que al lector que suele saltar las páginas no le quede más remedio que leer seguido "para mantener desunida la lectura, pues la obra saltea[ba] antes". Mencionemos en fin *Para una teoría del arte* y *Para una teoría de la novela* (*T*, pp. 231-251 y 252-258), cuyos postulados principales se desarrollan y se ilustran en *MNE*, obra que constituirá principalmente el tema de estos apuntes. Hay en todo ello, como veremos, poca materia narrativa propiamente dicha, pero mucho horizonte y mucha dirección: más que hacer novela, Macedonio deshace la novela de formas establecidas, traza las perspectivas y elabora la teoría de toda futura narrativa ("Lo único sensible —dice melancólicamente el

---

[1] Emir Rodríguez Monegal ha calificado *Museo de la novela de la Eterna* de "experimento decisivo para la evolución de la narrativa argentina de este siglo" y en su ensayo "Tradición y renovación" dice: "¿Qué sería de *Rayuela*, de esa novela archiargentina que es *Rayuela* debajo de su pátina francesa sin Macedonio Fernández, sin Borges, sin Roberto Arlt, sin Marechal, sin Onetti? (en César Fernández Moreno (ed.), *América Latina en su literatura*, o.c, p. 157). Para Noé Jitrik *MNE* es "el libro que inaugura el gran cambio de orientación consciente de la literatura hispanoamericana de este siglo", y señala la importancia que tiene en la novela de Macedonio el autor que se propone como organizador, así como "la primera inflexión sistemática de los procedimientos narrativos" (*América Latina en su literatura*, pp. 224-225, 231-232). Para una visión de conjunto de Macedonio Fernández, véase César Fernández Moreno, *Introducción a Macedonio Fernández*, Buenos Aires, Talía, 1960, y las páginas que dedica el mismo crítico a nuestro autor en *La realidad y los papeles*, Madrid, Aguilar, 1967, y en *MNE*, Caracas, Col. Ayacucho, pp. IX-LXXXIV.

[2] Citamos con las siguientes abreviaturas: *AB* = *Adriana Buenos Aires*, en *Obras completas de Macedonio Fernández*, V, Buenos Aires, Ediciones Corregidor, 1974; *MNE* = *Museo de la novela de la Eterna*, en o.c., VI, 1975; *Teorías*, en o. c., III, 1974; *PRV* = *Papeles de Recienvenido*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1966.

autor— es que siendo muy buena la nueva novelística, no se sabe todavía cuándo la habrá", *MNE*, p.125), poniendo incansablemente en tela de juicio el significado, la estructura y la finalidad del género; entre la reflexión metafísica que disuelve la realidad (tiempo, espacio, causalidad, mundo físico, identidad del yo) en imágenes y estados sensoriales, y la humorística, que mediante el chiste conceptual y la manipulación de paradojas y eslabonamientos de términos absurdos pone de relieve, por no decirlo así, el vacío, el hueco de ser, la novelística se dirige a negar no directamente la noción común de realidad sino la noción común de "novela" como "reflejo" de la "realidad", la novela-espejo o copia conforme del "mundo existente": la preocupación constante de Macedonio Fernández es asediar el hueco o vacío de realidad en que el autor existente sueña y organiza situaciones de inexistencia e irrealidad (la situación de inexistencia es en esta obra una situación de máxima tensión psíquica) y personajes de pura ficción que a su vez sueñan la existencia; la finalidad última es hacer que se tambalee la creencia en la realidad como único punto de referencia del ser, la confianza del lector en su identidad o "mismidad", la certidumbre del yo: novela y humorística se dan la mano para hacer el vacío en la realidad y poner al descubierto la irracionalidad del autor y de su identidad (*MNE*, p. 35). Se trata pues de una empresa en que están comprometidos personajes y autor y que se propone comprometer también al lector.

Postulemos desde el principio que las cosas que se componen de nada, los bultos de vacío, son difíciles de asir. Entre ellas, el ser de la obra literaria que en todo, situaciones y personajes, se caracteriza por su faltar[3], su no estar o su no ser. Decía un sargento a sus soldados: hacer un cañón es muy sencillo, se coge un agujero, se lo forra de acero, y ya está. Es una cosa parecida lo que se propone hacer Macedonio Fernández en su novelística. Al tender la mano para asir mejor el agujero y que no se le escape deshace todo el revestimiento de verosimilitud y de realismo de la novela "mala", la propia noción de "novela" como mímesis del mundo real y de las personas reales se desmorona y, al fin. la novela como cosa o producto manejable o disfrutable se nos escapa: sólo queda un hueco. Lo que precisamente debe mostrar la novela "buena" es este vacío de existencia, la falta de realidad inherente a la ficción, dejando entre paréntesis la probabilidad de que la falta de realidad sea también inherente a la realidad misma. Una vez el vacío puesto al descubierto, se trata de llenarlo... con otro vacío. En su *Continuación de la nada* el autor se refiere explícitamente a esta cuestión que nos parece capital para tener una idea del no mundo de su narrativa: "Debo aclarar, autobiográficamente, en estas notas con la nada perseguida, que la afición al lleno de los vacíos se me manifestó de entero *desde joven*. Cuando ya lo era, hice una frase atrozmente literaria como ésta: 'Ido el sol, el mundo se llena de su ausencia'; después, en crónica literaria esta otra: 'Este libro viene a llenar un gran vacío, con otro'. Me ocurrió, en fin, para llenar

[3] El "faltar" es concepto fundamental en la obra de Macedonio Fernández, y puesto en relación con la idea de "caber" constituye el paradigma del humor macedónico que halla su expresión modelo en el "chiste conceptual específico": "Eran tantos los que faltaban que si falta uno más no cabe"; v. el desarrollo que da el autor a este procedimiento en "Para una teoría de la humorística", en *T*, pp. 297-301.

algo, pues no duraba vacío conmigo integrar un terceto sumándome a un dúo. Helo aquí: un amigo había escrito un libro de título 'Hacia la Vida intensa'; años más tarde otro amigo encantador publicaba a su vez: 'Hacia la Nada', satisfaciendo una íntima preocupación de su temperamento negador de las posesiones de la vida. Queriendo integrar con ellos un terceto armonioso, llegó a ocurrírseme por fin publicar mi libro 'Hacia la Nada intensa' que nunca se publicó [...]. Viniendo a mi libro, querido lector, espero que reconoceréis que también es de los que tienen el mérito de llenar un vacío con otro, como todos los libros. Viene a llenar ese gran vacío que han cubierto todas las solemnidades escritas, habladas, versificadas, desde miles de años, tanto vacío que no se entiende como ha podido caber en el mundo. Con la diferencia que el vacío que llena con otro mi libro es su verdadero asunto". (*PRV*, p. 113)

Estas reflexiones pueden aplicarse a la narrativa del autor o a lo que sería mejor llamar sus esbozos de narrativa. Declara Macedonio que el asunto en arte carece de valor artístico y "la invención de asuntos de arte es una de las máximas ociosidades, pues la vida rebosa de asuntos": "o el arte está demás o nada tiene que ver con la Realidad"; "todo el realismo en Arte parece nacido de la casualidad que en el mundo hay materias espejeantes, entonces a los dependientes de tiendas se les ocurrió la Literatura, es decir, confeccionar copias" (*MNE*, pp. 111 y 126); así que en la novela no debe haber asunto; y sin embargo las tres "novelas" de Macedonio Fernández tienen un asunto, único en las tres: el amor y la pasión, pero se trata siempre de amor irrealizado y, por lo menos en *Una novela que comienza* y en *MNE*, de la Ausente y en la Ausencia, es decir que propiamente el asunto es la ausencia o vacío que llena los libros. De los tres conatos novelísticos, *Una novela que comienza* deja de seguir, en espera de la improbable llamada telefónica de dos amadas desconocidas de un personaje que las espera para amarlas; el autor "concluye" previendo *Una novela que no sigue* y se pregunta hacia el "fin": "Alargar ¿es genial o no es genial?"; se puede conjeturar, por lo digresivo y alargado del comienzo que de haber seguido la "novela que comienza" hubiera quedado en un comienzo de novela inacabablemente alargado: la obra abierta en el sentido más abierto de la palabra. Las otras dos, la última novela mala y la primera buena debían publicarse juntas: *Adriana Buenos Aires* es un "novelón" (el término es de Adolfo de Obieta, en *AB*, "Advertencia previa", (p. 8) que acumula los tópicos del folletín realista psicológico, aunque por efecto del humor del autor y del viento que hizo volar los manuscritos puedan haberse confundido y entremezclado páginas de la novela mala con otras de la novela buena (*MNE*, p. 124). El tema es siempre el amor mostrado en su irrealización.

Ahora bien, este tema de la falta, el vacío y la ausencia en el amor logran su expresión más adecuada en *MNE*. Lo que importa sobre todo para estudiar el lugar de Macedonio Fernández en la narrativa moderna es el desconcertante proceso de construcción/desconstrucción de esta obra, la naturaleza y el significado de sus personajes y situaciones y en particular la intención del autor al escribir un libro de "destrozada estructura" (265), con 56 prólogos iniciales y un "prólogo final" ("Obras Completas del Prologar", los llama Macedonio en *MNE*, (p. 124), más una "nota de pos-prólogo" y "observaciones de ante-libro": novela que a medida que se va armando se desarma ante nuestros ojos y deja al

lector, como se le ocurrirá más tarde a Cortázar, un "modelo para armar" en piezas sueltas: "una teoría perfecta de la novela, una imperfecta pieza de ejecución de ella y un perfecto plan de ejecución (*MNE*, p. 265); entre dos perfecciones pensadas se sitúa la imperfección hecha, la novela ejecutada y no, al mismo tiempo; mejor dicho, la ejecución/inejecución de la novela no está entre la teoría y el plan de ejecución, sino que les es simultánea y consubstancial.

El relato se enrolla y se desenrolla junto con el desarrollarse de la teoría y el plan, y si la obra es imperfecta, nos parece que su imperfección es, si no deliberada, necesaria, pues está implícitamente postulada en el motivo que a la vez la articula y la desarticula: el amor en ausencia, la tensión del amor no realizado en la novela no realizada que logra así concretamente su propósito de erigirse en negación del realismo. La "novela en estados", "un como sucederse sin música de los estados que trasuntan los capítulos", "sucesión de estados sin prolijidades de motivación", (p. 263) presentada en las últimas páginas cifra bastante bien la ley por apariciones de la novela en desarrollo: los personajes "aparecen sin pasado" y la novela los muestra reunidos en la estancia llamada "La Novela" o los indica dispersos fuera de "La Novela" y de la novela: aparecen, se ocultan, reaparecen, y todo ello no apunta a la descripción de peripecias insertadas en una trama que se extendiera desde el principio hasta el desenlace, ni al dibujo progresivo de unos caracteres; está destinado solamente a hacer fulgurar una situación y el estado conciencial del personaje (de todos los personajes, pues "las incoherencias de relato están zurcidas con *cortes transversales* que muestran lo que a cada instante están haciendo todos los personajes de la novela", p. 14) y el propósito es "la conmoción total de la conciencia del lector", (p. 23); adoptada esta perspectiva, la novela tiende naturalmente a la imperfección, pues prescinde de la argamasa prolija de las "motivaciones" y no mima los determinismos de la existencia real; siendo los personajes no personas físicas sino sólo conciencias y estados de conciencia se entiende que estos estados y situaciones que se agotan en su puro acontecer actual pueden sucederse indefinidamente y no tienen por qué desembocar en ningún desenlace: todos los lectores son continuamente interpelados e invitados a entrar en la novela y a participar en ella, pero al lector de desenlaces se le descarta y se le expulsa: "la obra perfecta es la obra en realización, no la obra concluida, de modo que la novela será para el lector más como un lento *venir viniendo* que como una llegada"[4].

Por eso, y porque la novela es un tiempo de espera que se vuelca en esperanza de Amor y de aniquilación de la Pluralidad, como "aún el mayor amante no llegó a la mayor amante", "la Realidad todavía no puede detenerse" y "el absurdo, la torpeza de la Pluralidad continúa", la vida en "La Novela" es susceptible de continuación; mientras los otros se dispersan, Dulce-Persona no renunciará nunca a la vida proseguida en "La Novela", pues Dulce-Persona es la expectativa de ser ("está hacia el Ser, pobrecita", p. 35) y Quizagenio la secunda: la novela podría proseguir o reescribirse de otra manera; por eso también, en la última página del libro, el autor se dirige "al que quiera escribir esta novela" y dice:

---

[4] Citado por Tomás Guido Lavalle en *Maneras de una psique sin cuerpo. Textos de Macedonio Fernández. Prólogo.* Barcelona, Tusquets Editor, 1973, p. 8.

> Lo dejo libro abierto; será acaso el primer "libro abierto" en la historia literaria, es decir, que el autor, deseando que fuera mejor o siquiera bueno y convencido de que por su destrozada estructura es una temeraria torpeza con el lector, pero también que es rico en sugestiones, deja autorizado a todo escritor futuro de impulso y circunstancias que favorezcan un intenso trabajo, para corregirlo y editarlo libremente, con o sin mención de mi obra y nombre. No será poco el trabajo. Suprima, enmiende, cambie, pero si acaso, que algo quede.

Tras la seriedad modesta de este párrafo se ve apuntar el irrefrenable humor de Macedonio Fernández, pues en buena cuenta autoriza o invita al futuro autor a escribir perfecta una obra por su naturaleza y sus motivos in-perfecta y en la que la palabra FIN no tiene otro objeto que aparentar la indefinida e inconfinable inconclusión. *Museo de la novela de la Eterna* es, si no el primer libro abierto en la historia literaria, sin duda la primera obra abierta de la literatura hispánica. Es la primera perspectiva que queríamos señalar; la otra delinea las relaciones entre ficción y realidad.

"La tentativa estética presente es una provocación a la escuela realista, un programa total de desacreditamiento de la verdad de lo que cuenta la novela" (*MNE*, p. 39), dice Macedonio Fernández en el prólogo que quiere saber algo no de la novela, sino de doctrina de arte. Persigue, dice, un desafío a la Verosimilitud y a la Autenticidad ("deforme intruso del Arte"), el cual culmina en el uso de incongruencias hasta hacer olvidar la identidad de los personajes, su continuidad, la ordenación temporal, efectos antes de las causas, etc. (p. 38) Este programa supone marcar a los personajes con el sello de la inexistencia y de la irrealidad, reduciendo al mínimo el parecido con situaciones o personajes de la realidad[5]: "Yo quiero que el lector sepa siempre que está leyendo una novela y no viendo vivir, no presenciando vida" (*MNE*, p. 29). El autor argentino erige este principio en método procurando aplicarlo mediante la técnica de la "disposición deshilvanada" que le impone el personaje Presidente ("literatura salteada", p. 29) y una "serie de artilugios de inverosimilitud y desmentido de la realidad del relato" (p. 40). Entre estos artilugios podemos mencionar: los personajes sacados a maniobras para ensayar "la firmeza de su afición al artístico no-ser" (p. 139), la aparición esporádica del Viajero, "personaje que funciona como extinguidor de la alucinación que llegue a amenazar de realismo al relato" (p. 43), las continuas intervenciones del autor y los lectores en medio de los personajes y, por último, los nombres de entelequias que llevan éstos: (Dulce-Persona, Quizagenio, el Presidente, la Eterna, etc.) y que, en su significación y función abstracta, los definen por relación a la estructura y significación del relato y no a los fenómenos y categorías de la realidad; el lector queda así disuadido de ver en ellos la adelgazada existencia de personas reflejas y en complicidad con el autor (por lo menos así lo supone éste) los mantiene a raya en su calidad de no seres o puros entes de ficción. El autor postula que esta carga de irrealidad ha de influir en el lector haciéndole poner en tela

[5] Borges atribuye una preocupación análoga al protagonista de su cuento "El milagro secreto", Hladík, autor de un drama en verso: "Hladík preconizaba el verso, porque impide que los espectadores olviden la irrealidad, que es condición del arte" (*Ficciones*, Buenos Aires, Emecé, 1971, p. 162).

de juicio la identidad de su yo, la identidad de la persona en el sueño y la vigilia, etc.: "la Identidad aquí corre todas las aventuras (p. 87); es así como el autor procura ganar al propio lector "de personaje" que por un instante crea él mismo no vivir (pp. 39-40): no es difícil ver que tras este programa de desacreditamiento de la verdad del relato hay un proyecto de desacreditar, más allá de lo que relata la novela, la verdad de las categorías de la realidad y por consiguiente, pues no percibimos la realidad sino a través de dichas categorías, la noción general de realidad. El sentimiento de la falta de realidad es quizás el puente por el que comunican la realidad y la ficción.

Sin embargo, a primera vista y dados los presupuestos de la doctrina desarrollados en diversos lugares de la novela misma, parece como si Macedonio Fernández se propusiera cortar todos los puentes que pueden comunicar el mundo de cosas y situaciones existenciales que es la realidad con el no mundo de imágenes, situaciones y entes ficticios que es la novela; como si hubiese una barrera entre existencia en el mundo real y no existencia en la novela: la novela es "un hogar para la no existencia" (*MNE*, p. 26) y el personaje es el único que goza del no ser (p. 266). Pero esta es la visión de la teoría, y si esta visión emerge esporádicamente del cuerpo de la novela es porque la teoría se entremezcla a menudo con el relato; probablemente muchos de los fallos en la ejecución de la novela de la Eterna proceden de la obstinación con que el escritor hace depender su obra narrativa de la realización de sus postulados teóricos[6]; si ponemos éstos entre paréntesis, el mundo de la realidad y el de la novela no aparecen del todo en el relato mismo como compartimientos estancos y el límite entre ellos no es una barrera infranqueable, sino una zona porosa en la que los dos mundos u "hogares" se compenetran e intercambian sus atributos. La orilla entre los dos es comparada con las lindes entre el sueño y el despertar (*MNE*, p. 64); es pues verosímil que Macedonio haya querido, pese a sus declaraciones de principio sobre la distancia entre realidad y arte, preservar una franja ambigua entre los dos: lo imaginario y lo real, lo inteligible y lo sensible, el sueño y la vigilia, la no existencia y la existencia, la ficción y la vida comunican efectivamente en la novela y gracias a ella. De otro modo no habría ni siquiera conato de novela, sino una especie de auto sacramental moderno.

Si podemos considerar a Macedonio Fernández el primer forjador de un nuevo tipo de novela, metafísica por los contenidos, abierta y destructurada por la forma, es precisamente por eso: por haber acercado, provocando una buena explosión, los elementos de la-realidad-en-que-vivimos y los fantasmas de unos seres formados de ausencia que nos introducen en

---

[6] Cf. por ejemplo el pasaje en que, hablando de la posibilidad de "efectivar" "la novela salida a la calle", arguye que para ello "necesitaríamos otra teoría a más de la que venimos sosteniendo de la Imposibilidad como criterio del Arte" (*MNE*, p. 18); y más adelante: "Yo no encontré una ejecución hábil de mi propia teoría artística. Mi novela es fallida, pero quisiera que se me reconociera ser el primero que ha tentado usar el prodigioso instrumento de conmoción conciencial que es el personaje de novela en su verdadera eficiencia y virtud" (p. 23).
Pero, en el fondo, se podría pensar más bien que estos "fallos" que con aparente inocencia el autor presenta como resultados de la inadecuación entre "teoría" y "ejecución", y la propia inadecuación, son también efecto del humor incesante del autor en cuya obra el "fallar" parece ser tan imprescindible como el "faltar".

el otro lado de la realidad, donde el vacío se llena de vacío, e intervienen en nuestra vida, en la realidad del lector, interrogándola y ahuecándola. Borges, Bioy, Marechal, Onetti, Cortázar se metieron por esos caminos en la región del Plata, Arreola, Lezama, Piñera y, parcialmente, Donoso y García Márquez en otras zonas del continente, con diversas intenciones y maneras de ejecución.

En *Museo de la novela de la Eterna* de lo que se trata es de representar las ausencias, las inexistencias, las figuras de sueño de los que vuelven de la ocultación y frecuentan nuestro Soñar (p. 27): los invisibles que se dejan entrever, pero en tanto que tales, como ausencias que se presentan, no como muñecos paródicos y alegóricos de algún aspecto de la realidad; para eso no basta, como en el caso del famoso cañón, revestir el agujero de lenguaje y de argumento: hay que crear un texto, textura o tejido, el mismo que en el entretejerse de la vigilia y el sueño se nos va destejiendo a medida que lo tejemos y que en la obra de arte pretende perdurar, al menos como diseño y designio; en este tejido la existencia es la trama, las figuras de inexistencia del relato la urdimbre. ¿O al revés...?

Habiendo señalado el hiato entre la realidad y la ficción, y tras haber advertido al lector que sus personajes son auténticas inexistencias que no hay que confundir con personas de la vida, el autor acerca y entreteje los dos términos; en efecto, en la novela está "La Novela"[7], una estancia donde "viven" un "vivir ilusionado" los personajes que carecen de vida y que, salvo Deunamor, aspiran a ella. Esta estancia es pues el lugar irreal que alberga la inexistencia. No obstante, "La Novela" está situada en "un paraje de nuestro país", las descripciones de este paraje y de la propia estancia son a veces del más candoroso o insidioso estilo realista y la inexistencia de los personajes transcurre en la estancia de una manera que se parece mucho a la existencia que todos más o menos llevamos en el mundo real y falaz: conversan, razonan, se enamoran, se preparan de comer y ceban frecuentes y copiosos mates, sufren el paso del tiempo y, de pronto, el mareo y el ahogo los invaden en la inminencia de cobrar vida de veras; pero el autor, que tiene vida de veras, siente el mareo, el sudor y la suspensión de ser él nada más que personaje, se pregunta si tiene más realidad que ellos y por fin acude la pregunta que está latente a lo largo de la novela: "¿Qué es tener realidad?" (p. 187, nota).

---

[7] Macedonio Fernández en *MNE* presenta dos variantes del procedimiento de la novela dentro de la novela. El primero es el que ha utilizado como procedimiento estructural en el relato, esto es, la estancia "La Novela", hogar para la no existencia, de donde los personajes salen a la Realidad que es la ciudad de Buenos Aires. El segundo está simplemente indicado como propuesta o proyecto: los personajes de la novela leen otra novela: "la verdadera ejecución de mi teoría novelística sólo podría cumplirse escribiendo la novela de varias personas que se juntan para leer otra, de manera que ellas, lectores-personajes, lectores de la otra novela personajes de ésta, se perfilaran incesantemente como personas existentes, no 'personajes', por contrachoque con las figuras e imágenes de la novela por ellos mismos leída." (MNE, p. 265). Se trata en el fondo de una variante del procedimiento clásico, pero aquí proyectado por Macedonio hasta sus extremos límites, de la novela o el cuento contado por un personaje de la novela, como en Cervantes, y que el mismo Macedonio esboza en *MNE* con el cuento de "Suicidia" contado por Quizagenio. La finalidad parece ser siempre la de introducir una graduación en la inexistencia de los seres de ficción.

Es acaso en la vida y la novela una cuestión de grados, se podría contestar, si consideramos en serio la graduación de la inexistencia que indica el autor para los personajes de su obra: todos son declarados inexistentes (sin lo cual no serían personajes sino personas), pero por lo visto unos son más inexistentes que otros; en efecto, al lado de Quizagenio, Dulce-Persona o la Eterna, inexistentes por su naturaleza de personajes, tenemos un grado más puro de inexistencia en Deunamor, El No Existente Caballero o NEC, inexistente por falta del estado de conciencia[8]: es el cuerpo insensible y autómata de un personaje, el único no-existente personaje (pero con presencia); es necesario en la novela para que los otros ostenten su existencia, aunque en realidad no existan, y funciona por contraste como vitalizador de los demás (p. 20). Hay por fin un último grado en la inexistencia de los personajes de la novela, la inexistencia absoluta si podemos decir, que es el Personaje de la Ausencia o la Ausencia Personaje, la inexistencia sin presencia: el Hombre que fingía vivir: éste "no sólo no ocurre en la vida; no ocurre en el libro"; no se lo ve ni se alude a él, no figura porque "ha pensado que una novela que durante tanto tiempo no aparecía" debía retener "en la publicidad algo del no aparecer": "se ha atenido —dice el autor en sus "aclaraciones"— a su papel de inexistencia sin ahorrar fatigas, con una idoneidad para el prolijo no ser y una asiduidad de faltar casi enternecedoras: deben haberle requerido una larga experiencia previa" (p. 73). Juego típico del humor desrealizante de Macedonio: el del ser que de tanto faltar no cabe.

Finalmente hay que observar en el libro la presencia de un procedimiento o "artilugio" simple pero de gran eficacia para asegurar la conexión de la irrealidad en "La Novela" con la realidad de la vida, dentro de la novela: y es que todos los días los personajes salen de "La Novela" u hogar de la inexistencia, y se van llanamente en auto o en tren a Buenos Aires, lugar de la existencia donde, como personas reales al fin y al cabo, Dulce Persona trabaja en una oficina y Quizagenio es procurador en el Palacio de Justicia. "La Novela" funciona así como novela dentro de la novela y esta última integra realidad y ensueño: "cuando andan por las calles de Buenos Aires se sienten reales y ansían volver a latir en la novela; van a la ciudad como a la Realidad, vuelven a la estancia como al ensueño"[9]: cada partida es una salida de personajes a la Realidad" (p. 150). Todo este juego de imágenes en los bordes de la existencia y la inexistencia, de la vida y el ensueño no apunta en suma a aislar los dos conjuntos de representaciones, sino más bien a preservar la zona de misterio en que la inexistencia insiste tanto como la existencia o más, en que el sueño es aceptado como "sueño permanente":

---

[8] Se puede comparar a NEC con *Il cavaliere inesistente* de Italo Calvino, también un inexistente con presencia, aunque este inexistente caballero está hecho en cierto modo al revés del No Existente Caballero de Macedonio: mientras éste es un cuerpo sin conciencia, el personaje de Calvino es una conciencia sin cuerpo y sólo su armadura lo hace visible: tras la armadura no hay sino vacío.

[9] Julio Cortázar emplea un procedimiento análogo en *62/Modelo para armar*, donde los personajes pasan sin transición de las ciudades de la realidad (París y Viena) a la "ciudad", lugar metafísico y fantástico que está en todas las ciudades y no está en ninguna ciudad precisamente.

> Todos los habitantes sentían lo soñado de encontrarse ahí reunidos, y al inestable asentamiento de ellos, por azar de un encuentro con el Presidente, en aquel suelo pasajero como ellos, que podía serles quitado en un instante, asociaban el sentimiento de los grandes soñadores, cual ellos, que se veían en aquel grato vivir [...] viviendo lo que habían soñado, no convenciéndose con ningún mucho abrir los ojos que estaban efectivamente donde por tanto tiempo tuvieron por sueño estar, por sueño aceptado [...] como sueño permanente, intrasladable a lo real, sin virtualidad, como elegido sólo para sueño. (p. 150)

El sueño del ser de ficción es intrasladable a la realidad, pero todo en la obra de Macedonio Fernández tiende a hacernos sospechar que la realidad es trasladable al sueño y que las figuras de aquélla no tienen más consistencia que las formas de éste; más aún: que somos un soñar sin límites y sólo soñar, de modo que no podemos tener idea de lo que sea un no-soñar (p. 28); así la realidad no sólo es reductible al sueño (el creador que sueña es quizás él también el sueño de alguien, como en "Las ruinas circulares" de Borges) sino que está metido en el sueño, como "La Novela" y Buenos Aires están en la novela, y así las percepciones y convicciones de la vigilia podrían entenderse como fenómenos del ilimitado soñar: *¿No todo es ensueño el de los ojos cerrados?* La idea es antigua y recurrente, pero en la narrativa metafísica del escritor argentino cobra inusitado vigor.

En el lugar más alto o más profundo del soñar ha de darse la Plenitud de la Pasión y del Ser esencial, sin pluralidad (*MNE*, p. 94): es el acercamiento a ese lugar y su busca a través de la Eterna lo que figura la novela; y el fracaso de la busca porque el Presidente "no fue lo que debió ser", mientras que la Eterna "fue lo que debió ser. Y ello obliga a ser escritor y lector de lo triste".

Museo de la novela de la Eterna es de manera radical una obra metafísica y no meramente fantástica[10]. Esta intervención explícita de cuestiones de metafísica especulativa y de teoría del arte y de la realidad en la trama del relato es lo que explica quizás, como ya lo hemos sugerido, que la primera novela buena sea una novela "fallida" (p. 23). La Pasión, el Ser y el Ensueño, como los intuye Macedonio Fernández, hallarían seguramente mejor realización artística en la forma del poema que en la de la obra narrativa; de hecho, se puede observar que el argumento de la novela cede de pronto el paso al lirismo puro: el capítulo XV es un poema lírico, o una sucesión de poemas: "Poema sin término, e inmutable, de la cambiante Eterna". La introducción del poema lírico en la novela es otra perspectiva que abre Macedonio Fernández para la novela moderna: el poema lo volveremos a encontrar al lado de la prosa narrativa en Cortázar[11] o diluido en la prosa de Rulfo, de Lezama y otros grandes narradores

---

[10] Cf. *MNE*, "Prólogo metafísico", pp. 66-70, en particular: "Esta novela no consiente separarse de la eternidad; quiere tener su frente en brisa de lo eterno; su metafísica no la abandona" (p. 66); "La nihilidad del Tiempo y del Espacio, correlativa a la nihilidad del Yo (o identidad personal) y de la Sustancia material, nos sitúa en una eternidad sin concebibles discontinuidades. Esta es la certeza metafísica de la novela." (p. 70).

[11] En *62/ Modelo para armar*, Barcelona, Editorial Brughera, 1982, pp. 31-36. El poema de Cortázar sobre la inquietante "ciudad" a la que ya nos hemos referido está al principio del libro y nos introduce en la ciudad. En

contemporáneos. Por último, otra dirección esbozada por nuestro autor es la declarada y frustrada ambición de que los personajes de la novela sean personajes formados sólo de lenguaje, personajes por la palabra: "mi libro está muy lejos de la fórmula de belarte de personajes por la palabra. Queda también esto, pues, como empresa abierta" (p. 265). Después la fórmula de "belarte" ha sido desarrollada y extremada, hasta hacer casi del lenguaje el personaje, como en Cabrera Infante y Severo Sarduy. La metafísica del novelismo Inter— o intraconciencial (p. 224) que revele en su pureza la nada existencial del personaje o la conciencia del "viviente no obligado a un cuerpo", requeriría sin embargo la elaboración de un lenguaje no referencial o antirreferencial, uno que no refiriera sino a sí mismo poniendo entre paréntesis el mundo de las cosas y la existencia representada como exterior. Los procedimientos que imagina el autor para explotar las palabras en sus "elementos aceptivos desdibujados", como por ejemplo: "El sintió que alguien lo moría" o "Por la puerta que no había entró el sin cuerpo caballero olvidado" son meras propuestas o indicaciones de fórmulas que, como todo en esta novela, quedan a medio ejecutar. Es que la empresa que se propone Macedonio Fernández es, en su plenitud, inejecutable como narrativa: el Ser esencial es inenarrable y por más que se acentúe el no ser de los personajes, conciencias sin cuerpo o cuerpos autómatas sin conciencia, su presentación ya implicada en el lenguaje en que se plasman no puede evidentemente prescindir de la referencia a los datos de la existencia física.

Retengamos pues que esta obra no ejecutada es sin embargo, como dice su autor, "rica en sugestiones": son éstas sobre todo las que interesan para las corrientes de nuestra novelística desde los años cincuenta. No se puede hablar de influencia propiamente dicha (y mejor así) dado lo tardío de la publicación de *MNE* (1967), aunque esta obra ha de haber sido concebida y empezada por los años veinte, y además Macedonio había expuesto sus teorías sobre la novela en conferencias radiales a fines de ese decenio (*T*, p. 252) y en "Doctrina estética de la novela", publicada en Bogotá en 1940. Hablemos más bien de encuentros y afinidades, una como cita de grandes creadores de nuestra narrativa, a la que Borges acudió antes que nadie, pero a la que Macedonio fue sin duda alguna el primero en no llegar tarde: "me urge madrugar, pues para algo se apura el demorado: para llegar adonde no sea tarde y yo he visto que no es tarde en el género novela: lo empezará un moroso" (*MNE*, p. 20).

No era tarde. Ya Unamuno había señalado un camino al publicar *Niebla* en 1914, novela sobre la novela o novela en la novela, centrada en la relación entre personajes y autor y en la existencia/inexistencia del personaje ("yo que a veces estoy tan poco y tenue que parece que me llamo Ningunamuno", dice Macedonio Fernández en *Una novela que comienza*, *PRV*, p. 182); y Gómez de la Serna, tan admirado y querido de Macedonio que lo llamaba "el mayor realista del mundo como no es", tan afín a él en su visión del mundo, ensayaba por

cambio el poema de la cambiante Eterna en Macedonio Fernández se sitúa al fin de la obra y en cierto modo deja la novela y "La Novela" atrás: los cinco capítulos que siguen son como un prolongado epílogo.

la misma época un tipo de relato caracterizado por la incongruencia de personajes y situaciones: "la congruencia no existe ni en la novela ni en la vida", dictamina a su vez el humorista argentino (*MNE*, p. 87), lo que hace de la novela "congruente" del realismo una novela bien poco realista[12]; la repercusión de la obra del humorista español en la literatura hispanoamericana de vanguardia es innegable, y se puede ver ya de manera transparente en Oliverio Girondo; pero lo que hay de particular en Macedonio Fernández es la multiplicación y la concentración de perspectivas para una nueva narrativa: en todas estas perspectivas la novela, cuestionándose a sí misma como género "tradicional" —por llamarlo de algún modo— cuestiona al mismo tiempo la realidad que la narrativa pretendía reflejar, e incluye en este cuestionamiento no sólo a los personajes y al autor, sino también, lo que parece más importante, al lector: al expulsar de la novela al lector de desenlaces, nuestro autor recusa y expulsa al "lector infante", como lo llama él; el mismo que será calificado más tarde de "lector hembra" por Julio Cortázar quien, entre los escritores actuales de América, es uno de los que con mayor decisión ha aceptado la invitación de Macedonio a "escribir esta novela". "Al que quiera escribir esta novela": tal es la fórmula con la cual el fundador del "museo" de la novela inventó la manera de dejar su libro abierto. Nadie en particular ha escrito *esta* novela, pero algunos de los grandes narradores hispanoamericanos de la segunda mitad del siglo han escrito, en el "género" cuento o en el "género" novela, una de las novelas que la obra de Macedonio contiene y propone. Que se llamen Borges, Bioy, Marechal, Onetti, Lezama, Arreola, Rulfo, Piñera, Sarduy o Cortázar, tienen todos, por más diferentes que sean sus obras, un común denominador: la busca de un lugar en que la-realidad-en-que-vivimos se abre al contacto de la palabra poética y deja ver su revés. Desde ese lugar insólito la realidad puede verse quizá como una imitación o copia algo torpe, es verdad, pero a veces bastante verosímil, de la literatura.

---

[12] Aquí se revela de manera patente la paradoja subyacente en toda la construcción de *MNE* y la ambigüedad de las relaciones entre ficción y realidad. En efecto, después de haber declarado reiteradas veces que la condición de la novela es evitar todo parecido con la realidad, el autor afirma: "esta novela se parece más a la vida que la novela mala o realista, es decir la novela correcta. La congruencia (identidad) de los caracteres hace encantadores a los novelistas de la novela mala o correcta: esta congruencia nunca se mostró en una novela y no la hay en la vida; son poco realistas en esto los escritores realistas"; vale decir que el común denominador de la vida y la novela es la incongruencia y que la realidad que los realistas pretenden reflejar es una ficción inventada de pies a cabeza por el novelista realista. ¿Habría que concluir que la novela "mala" es la verdadera novela "buena", pues al ser congruente evita todo parecido con la vida que se caracteriza por la inconguencia? Es un círculo endiabladamente vicioso.

José Antonio Ramos Sucre
El cuento: el canto

"La opinión del mundo castellano es que mi literatura es nueva y sin antecedentes", dice José Antonio Ramos Sucre en una de sus últimas cartas (28 de abril de 1930)[1] y, dos meses antes, "Leopardi es mi igual" (25 de febrero de 1930), condensación de un juicio más extenso sobre su obra y su persona expresado en una carta del 25 de octubre de 1929 a su hermano Lorenzo:

> *Los juicios acerca de mis dos libros han sido muy superficiales. No es fácil escribir sobre dos libros tan acendrados o refinados. Se requieren en el crítico los conocimientos que yo atesoré en el antro de mis dolores. Y todo el mundo no ha tenido una vida tan excepcional. Solamente Leopardi, el poeta de la amargura. Alguien ha apuntado ya mi semejanza con el lírico y filósofo italiano. Lírico es el que habla de sus propias emociones.*

Creemos que vale la pena subrayar de entrada estos juicios del poeta venezolano porque pueden servir de hilo conductor para acercarse a la personalidad rara y la forma singular de su obra, hermética y labrada en todas sus partes como la puerta de un templo: y sobre todo porque nos hablan, a través del parangón con otro gran poeta, de la relación entre la vida y la persona del autor y su obra: en la conjunción de ambas se forma el tema vital y las obsesiones que vertebran las constantes semánticas y figurativas del poema relato.

Que este tipo de poesía fuera "nuevo y sin antecedentes" no sólo en la opinión del mundo hispánico, sino también en la tradición literaria de este mundo[2] es algo que salta a la vista de todo lector que conozca un poco la tradición; pero se podría ir más lejos y decir que la obra de Ramos Sucre es nueva incluso fuera de la órbita del mundo hispánico. Que el poema en prosa existiera en Europa como instrumento alternativo para la expresión de temas líricos no sólo desde Aloysius Bertrand sino desde Novalis (los cinco primeros himnos a la noche son "poemas en prosa" escritos en los últimos años del siglo XVIII),[3] es un

---

1 José Antonio Ramos Sucre. *Obra completa.* Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1980, p. 47. Por esta edición citamos.

2 Eugenio Montejo recuerda en su ensayo "Aproximación a Ramos Sucre" (en *La ventana oblicua*, Caracas, 1974, p. 76) que fue Rubén Darío el verdadero iniciador del poema en prosa en castellano y cita entre los que contribuyeron a afirmar el género a Nervo, Silva, Lugones y Tablada. Podríamos añadir a Huidobro y también los textos en prosa de Vallejo escritos en los años veinte, que constituyen una parte valiosa de su obra poética: contemporáneos de los de Ramos Sucre, pero de construcción e inspiración bien distinta. Por otra parte, Luis Cernuda sitúa en las *Leyendas* de Bécquer los orígenes del poema en prosa en español: atisbo que presenta interés por las razones que expondremos más adelante.

3 El texto definitivo constituye una refundición de una versión primitiva en verso libre: Novalis, introduciendo algunas variantes, se limita en realidad a disponer horizontalmente en "líneas" los "versos" ordenados verticalmente

hecho histórico, y este hecho se presentaba a un poeta venezolano de los años 20 del siglo XX como una tradición prolongada por más de un siglo en la que podía inspirarse, pero en la que también podía innovar. La innovación está sobre todo en la elaboración de un corpus poético escrito íntegramente en prosa, con el ritmo propio de la prosa (salvo en algún poema como "Lied") y sin la menor rendija para otro medio de expresión: un único registro en el que confluyen elementos del relato histórico, de la narración fantástica, del apólogo, pero también, como veremos, del poema lírico, y todo en un lenguaje distante, sin subrayados, en el cual —para decirlo con las palabras utilizadas por Neruda para describir su *Residencia en la tierra*— "todo tiene igual movimiento, igual presión, y está desarrollado en la misma región de [su] cabeza, como una misma clase de insistentes olas"

La obra toda está acordada en un mismo registro lingüístico y temático; domina en ella la isotopía y la recurrencia, vuelven constantemente el mismo esquema de construcción, el mismo ritmo de la frase, la misma tonalidad, el mismo nivel de lengua, los mismos símbolos y los mismos mitos. Las obsesiones que fijan y organizan el sentido fijan al mismo tiempo un lenguaje monocorde y sin altibajos que se refleja insistente en sí mismo como un juego de espejos paralelos, y refiere a un mundo despojado de anécdotas pintorescas, de datos autobiográficos, de hechos propiamente históricos: no hay ahí otro tiempo que el que aparece como imagen móvil de la inmóvil eternidad ni otro lugar que el lugar común: los lugares en esta poesía son lugares sin nombre que son cualquier lugar, aunque a veces revistan el nombre de un sitio prestigioso y remoto cuidadosamente extraído de la literatura, la historia, la leyenda, el cuento de hadas o la pintura. En este sentido *El cielo de esmalte* y *Las formas del fuego*, tras las resonancias parnasianas del primer título, surrealistas del segundo, tienen una configuración lingüística y referencial bien diferente de la que informa *Gaspard de la nuit* o *Les illuminations*, obras que tocan diversos niveles lingüísticos, desde el pastiche del francés antiguo en Aloysius Bertrand, hasta elementos del francés coloquial, incluso argótico, en Rimbaud, así como las anécdotas autobiográficas en este último. Ramos Sucre comparte, sin embargo, con el poeta romántico la forma del relato elusivo organizado en pocos párrafos-estrofas y el poner entre paréntesis toda referencia explícita a la vida del poeta; con el simbolista el carácter visionario de algunos poemas; con los dos, la fascinación de la magia.

Ramos Sucre, en todo caso, no alude nunca en su poesía, por lo menos de manera explícita, a los poetas europeos que practicaron el poema en prosa en el siglo XIX, y eso en

en la primera versión. El verso llamado libre (verso de metro y acentuación no sistemáticos) se revela, pues, como el instrumento que hace posible borrar las fronteras no sólo entre poesía y prosa sino entre prosa y verso; pero en este caso la prosa tendrá un ritmo que recuerda al del verso, por más "libre" que éste sea. En la obra de Ramos Sucre no sucede así. Recordemos por otra parte, en relación con el verso libre y el poema simbolista francés que influyeron en los poetas hispanoamericanos, que su origen ha sido atribuido por el parnasiano Catulle Mendès al teniente de artillería y poeta peruano Nicanor Antonio della Rocca de Vergalo (Lima, 1846-¿...?), quien se educó en Francia y escribió su obra poética en francés (v. Robert L. Delevoy, *Le symbolisme*, Genève, Skira, p. 141).

una obra intertextual donde abundan las referencias literarias, es cierto que por lo general limitadas a los clásicos, en particular Virgilio, Dante y Shakespeare; pero tampoco en su prosa no poética, donde sí encontramos citados a Goethe, Schiller, Shelley, Nerval, los dos Heredia —sin contar las traducciones de Uhland— hasta Walt Whitman, Unamuno y Villaespesa; ni tampoco en su correspondencia donde, como hemos observado al principio, se refiere insistentemente a Leopardi. Ahora bien, el parangón que establece Ramos Sucre con el gran poeta italiano se entiende fácilmente en el sentido de la convergencia de vida y destino de dos creadores enfermos, dolientes, hipersensibles, desengañados, sedientos de ideal y en conflicto con su medio y su lugar natal, Caracas para el venezolano, Recanati para el italiano; pero el parangón va más lejos pues Ramos Sucre se compara con Leopardi no sólo en tanto que hombre con un destino sino como poeta con una obra: "Alguien ha apuntado ya mi semejanza con el lírico italiano. Lírico es el que habla de sus propias emociones"; el poeta se refiere claramente en este pasaje a la obra poética, afirmando que, como en Leopardi, esta obra sale de "los conocimientos" atesorados "en el antro de [sus] dolores"; y además que es lírica pues "habla de sus propias emociones", como la de Leopardi. Esta definición de la obra poética como expresión de la emoción personal a través de la comparación con un gran lírico del siglo XIX que nunca escribió un poema en prosa nos parece importante para sondear los estratos del sentido en la obra hermética de Ramos Sucre: él ve la lírica como la expresión de una emoción y así la veía también por los mismos años César Vallejo, quien al igual que el venezolano se mantuvo apartado del estridentismo de las vanguardias; sin embargo, para que se logre esta expresión hay un requisito: su refinación o acendramiento a través de una vida dedicada al conocimiento y templada en el dolor.

De la forma singular que adopta en su obra la expresión de sus propias emociones Ramos Sucre no habla: ni la explica ni la justifica; desde luego, nada tiene en común con el verso de Leopardi sino el haberse acendrado en análogo crisol, como lo manifiesta en su carta el poeta; se puede inferir que para Ramos Sucre los procedimientos expresivos (prosa o verso, por ejemplo, y la modulación rítmica, melódica y armónica que en cada caso los caracterizan), aunque fundamentales desde el punto de vista del efecto estilístico perseguido, no son sino una variable en función de opciones que implican para el poeta situarse en su tradición literaria y en la historia de la literatura, ejerciendo sobre ella una acción que en diversos grados renueva la retórica que nos legaron las generaciones anteriores. En este sentido no cabe duda de que el poeta venezolano ha creado una nueva forma de escribir poesía en castellano, sean cuales fueren los antecedentes que se le puedan encontrar en lengua alemana, francesa, inglesa, italiana o incluso castellana; pero, fundido en la expresión, se encuentra un núcleo formado de afectividad y conocimiento, generador de la emoción que el poeta se propone expresar; este núcleo puede entenderse como una constante y su primera manifestación es la presencia del yo poético, actante imprescindible de toda obra lírica: él capta y difunde la emoción generada en el antro de los dolores y da testimonio de la vida del poeta sin confundirse ni identificarse con lo que en esta vida puede haber de anécdota biográfica. Es este núcleo el que determinará la línea axial de la obra expandiéndose

en obsesiones que, nacidas de una experiencia intransferible de la realidad, pondrán los procedimientos técnicos de escritura al servicio de la forma original del poema.

Es este substrato lógicamente previo a la escritura, aunque lógicamente no se actualiza sino por ella, el que sin duda enfoca Ramos Sucre cuando alude a la analogía entre el universo de Leopardi y el suyo propio: la experiencia de la realidad que se da en ambos poetas y las visiones del mundo que de ella emergen, en efecto, se tocan: visión lúcida y amarga de la historia y la naturaleza ("terrible molino de la muerte", decía Novalis), hondo anhelo de felicidad y comprobación desengañada de la desdicha y el naufragio de toda vida humana, extremada sensibilidad para el amor y el placer y obsesión de la inminencia constante de la muerte: *Fratelli, a un tempo stesso, Amore e Morte / ingegnerò la sorte...: Ella es una blanca Beatriz (...) Bajo su hechizo reposaré eternamente... Ella* es la muerte. Todo ello está mediatizado por la vasta erudición de los dos poetas, insaciables lectores de lenguas extranjeras: el haz luminoso que incide en la realidad para transmutarla en poema se refracta y se descompone en un prisma formado de muchos siglos de literatura. De la intertextualidad que domina en su obra Ramos Sucre revela tener lúcida conciencia, como también la tenía Leopardi, y es dejándose habitar por ecos de la poesía clásica y romántica como el venezolano da forma y término a una de las empresas más originales de la poesía contemporánea en castellano; esta originalidad es patente sobre todo en el modo de la visión que, siempre indirecta y parabólica, concentra en reducido número de temas una vasta exploración del destino del hombre, así como en la peculiar textura del producto poético que comprime la narración de episodios propia del relato hasta hacerla coincidir con la forma circular y elusiva del poema: así a menudo los sucesos estallan en visiones.

Ha de tenerse en cuenta que la mayor parte de esta obra fue escrita probablemente entre la primera guerra mundial y mediados o finales de los años veinte[4], o sea en pleno período de disolución del modernismo y en medio de las oleadas de experimentos vanguardistas que descoyuntaban toda la estructura del poema confusamente llamado "tradicional". Es indudable que en aquella época el verso está en crisis y no son muchos los vanguardistas que, al desdeñar las formas métricas usuales en castellano, logran más que disponer en el papel renglones irregulares que por su carencia de ritmo no son ni verso ni prosa. Ramos Sucre por una parte no recoge sino pocos y aislados elementos del modernismo, pero por otra parte vuelve resueltamente la espalda a las novedosas propuestas de las llamadas vanguardias. Se encuentra, pues, solo y a contracorriente de las tendencias literarias de su tiempo a escala del continente (creacionismo de Vicente Huidobro, experimentos ideográficos de Juan Tablada, futurismo de Alberto Hidalgo, etc.), pero también de lo que se hacía en su propio país donde sus compatriotas y coetáneos Andrés Eloy Blanco, Enrique Planchart o Luisa del Valle Silva practicaban todavía un tipo de poesía en verso que no se alejaba sino muy prudentemente de las formas usuales en el siglo XIX. En esta encrucijada nuestro

[4] En una carta del 7 de junio de 1930, cuatro días antes de su muerte, Ramos Sucre dice que hace dos años que no escribe una línea; sin embargo el poema "Residuo" está fechado en Ginebra, marzo de 1930.

poeta, entre las formas entonces fatigadas del endecasílabo inveterado, el alejandrino modernista y el similiverso de las vanguardias, encuentra su forma personal en una prosa poética dotada de una organización y un ritmo propio tan rigurosos y armónicos como los del mejor soneto. No imaginamos por lo demás, sobre todo en esa época de reacción al poema en verso narrativo, la materia poética del venezolano volcándose en los moldes del verso castellano que, especialmente después del virtuosismo modernista, necesitaba algún reposo; pero por encima de la coyuntura de la época hay ciertamente una necesidad interna que dirige la forma de los textos de Ramos Sucre.

Nos hemos referido en una nota más arriba a unas observaciones de Luis Cernuda sobre el poema en prosa en la obra de Bécquer. Según Cernuda, Bécquer en algunas de sus leyendas escribe poesía en prosa que en ciertos casos cuaja en la composición de algún poema en prosa propiamente dicho, esto es, "consciente de sí mismo y de lo que representa": es decir que el poema en prosa de Bécquer tal como lo ve Cernuda constituye una especie de enclave lírico insertado en un texto normalmente narrativo; pero la intención de Bécquer topa con un escollo que en gran parte la frustra y este escollo es la doble intención del autor: "de un lado, intención de escribir poesía; de otro, necesidad de contar una historia"; "el autor —dice Cernuda— quizá inconsciente de la necesidad con que lucha (cantar y contar al mismo tiempo) [ha] querido aislar algunos momentos del canto dentro de la marcha regular del relato".

En efecto, escribir poesía y narrar una historia, cantar y contar son dos direcciones que divergen en la literatura occidental desde la disolución de la antigua epopeya; la poesía se expande en el canto lírico que tiene por función expresar en sus modulaciones las emociones del poeta; la prosa en el de la narrativa, novela, cuento o leyenda. En la literatura hispánica del siglo XIX en particular basta considerar los escuálidos resultados de los intentos de poesía narrativa: Duque de Rivas, Espronceda, Zorrilla (el *Martín Fierro* en nuestro continente es una excepción pero se trata de un caso límite y sumamente específico). Bécquer, con mejor plectro, para escribir sus leyendas eligió el instrumento adecuado: la prosa narrrativa; pero Bécquer era esencialmente poeta y de ahí el choque o la contradicción que observa Cernuda. Este divorcio se acentúa con los simbolistas y, ya en la época en que escribía Ramos Sucre, los nuevos creadores (poetas futuristas, cubistas, expresionistas, ultraístas o surrealistas) coinciden con la norma de Mallarmé en su prefacio a *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*: "Tout se passe par raccourci, en hypothèse: on évite le récit"; el poema "en escorzo" y que evita derramarse por los meandros de la sucesión de episodios propia de la narrativa es lo que domina en las literaturas europeas de vanguardia y la vía que por su parte quiso abrir en Hispanoamérica Vicente Huidobro. Observemos que el mismo Huidobro emplea generalmente la prosa para narrar (*El Cid Campeador, Tres inmensas novelas*) y el verso, por poco tradicional que sea, para hacer poesía, como también Borges y Vallejo (*El Tungsteno, Paco Yunque*, etc.)[5], y que en la obra en verso de estos autores encontramos la misma tendencia

[5] Decimos "emplea(n) generalmente" porque hay zonas de ósmosis que ya hemos señalado: los poemas en prosa

a elaborar poemas en escorzo y no narrativos (en la poesía de Borges esto es visible sobre todo en su breve período ultraísta y todavía en *Fervor de Buenos Aires* y *Luna de enfrente).*

Lo que en esta coyuntura va a lograr José Antonio Ramos Sucre es atar en un solo haz las ramas del relato y las del poema lírico, salvando el escollo que Bécquer no pudo sortear sino insertando fragmentos líricos como islotes en su prosa narrativa. La doble intención que Cernuda ve en el romántico español se condensa ahora en una intención única que desemboca en un nuevo tipo de texto, a la vez poema lírico que expresa las emociones del poeta y relato de sucesos que se desarrollan en el plano del objeto, como si el poeta que los va hilvanando los viera "del exterior"; la organización del texto mima la composición de la crónica, el relato histórico o el *Märchen*: aventuras del héroe y acontecimientos que se suceden y se articulan en lugares reales o imaginarios y con los tiempos verbales propios de la imaginación; procedimientos de suspense y, según los casos, desenlace o final abierto del relato moderno; todo ello da a los textos un aspecto de discurso "objetivo" como el de la prosa narrativa. Sin embargo esta objetividad resulta ser no más que un efecto de "trompe l'oeil": al elaborar su "discurso narrativo" el autor lo despoja hábilmente de algunas de sus características principales: hace imperar la omisión, la elusión y la elipsis, saltan los enlaces lógicos y las transiciones, se esfuman el desarrollo gradual de la acción y la descripción; en cambio se multiplican las anáforas, las metonimias, el adjetivo raro que esboza un símbolo o una imagen: en suma, casi todos los recursos del poema moderno que evita el relato. La ordenación narrativa sufre así un proceso de compresión que tiende a reducirla a la figura escueta del poema lírico; la estructura poemática a su vez se funde en el orden lineal y sucesivo del relato. Podemos llamar pues a estos textos poemas-relatos con tal de tener presente que, en el fondo, lo que predomina es la intención lírica; ésta es la que determina en última instancia la naturaleza del texto, transformando la descripción en visión y la historia en melopeya. Cantar y contar en una obra lírica es ahora posible porque el cuento se subordina al canto y la intención lírica dirige y organiza la materia narrativa.

El poema-relato es también a menudo un poema-visión, con una textura particular que no coincide nunca totalmente con la del poema lírico ni con la del cuento; el eje en torno al cual se organiza el texto nos parece ser la presencia insistente en la fábula narrada del yo poético o yo lírico, el que precisamente no interviene jamás en el tipo clásico del relato poético, la epopeya. El poeta lírico habla siempre desde un yo que, claro está, no tiene por qué coincidir exactamente con el yo del autor y que en su constante reaparecer expresa el mundo como una dinámica de la emoción; tal es el caso, por ejemplo (pero este es un ejemplo privilegiado por lo ya dicho sobre las observaciones del propio Ramos Sucre) en la obra lírica de Leopardi; en el poeta italiano, de quien tan cerca parece sentirse el venezolano, encontramos por lo menos tres formas o manifestaciones del yo lírico; en las dos primeras

de Vallejo escritos después de *Trilce* y los de Huidobro en *El ciudadano del olvido*, por ejemplo. Aparte de esto se practica la prosa poética (que conviene no confundir con el poema en prosa propiamente dicho) de la que es buen ejemplo *La casa de cartón* de Martín Adán.

habla una primera persona o bien "el poeta": *O graziosa luna, io mi rammento* ("Alla luna"), o bien otro yo-personaje o *alter ego*, por ejemplo Safo ("Ultimo canto di Safo"); en la tercera forma "el poeta" habla en tercera persona de las emociones de un personaje ("Consalvo", "Bruto Minore") y luego deja hablar a éste en un monólogo; las dos últimas formas no dejan de tener analogías con el tratamiento del yo en los *dramatic lyrics* cortos de Browning. En los tres casos se trata del mismo yo poético encarnado en distintos enunciadores: el mismo "yo" significa el mismo generador de un orden de emociones que tienden a plasmarse en determinadas constantes formales.

En la obra de Ramos Sucre el yo lírico se abre en una multitud de personas (podemos tomar el vocablo en su sentido etimológico). Subrayado a menudo con el insistente empleo del pronombre, este yo es héroe de las más diversas aventuras de la imaginación: fugitivo, presidiario, hidalgo, mandarín, sacerdote, mago; o testigo impasible de guerras, asesinatos, hechizos, venganzas, amores en épocas inciertas y remotas, en lugares utópicos y remotos. Los marcos narrativos en que se ordena la materia lírica favorecen ciertamente la reiterada aparición del héroe ubicuo y proteico: como en las aventuras imaginadas por los niños en el pretérito imperfecto de la imaginación y en las que el destinatario de la fábula es el compañero o la compañera de juego: *yo era el príncipe y tú eras la princesa* ("Yo era el senescal de la reina", empieza uno de los poemas; "Yo era el más joven de los capitanes", termina otro). ¿Dónde asir en este caleidoscopio el yo de "el poeta", como aquél de Leopardi que, refiriéndose a su propia experiencia del mundo, dice "yo recuerdo"? En sentido lato, en todos los poemas, claro está, ya que todos son avatares del yo poético y por consiguiente máscaras diversas, personas del yo que es el poeta, máscara o persona a su vez del yo que se supone ser el autor; pero en sentido más restricto, el "desenmascarado", el que más se acerca al yo de "el poeta" y más directamente lo manifiesta nos parece ser el del poema liminar, "Preámbulo" ("Yo quisiera estar entre vacías tinieblas porque el mundo lastima cruelmente mis sentidos"), el del último poema de *El cielo de esmalte*, "Omega", ("Cuando la muerte acuda finalmente a mi ruego (...) yo invocaré un ser primaveral") y el del poema póstumo que viene "después" de la obra, "Residuo" ("Yo decliné mi frente sobre el páramo de las revelaciones y del terror"). Entre estos tres podríamos decir, como dice Macedonio Fernández refiriéndose a su propia obra, "El yo corre aquí todas las aventuras", incluso la de su aparente eclipse en muchos textos, poemas estampas o poemas visiones, aunque siempre podemos imaginar al yo poético al mismo tiempo dentro del suceso que narra el poema, identificado con el héroe, y también fuera de aquél, como testigo oculto de sucesos y visiones; al elidir estas funciones en cierto número de textos con la introducción de la tercera persona ("la tercera persona es una ausencia de persona", dice el lingüista Emile Benveniste) Ramos Sucre acentúa la impresión de relato impersonal o lo que hemos llamado la objetividad *en trompe-l'oeil*. No por eso se modifica sustancialmente la índole lírica del texto que conserva su propio carácter de cuento poético, como por ejemplo en "El nombre" donde el navegante del rey Salomón es héroe del cuento y autor del cuento, encarnando doblemente al yo poético; de pseudorelato histórico o mítico, como en "Fragmento apócrifo de Pausanias", de historia fantástica, como en "La visita", o de apólogo como en "El ciego"; por otra parte deja su impronta de

poema visión como en "El paisaje del mar desierto", "Cénit" o "La hora"; si se prolongaran y desarrollaran los elementos estructurales del relato se obtendría quizás algo análogo a un cuento borgiano; si se redujera el texto a sus componentes visionarios una melopeya-fanopeya en la que podríamos descubrir ciertas constantes del poema simbolista, y ello independientemente de la presencia del yo poético que, cuando aparece en primera persona, tiene por función recalcar la ambigüedad del sujeto o soporte de la representación poética, atribuible al poeta y a un enunciador que a su vez puede representarse como "el poeta" y como otro que el poeta; este desdoblamiento es visible, fuera de toda presencia del pronombre "yo", en un poema como "La alborada" donde el poeta narra el caso de un enfermo (*El enfermo ha desechado la fe...el enfermo se envuelve la faz...)* y, después de haberse referido a él a lo largo del texto como "el enfermo", revela bruscamente en el enfermo al "poeta": "El poeta se burla del privilegio del genio, merced diabólica transformada en cenizas. La calavera del símbolo domina en su canto de soledad y amargura y anuncia, por medio de una trompeta de bronce, la soberanía perenne del olvido. Compárese el texto de "Preludio":

> *Yo quisiera estar entre vacías tinieblas porque el mundo lastima cruelmente mis sentidos y la vida me aflige, impertinente amada que me cuenta amarguras.*
>
> *Entonces me habrán abandonado los recuerdos (...) El movimiento, signo molesto de la realidad, respeta mi fantástico asilo; mas yo lo habré escalado del brazo con la muerte (...) Bajo su hechizo reposaré eternamente y no lamentaré más la ofendida belleza ni el imposible amor.*

El yo poético, centro de numerosas operaciones de "embrague y desembrague de la instancia de la enunciación" (para decirlo con los términos empleados por los semióticos de moda), unifica las innumerables facetas del universo lírico, ya se enuncie en la primera persona, ya en la tercera.

La primera apariencia que reviste en la obra el yo lírico es el del fugitivo; tal es en efecto el título que lleva el primer poema de *La torre de timón* después de "Preámbulo": a través de los tres libros de poemas este tema inicial es recurrente y adopta diversas variantes: el personaje es un peregrino, un proscrito, un perseguido, un réprobo, un exiliado, un refugiado, alguien que por diversos modos y por diversas causas se retira del mundo y del trato de sus semejantes ("El romance del bardo", "Penitencial", "Edad de plata", "La vida mortecina", "El extranjero", etc.); sucede sin embargo que la obsesiva evasión termine siniestramente en un presidio o en una gavia ("El presidiario", "La advocación de Saturno"). Yo: evadido: prisionero. Todo refugio puede resultar prisión y el tema isotópico de la evasión y el asilo dibuja un círculo que se confunde con el destino. Este círculo se inscribe en otro círculo, el de la transgresión y el castigo, tema asimismo recurrente y que da a más de un poema el aspecto de un apólogo: sólo que a veces el castigo es "de origen arcano" ("El peregrino ferviente") y viene a sancionar "el mal originario y sin rescate" en "La reforma": mal, crimen y castigo son con frecuencia independientes de la existencia o no de un delito objetivo, como se puede apreciar claramente en "El remordimiento": bastan las "sugestiones de una mente sombría" y ese sentimiento leopardiano hondamente arraigado en Ramos Sucre de que "i destinati eventi / Move arcano consiglio. / Arcano è tutto / Fuor che il nostro

dolor"; de que en cualquier tiempo o lugar, en cualquier forma o estado, "è funesto a chi nasce il dí natale": es el hado, el *fatum*, lo que ha sido dicho o predicho, *lo que está escrito*; lo dicho en el origen arcano o hado no se entiende ni se explica, pero el poeta puede aprender a leerlo, si no a descifrarlo y, a medida que lo lee, a transcribirlo.

La evasión es un tema, pero la poesía de Ramos Sucre como toda poesía auténtica no es evasión sino todo lo contrario: lucha con el misterio para leer el enigma y dar de lo leído una visión escrita, concentración de los signos, que el hado dispersa por los espacios y los tiempos, en un breve espacio blanco y en un tiempo cristalizado que aspira a la intemporalidad: la página de un libro. Estas páginas, donde el poeta cifra lo que él ve como esencial en los sucesos destinados y el arcano designio, no refieren muchas veces a la realidad, a una historia en el mundo sino a través de la lectura de otros signos escritos, o por alusión a otra escritura atribuida a "el poeta" desdoblado en personaje del poema; así por ejemplo en "Analogía": "El solitario lamenta una ausencia distante. Se consuela escribiendo el soneto difícil...". En medio de la aventura de "La salva" el poeta o el amante deshonrado que ejerce la función de narrador, durante su viaje "recorría en la memoria los pasajes de la Divina Comedia, donde alguna estrella (...) sirve para encaminarlo"; en "La edad de plata" "Meleagro, el mismo de la Antología, escribió a [su] ruego un solo verso donde intentaba reconciliar al destino" ; en "El jardinero de espinas" se "detuv[o] al pie de un árbol de hojas invictas y las persuadi[ó] al sosiego recitando unos versos augurales de Virgilio". La historia narrada en "El resfrío", el poeta la ha leído en su niñez en las memorias de una artista del violoncelo; en "Mar latino" el poeta se presenta glosando un pasaje de la Ilíada; en "Bajo el cielo monótono" "seguía (...) el derrotero de la imaginación de Shakespeare"; y toda la presagiosa descripción de "Las ruinas", que parece anunciar una misteriosa aventura, desemboca sencillamente en la imagen de un hombre que, sentado a orillas del mar, lee un libro. Este libro es el *Amadís*, una de esas novelas de aventuras donde realidad y fábula están formadas de la misma substancia y que por diversos modos han influido en la obra de don Quijote, de Cervantes y de García Márquez entre otros.

El narrador de fábulas, el cantor de sueños y desengaños, el visionario se multiplica y propaga así en una multitud de otros que leen en otros libros la misma vida que están leyendo en el libro que los encierra, que se reflejan y se recrean en las fábulas de los Märchen, en los ensueños de los personajes de Shakespeare, en las visiones leídas por Dante en un libro de Virgilio, lector de los libros de Homero, y que Dante traspone en su propio libro donde Virgilio y Homero, creadores de fábulas y visiones son a su vez fábula y visión: *trattando l'ombre come cosa salda.*

Tratando ahora las cosas sólidas como sombras Ramos Sucre rehace a su manera el mundo ambiguo de las sombras y las cosas. La orientación deliberada hacia la ambigüedad y el diálogo con los textos, hacia el desdoblamiento lúdico y dramático del yo enunciante, hacia el círculo que se inscribe en el círculo de otro libro se ha vuelto hoy moneda corriente como lo era en la edad media, edad de glosas y diálogos entre libros y de comercio con las

sombras; pero es seguro que en los años veinte del siglo XX, en nuestro mundo hispánico, y en particular en el terreno de la poesía lírica, esta manera heterodoxa, paradójica y parabólica de abordar la "realidad" como "literatura" y viceversa hubo de desconcertar e incomodar al lector medio que tiene sus convicciones sobre la realidad y, aparte de eso, es aficionado a la literatura; como desconcertó e incomodó sin duda el gran coetáneo del poeta venezolano, el argentino Macedonio Fernández, otro "raro" que trabajaba con un método análogo. Se admite que se tiendan puentes entre realidad y poesía, pero no que con artificiosos e insidiosos procedimientos se borren las fronteras que deben existir entre una y otra porque, si no, dónde estamos. La gran lección de Ramos Sucre es el haber trabajado ignorando tranquilamente esas fronteras y con la serena creencia de que en la medida en que los manipuladores de la realidad las trazan, la función de la poesía es abolirlas. Que la poesía no tiene por qué dejarse intimidar por esta pregunta: *dónde estamos.*

Esta pregunta preocupa singularmente al hombre moderno y en su inmensa mayoría los hombres modernos (sin exceptuar a más de un poeta contemporáneo de Ramos Sucre) le dan una respuesta simple y de tan simple consternante: estamos en la historia y *no estamos sino* en la historia. El poeta venezolano, hombre moderno, no podía ignorar la pregunta ni la respuesta común ni despreocuparse de ellas: sus "historias" en efecto están bordadas en el cañamazo de la historia, la historia indudablemente lo fascina con su ciega alternancia de construcción y destrucción y en ella fija, a lo largo de su obra, una mirada indagadora, desengañada y poco piadosa; pero de tanto evocar la historia el poeta la exorcisa: la evapora; la historia vuela con la explosión del tiempo que es intuido no como movimiento, transcurso y progreso sino como el ámbito inmóvil donde nosotros pasamos para repetirnos siempre iguales: lo que de la historia queda se salva sólo en la medida en que se cristaliza en mito: regreso a los arquetipos originales. Es patente que Ramos Sucre vivió siempre en conflicto con su época; las raíces de este conflicto pueden estar en el desafecto, propio de la época, al pensamiento religioso y mítico, substituido cada vez más por una especie de culto a la mentira: estos dos términos por lo demás, mito y mentira parecen resultar sinónimos para el hombre de nuestros días. Entonces el poeta fija su mirada en el pasado o aparenta fijarla en él; aparenta, decimos, porque a pesar de la insistencia con que dibuja estampas cuya anécdota se sitúa convencionalmente en la alta antigüedad, en la edad media o en el renacimiento, sucede siempre lo mismo, el hado mueve su péndulo de una manera siempre igual, el mismo proscrito busca siempre refugio en el mismo lugar, la misma trasgresión exige la misma sanción y el cuerpo muerto de una joven virgen deriva interminablemente a través de los poemas por el mismo río. Todo fluye y procede quizá como el río por el que navega el cadáver de la doncella, pero todo —podríamos decir glosando a Leopardi— procede por tan largo camino que parece estar inmóvil; y es como si todo refluyera a la fuente, al indeterminable punto de partida. Por eso el texto escrito hace dos mil años se funde en el que el poeta está escribiendo ahora o escribirá mañana: mañana es ayer, ayer es ahora y mañana. Por eso el poeta busca en su obstinado diálogo con los textos ya escritos un *dictado*, como llamaban los medievales al poema, *die Dichtung*, como llaman a la poesía los

alemanes con el mismo concepto y la misma etimología: la trascripción de la palabra dicha, el dictado del destino y ve en ellos el tejido común de la poesía y la realidad, de la religión y de la historia. Y con el mismo gesto y con la misma voz canta y cuenta: el cuento de los suceso fugaces siempre repetidos, el canto que repite la perennidad del mito.

La imbricación de la expresión poética en la obra narrativa de José María Arguedas y Juan Rulfo

La "expresión poética" o bien la "poesía". Y está claro desde el principio que sería inútil intentar aquí como preámbulo una definición de "poesía": por más que cavile sobre el concepto lo único que se me ocurriría es que "poesía" no eres tú. Pero no basta para nuestro tema. Me serviré tentativamente de los conceptos instrumentales que definían los géneros de la siempre indefinida poesía o más generalmente de la "literatura" antes de la novela. El lírico (que no equivale sino imperfectamente al género *mélico* en la poesía antigua), el épico y el dramático. A los tres los contiene o puede contenerlos en su seno la narrativa actual, cuento o novela. De los tres trata una obra esencial de Emil Staiger que los presenta como los conceptos fundamentales de la poética; pero estos conceptos, para el crítico germánico, que publicó su libro en 1948, no son ya precisamente "géneros", puesto que el concepto de género literario aparentemente ha caducado, sino más bien "estilos" que indican cada uno de ellos una actitud o un situarse del creador por respecto a sí mismo, al lector y al mundo: el estilo lírico o "Erinnerung" ("recuerdo" pero con la fuerte marca etimológica de "interiorización", mientras que en español la marca etimológica correspondiente es la de *cor*: corazón); el épico o "Vorstellung" ("representación" de los sucesos y las gestas del mundo llamado exterior) y el dramático o "Spannung": tensión dramática. En el enfoque que hace Staiger de la lírica, como en las definiciones que dan por lo general los dicionarios de esta palabra, el yo poético interioriza y subjetiva en recuerdo sus vivencias del mundo, pero notando que no hay objeto sin sujeto y que un poeta lírico que no represente el mundo exterior no podrá tampoco representar su mundo interior. "Interior" y "exterior", "objetivo" y "subjetivo" no están en absoluto separados en la poesía lírica: "Interiorización" no significa pues la penetración del mundo en el sujeto sino una compenetración de ambos, un estar el uno en el otro, de modo que se puede decir igual que el poeta interioriza la naturaleza como que la naturaleza interioriza al poeta (Staiger 1948: 63). Otras características que definen para el crítico la lírica son las de la unidad de la música de las palabras y su sentido, y el concepto de "Stimmung" (Ibid.: 61-62): estado de ánimo o disposición del ánimo, pero es una palabra bajo la cual se puede leer también el concepto de "Einstimmung", acuerdo, armonía o consonancia del yo del poeta con el mundo, o de unos de los diversos yoes en que se puede desdoblar el yo del poeta. Estos estados de ánimo son momentáneos, evanescentes, no duran: el poema lírico es breve (Ibid: 23-24), se acaba al cabo de un rato, si puedo decir, con el estado de ánimo y la música íntima que le dio fugazmente su forma. En cuanto a la épica el autor constata que el género, en tanto que tal, ya no se da, y dice incluso que Homero es el único poeta en el que se muestra aún pura la manera

épica. Después no hay sino relatos largos en verso calificados de épicos. Pero ya volveremos a la cuestión de la épica. Lo que subraya sobre todo Staiger, y lo que nos interesa para nuestro tema, es que la crítica moderna, frente a la proliferación de lindes entre género y género, entre estilo y estilo tiende, más que a deslindarlos, a mezclarlos, de modo que el *Hiperion* de Hölderlin y el *Werther* de Goethe resultan ser obras "épico-líricas en prosa" o novelas épico-líricas. Y cita a Julius Petersen, quien se representa una "rueda" de cuyo eje ("Urdichtung" o "poesía originaria") salen tres grandes rayos caracterizados como "épica", "lírica" y "dramática" y en torno a estos rayos se disponen todos los "géneros mixtos (Staiger 1948: 233). La novela, tal como la entendemos hoy, es bastante eso: una especie de crisol donde todos los antiguos géneros pueden fundirse, y lo veremos en relación con las novelas de Arguedas.

Quiero citar, para dar fin a este preámbulo, un importante ensayo de Luis Cernuda, "Bécquer y el poema en prosa en español" donde dice que fue Bécquer el primer poeta de lengua española en adivinar la necesidad de la poesía en prosa y le da forma en sus *Leyendas* (Cernuda 1975: 986), pero no en todas: "es en algunas enteramente y en otras parcialmente en donde quiso componer, unas veces poesía en prosa y otras poemas en prosa" (Ibid. 987). La diferencia está en que para Cernuda el poema en prosa es una unidad delimitada y forzosamente breve, o sea lo mismo que dice Staiger para el verso. La poesía en prosa, la expresión lírica difusa a lo largo del texto prosaico, domina en leyendas como "La creación" y "El caudillo de las manos rojas", pero Cernuda nota que el poeta choca con un escollo constituido por la doble tarea que se ha impuesto: por una parte contar una historia y de otro lado escribir poesía. La dificultad con la que se encuentra Bécquer es la de contar y cantar al mismo tiempo; de ahí la necesidad, probablemente inconsciente según Cernuda, de "aislar algunos momentos del canto en el curso regular del relato"; estos momentos del canto se destacan del conjunto como poemas en prosa incrustados en el discurso narrativo.

El procedimiento de Bécquer prendió sobre todo en la transición de los dos siglos en la literatura hispanoamericana, en los cuentos de los poetas modernistas, sobre todo Darío, después en José Antonio Ramos Sucre, y finalmente en la poesía de las llamadas vanguardias y sus sucesores: Vallejo, Huidobro, Paz han escrito poemas en prosa o relatos donde abundan los momentos poéticos; pero la conjunción verso-prosa y poesía-narrativa es en esa etapa sobre todo un procedimiento de poetas.

Desde los decenios de los cuarenta la tendencia se invierte y con el auge de la novela hispanoamericana son por lo general novelistas y cuentistas de orígenes y estilos diversos los que injertan en la estructura narrativa procedimientos propios de la poesía lírica y a veces dramática: Asturias,, Felisberto Hernández, Ciro Alegría, Sabato, Lezama Lima, Cortázar, García Márquez, Sarduy, y se podría alargar la lista. Entre todos ellos, pienso que José María Arguedas y Juan Rulfo ocupan un lugar central por el denso contenido poético de su obra, contenido lírico, pero también épico y dramático.

Y en efecto, es ineludible volver a plantear la cuestión de la épica, el género que, habíamos dicho, Emil Staiger daba por abolido, pero Staiger, que por lo demás enfoca sólo la literatura

europea, termina su ensayo diciendo precisa y literalmente que "la poesía épica en su sentido homérico ya no puede volver" pero que, sin embargo, "lo épico propiamente dicho queda o se conserva "abolido" ("aufgehoben" entre comillas) en toda poesía como indispensable fundamento" (Staiger 1948: 141). Es decir en el sentido dialéctico que Hegel da al vocablo alemán "aufheben": negar y superar un término conservándolo y preservándolo, de modo que la realidad abolida en su negación sustenta y fundamenta la nueva realidad nacida de esta negación.

Hay pues que tener en cuenta en la narrativa hispanoamericana sobre todo desde Miguel Angel Asturias la presencia de una dimensión épica lindando con la lírica, e incluso sustentándola, y que es muy visible en Rulfo y sobre todo en Arguedas. En Europa la lírica queda constituida como género sólo en la época de Petrarca y no llega a obtener un status propio sino hasta el movimiento romántico (Orsini: 1974); mientras que la epopeya decae después de Homero y acaba por agotarse a través del racionalismo y el auge de la novela realista y psicológica, y por falta de mitos vividos por la comunidad. En el renacimiento la *Jerusalén liberada* de Tasso, como ya lo ha notado la crítica (Caretti: XXXV-XXXVIII), es un poema apenas heroico dominado por elementos líricos, dramáticos y eróticos, así como el *Orlando furioso* es casi más burlesco que épico (y hay algo de eso en, por ejemplo, *Cien años de soledad*). Me parece indispensable insistir en las etapas de esta degradación del poema heroico en verso en Europa para ver mejor lo que sucede en la narrativa poética de Arguedas, de Rulfo y otros americanos. Y es que ya en América *La Araucana* es un poema que narra en estrofas reales la conquista de Chile, pero sin que la fábula se sustente en ninguna representación mítica colectiva, en ningún pasado legendario (el propio Ercilla era un actor de la epopeya que narra), y el género heroico se encontraba así desfasado por respecto a la prosa ágil, viva y realista de los cronistas de la época, actores y testigos de los hechos narrados, pero con una actitud ya realista y a menudo crítica que a veces niega la heroicidad misma de los héroes; así Pedro Pizarro narrando el encuentro de los españoles con Atahualpa rodeado de su huestes dice: " yo oí a muchos españoles que sin sentirlo se orinaban de puro temor." (Pedro Pizarro 1938: 285). No parece posible hablar ya de épica en el siglo XVI.

Ahora, una visión épica del mundo sí parece renacer en la literatura hispnoamericana contemporánea y renace sobre todo en prosa y mezclada o alternando con fragmentos líricos o dramáticos, y son los propios novelistas quienes la invocan, por ejemplo Carpentier para todo el grupo de escritores del "boom" en el que se mete también él: "Para nosotros se ha abierto, en América Latina, la etapa de la novela épica de un *epos* que ya es y será en función de los contextos que nos incumben" (Carpentier 1949: 149-51), precisando de una manera algo redundante que esta novela se construye con una materia "dotada de dimensión épica". La declaración tiene su importancia aunque no se ve muy bien en qué sentido puede aplicarse a Carpentier: personalmente, lo único que yo veo de épico en sus novelas histórico-etnológicas es una imperterturbable carencia de sentido del humor. Pero claro, personalmente.

José María Arguedas, y esto es más importante, aplica el término de "épica" al sentido y a la textura de su propia obra y al hacerlo deslinda y conecta al mismo tiempo el concepto

implícito de "lírico" y el explícito de "épico" subrayando el problema de la expresión a través de la dualidad y la unión de sus dos lenguas, el quechua y el castellano:

> Yo había escrito ya "Warma Kuyay" ("Amor de niño), el último cuento de *Agua*. El castellano era dócil y propio para expresar los íntimos trances, los míos; la historia de mí mismo, mi romance (...). Ya sé que aún en ese relato el castellano está embebido en el alma quechua, pero la sintaxis no ha sido tocada. Esa misma construcción, el castellano de "Warma kuyay", con todo lo que tiene de aclimatación no me servía suficientemente para la interpretación de las luchas de la comunidad, para el tema épico. En cuanto se confundía mi espíritu con el del pueblo de habla quechua, empezaba la descarriada búsqueda de un estilo (...) Sumergido en la profunda morada de la comunidad no podía emplear con semejante dominio, con natural propiedad el castellano (...) Era necesario encontrar los sutiles desordenamientos que harían del castellano el molde justo, el instrumento adecuado.
>
> (Arguedas 1983: II, 196).

Estas consideraciones de Arguedas dan un hilo conductor para seguir la evolución de su narrativa y de su poesía en la medida en que distinguen técnicamente dos temas que confluyen en la práctica de la obra: el lírico (que evoca "los íntimos trances", las vivencias entrañables de la infancia, presentando los seres y los lugares con los ojos y desde el alma de un niño) y el épico, que consiste en la representación del encuentro y las luchas de pueblos y culturas en un ámbito humano, cultural y fisico-geográfico tremendamente contrastado y dividido como es el Perú: sierra y costa, indios y blancos, quechua y castellano, tradición milenaria de las culturas andinas y más de cuatro siglos de cultura hispánica. Desde este punto de vista, el autor presenta la novela peruana "como el relato de la aventura de pueblos y no de individuos" y como "predominantemente andina". "En los pueblos serranos, el romance, la novela de los individuos, queda borrada, enterrada por el drama de las clases sociales". Y añade: "Las clases sociales tienen también un fundamento especialmente grave en el Perú andino; cuando ellas luchan, y lo hacen bárbaramente, la lucha no es sólo impulsada por el interés económico; otras fuerzas espirituales profundas y violentas enardecen a los bandos; los agitan con implacable fuerza, con incesante e inaudible violencia".

Es decir que chocan dos civilizaciones o tipos de sociedad, de modos de vida y de visiones del mundo encontradas en la que una defiende su propia identidad profundamente arraigada en lo que Arguedas llama "el alma de la comunidad" (entiéndase indígena, "esa profunda morada de la comunidad" en la que el autor declara estar "sumergido"). Esta "dualidad trágica de lo indio y lo occidental en estos países descendientes del Tahuantisuyo y de España" (son palabras de Arguedas) son la materia de la epopeya. Su lugar central, los Andes del sur del Perú; las lenguas, el quechua y el castellano con "los sutiles desordenamientos" que le impone el escritor; y en cuanto al héroe, "es probable —dice Arguedas y más que probable que el indio aparezca como el héroe fundamental", y así aparece en efecto a través de casi toda la obra, desde los cuentos de *Agua* hasta el último capítulo y el último diario de *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, pero el adjetivo "fundamental" indica que habrá otros "héroes", que progresivamente se van diversificando, desde el latifundista, como don Bruno, en *Todas las sangres*, los mestizos también, fragilizados

por su situación incierta entre las dos culturas en pugna, hasta los trabajadores y los empresarios e industriales de la costa: todas las sangres, todas las clases, y finalmente, el último y primero, el héroe que se oculta detrás de su propia voz y que tendrá por papel principal introducir en la epopeya una corriente lírica casi permanente: el personaje narrador que al narrar recuerda e interioriza el mundo que lo interioriza a él, y modula "los acontecimientos narrados, muy singularmente épicos" (son palabras de Arguedas) los hechos, las luchas, pero también los lugares que conoce "a través de la niñez, de la experiencia profunda".

Esta experiencia profunda del mundo andino es, en parte, como lo declara el propio autor, un conocimiento vivido del enfrentamiento y la lucha de un pueblo que defiende su identidad y su mundo en todos los terrenos, económico, cultural, espiritual en duros enfrentamientos contra las fuerzas extranjeras que lo avasallan: es lo que Arguedas califica de "tema épico", "acontecimientos singularmente épicos". Pero eso es simplemente *eso*, lo que Carpentier designaba como "materia" épica: el argumento, la realidad narrada, las luchas, las estrategias, los movimientos de masas, etc. Eso —cualquier guerra de cualquier continente y de cualquier época— lo narra sencillamente y bien un buen novelista realista o, aún más sencillamente y mejor, un historiador, de hoy o de ayer como Herodoto por ejemplo en Grecia: pero Herodoto precisamente no era Homero. Para la mentalidad racionalista occidental mito es sinónimo de mentira, y no precisa ni exclusivamente para la cultura que llamamos "moderna": lo era ya para Jenófanes, Herodoto y Platón. Pero ahora resulta que no lo es, en la América del siglo XX, para un escritor como Arguedas: la materia o el tema que él trata es histórica en cuanto la dualidad dramática de las culturas en el Peru está claramente inscrita en la historia, pero la cultura con la que él se identifica, lo que él llama "el alma de la comunidad" en que está "sumergido" arraiga en mitos ancestrales y se proyecta en una visión mágica, unitaria y animista del universo, de modo que el poeta, que ha absorbido esa visión y esos sentimientos míticos y mágicos en la experiencia profunda de la niñez, los integra en su obra al mismo tiempo como tema y materia de la narración y como elemento estilístico del lenguaje narrativo. El alma de la comunidad, el alma del mundo y de la naturaleza en la que está integrada la comunidad y el alma del poeta sumergido en "la profunda morada" de ésta forman un todo y es esa unión la que trata de expresar la escritura arguediana. La obra se constituye en "estructura mítico-simbólica" y es así como la ha presentado Petra Iraides Cruz Leal (s.f: 89 sqq): "Arguedas, integrado con dificultad a los modelos occidentales, cuenta principalmente con la herencia mítica del universo quechua que le hace volver con tesón a los valores sagrados, a una sabiduría ancestral incontaminada de tecnologías y rechazada en los medios artísticos. De ahí la oscura fuente emotiva que genera el dulce vicio de escribir no importa para qué (...)" (Cruz Leal: 89). También Antonio Cornejo Polar ha distinguido en la última novela de Arguedas, *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, tres niveles: biografía, novela y mito; este último toma forma en "un discurso estrictamente mágico", del cual es un ejemplo la curiosa escena del diálogo en el capítulo II entre don Ángel y Don Diego en los que encarnan los dos zorros que dan el título al libro. De la

misma manera, en la interpretación de Cornejo, uno de los personajes del libro, Asto, uno de los tantos serranos que han bajado a la costa, repite o "revive", con una prostituta blanca de Chimbote, una historia mítica del antiguo Perú: "Hace dos mil quinientos años, Tutaykire (Gran Jefe, Herida de la noche), el guerrero de arriba, hijo de Pariacaca, fue detenido en Urin Allauca, valle yunga del mundo de abajo; fue detenido por una virgen ramera que lo esperó con las piernas desnudas, abiertas, los senos descubiertos y un cántaro de chicha. Lo detuvo para hacerlo dormir y dispersarlo" (Arguedas 1983: V, 49 / Cornejo Polar 1973: 274-277). La conjunción de la gesta heroica del Perú, de la persistencia de antiguos mitos en la cultura indígena y de una mentalidad mágica donde domina la creencia en la "participación" del hombre en el universo y del universo en el hombre: es eso lo que justifica que la narrativa poética de Arguedas se pueda calificar de épica, calificativo que, de otro modo, resulta escasamente aplicable en sentido estricto a las obras que se escriben en nuestro siglo en Europa y en América, aunque narren guerras o luchas o vicisitudes colectivas. Salvo excepciones como, pongamos, *Berlin Alexanderplatz* de Alfred Döblin donde está muy presente el elemento mítico y se mezclan los très géneros, épico, lírico y dramático (W. Muschg: 418, 424).

La dimensión al mismo tiempo histórica y mítica de la obra de Arguedas parece evidente, pero hay que tener en cuenta que la misma mirada que se fija en el pasado legendario evocando mitos de hace miles de años, se fija también en el presente y mucho en un futuro histórico que reconcilie a los pueblos del Perú, pero en el que se proyecta siempre la memoria de los mitos y el recuerdo personal de su infancia en la comunidad de los indios lucanas. En este sentido dice Antonio Urrello que de las imágenes de Arguedas "emergen (...) no solamente una conciencia artística de elevadísimo valor sino también una conciencia ética que señala sendas de conducta y valores morales y comulgando en sus dos vertientes, pasado y presente, a las que muchas veces aparecen superpuestas e indistinguibles" (Urrello 1989; 78-79). Y cita estas palabras de Arguedas: "...la conciencia de la época antigua que vive aún con absoluta pureza en todos los instantes en que el espíritu religioso logra revivir la antigua presencia de lo común, de la profunda y mítica conciencia de que la tierra y sus frutos no pueden ser de propiedad individual sino universal" (Arguedas 1976: 61 [citado por Urrello 1989: 79].

"Lo común" es pertenencia de la comunidad que está en la memoria histórica y en el recuerdo vivo de la experiencia del autor, y que políticamente se proyecta en una visión que no podríamos llamar sino "comunista", visión naturalmente política aunque no vinculada a ningún partido o movimiento político. La conciencia de la tierra como bien común es calificada de "mítica", pero ahora mítica en dos proyecciones desde el presente: a lo que fue en el pasado y a lo que debe ser en el futuro donde visiblemente el escritor, mestizo de dos culturas y de dos lenguas, cifra su esperanza de redención no sólo de los pueblos peruanos sino de todos los pueblos. Este poeta andino hubiera podido repetir, invirtiéndolo, un verso de otro poeta andino, César Vallejo: a lo mejor recuerdo al esperar: a lo mejor espero al recordar...

Antes de enfocar la presencia a la vez intensa y difusa de la expresión lírica en la obra narrativa de Arguedas, reparemos en que el novelista es también autor de un libro de poemas en quechua, que en su mayor parte él mismo tradujo al español. El libro lleva el título de uno de los poemas: *Katatay: Temblar* y su tema es sobre todo las gesta de los pueblos en lucha por la conquista de su identidad y por la humanización de la civilización: "Al padre creador Tupac Amaru (himno-canción)", "Qué Guayasamín" (es una oda al pintor ecuatoriano Oswaldo Guayasamín), "Temblar", "Llamado a algunos doctores", "Oda a Cuba", "Ofrenda al pueblo de Vietnam" y, homenaje al presente y al futuro del hombre, "Oda al jet" que muestra claramente como Arguedas no tenía nada de un nostálgico de un mundo "atrasado" y "provinciano": llama al jet obra del "hombre dios, hacedor del Dios padre", "pez golondrina de viento", "Bajo el suave, el infinito seno del "jet;" más tierra, más hombre, más paloma, más gloria me siento", "mi cuerpo vuelve a la dulce infancia", "mi sangre está alcanzando las estrellas,/ los astros son mi sangre", "Dios Padre, Dios Hijo, Dios Espíritu Santo, Dioses Montañas, Dios Inkarrí", "No bajes a la tierra/ Sigue alzándote (...) hasta llegar al confín de los mundos que se multiplican hirviendo, eternamente". El tono épico y el lírico se mezclan o se funden en estas composiciones donde alterna el verso con la prosa poética.

En las novelas y los cuentos lo épico constituye la trama misma del relato: lo que el propio autor define como la interpretación de las luchas de la comunidad, sus héroes, el indio y sus mitos, como el de los dos zorros o el del dios Incarrí, o el legendario Huatyacuri, "héroe dios con traza de mendigo" (Arguedas: Ibid.: V, 203, 243); y el español quechuizado a nivel de la expresión; pero es el elemento lírico el que a través de la obra nos impresiona sobre todo por sus resonancias poéticas. Este lirismo tiene dos vertientes, una de ellas es la frecuente inserción en los relatos de poemas y canciones quechuas, yaravíes tradicionales con la traducción paralela en castellano, no, claro está, como elemento folklórico pintoresco, sino seguramente porque estos cantares indios son una expresión cabal de lo que el poeta llama el alma de la comunidad que participa así directamente en la construcción de la obra: cantos anónimos que son de todos, por consiguiente también del poeta. Es verdad que en tanto que blanco Arguedas nunca perteneció realmente a esa comunidad que no lo reconocía a él como indio; pero él se siente compenetrado con ella.

La otra vertiente está en la voz del recuerdo que se reapropia, cantándolo, del mundo de la infancia, del paisaje para Arguedas siempre mágico de la sierra del Perú y en el cual encontramos la doble interiorización de la que hablaba Staiger: del mundo por el poeta y del poeta por el mundo. Para comprender mejor la importancia del caudal lírico vale recordar aquí algunos datos significativos de la cultura de Arguedas, blanco que se crió entre los indios. El padre de José María, abogado que viajaba incesantemente por los Andes, se vio obligado a confiar el niño a su madrastra. Arguedas cuenta:

> Mi madrastra [...] me tenía tanto desprecio y tanto rencor como a los indios [y] decidió que yo había de vivir con ellos en la cocina, comer y dormir allá. Así viví muchos años. Los indios y las indias vieron en mí exactamente como si fuera uno de ellos, con la diferencia de que por ser blanco acaso necesitaba más consuelo que ellos... y me lo dieron a manos llenas. Pero algo de triste y de poderoso debe tener el consuelo que los que sufren dan a los que sufren más, y quedaron en mi naturaleza dos

> cosas muy sólidamente desde que aprendí a hablar: la ternura y el amor sin límites de los indios, el amor que se tienen entre ellos y que le tienen a la naturaleza, a las montañas, a los ríos, a las aves; y el odio que le tienen a quienes, casi inconscientemente, y como por una especie de mandato Supremo, les hacían padecer. Mi niñez pasó quemada entre el fuego y el amor.
>
> (Citado por Cornejo Polar 1973: 41-42)

El escritor añade que "aprendi[ó] a hablar el castellano con cierta eficiencia después de los ocho años, hasta entonces sólo hablaba quechua".

En la conjunción de las dos lenguas Arguedas busca la clave que le permita hacer presente todo el tesoro del recuerdo y es ahí donde radica fundamentalmente su lirismo que es ante todo la expresión de una inmersión en la naturaleza andina hondamente consubstanciada con el alma de los hombres que viven con ella y en ella; de ahí que los fragmentos líricos invaden y modulan una buena parte de la obra narrativa (sobre todo cuentos como "Huarma Kuyay", "Amor mundo", "La agonía de Rasu Ñiti"). Este lirismo culmina en *Los ríos profundos*, la novela más lírica de Arguedas, y reaparece con frecuencia en los diarios de *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. El estilo lírico en el relato está vinculado a la narración en primera persona, por lo general a cargo de un niño que se llama Ernesto en "Warma Kuyay", "Agua" y *Los ríos profundos*. Este niño es visiblemente una proyección semibiográfica de José María Arguedas, aunque está claro que el narrador no se confunde nunca realmente con el autor.

"Estamos muy amagados por la piedad y la infancia", dice el poeta; y, recordando: "(...) yo era muy intranquilo; estaba solo entre los domésticos indios, frente a las inmensas montañas y abismos de los Andes donde los árboles y flores lastiman con una belleza en que la soledad y el silencio del mundo se concentran" (Arguedas ibid: V, 23,24). Ahora se tratará de evocar mediante el lenguaje la magia de ese mundo y Arguedas tiene que plantearse el problema de la expresión en palabras de una realidad en que los perfumes, los colores y los sonidos no solamente se responden como en el poema de Baudelaire, sino que se funden y se confunden, se expresan los unos por los otros. Lo plantean por él los zorros de la última novela: el zorro de arriba le dice al de abajo: "confundes un poco las cosas". —"Así es. La palabra (...) tiene que desmenuzar el mundo", contesta el zorro de abajo. "El canto de los patos negros que nadan en los lagos de altura (...) repercute en los abismos de roca (...), se arrastra en las punas, hace bailar a las flores de las yerbas duras que se esconden bajo el ichu". —"Sí, dice el otro: el canto de esos patos es grueso (...) el silencio y la sombra de las montañas lo convierte en música que se hunde en cuanto hay". Y replica el zorro de abajo: —"La palabra es más precisa y por eso puede confundir. El canto del pato de altura nos hace entender todo el ánimo del mundo". Conviene fijarse en el doble sentido de "confundir" en relación con la palabra que "desmenuza el mundo", la palabra instrumental que "confunde", en el sentido de "equivocar" o "engañar" y confunde por ser precisa, etimológicamente: distinta, separada, apartada o cortada (todos sinónimos del DRA). Contra esa precisión de la palabra-concepto que desmenuza la realidad confundiéndonos, el Arguedas lírico busca otra, una palabra-canto que confunda las categorías del mundo y las percepciones que de él tenemos fundiendo todos los fenómenos de la realidad: una palabra-canto que hace de la prosa narrativa un medio musical en el que

destellan las imágenes. En esta visión poética el ser humano está hecho de materia musical: canta una calandria y el poeta exclama: "...mientras oía su canto que es seguramente la materia de la que estoy hecho, la difusa región de la que me arrancaron para lanzarme entre los hombres, vimos aparecer en la alameda a las dos niñas" (Arguedas, ibid. III, 133). El amor que les tienen los indios y el propio Arguedas "a la naturaleza, a las montañas, a los ríos, a las aves" hace que la naturaleza esté en ellos como ellos están en la naturaleza: un continuo alma/cuerpo del hombre-alma/cuerpo del mundo; así, describiendo el rubor de una muchacha que observa la cópula de una pareja de animales, el poeta, por los ojos de un niño que contempla a la joven, ve toda la naturaleza que se traslada a su cuerpo para hacerse rubor:

> La joven cantaba mejor que la calandria; plateaba al fangoso y encabritado río grande, acercaba las cumbres filudas que los ojos apenas alcanzaban pero el corazón sentía, los acercaba con el canto hasta que tocaran con sus dientes las flores de la alfalfa (...). Los dos animales se movían, y el río fangoso se convirtió en sangre pura y terrible que empezó a subir desde los pies hasta la frente de la jovencita. (...) su rostro enrojeció desde dentro como lirio blanco que se transformara de repente, por quemazón, en un trozo de crepúsculo que es la luz roja de uno mismo más que del sol y del cielo. (...) apenas el río se trasladó a las venas de su cuello para apretar ahí toda su fuerza".
>
> (Arguedas: I, 224)

Los fragmentos líricos de este tipo son muy numerosos y basta hojear un libro como *Los ríos profundos* para topar continuamente con esta percepción mágica y poética en que se borran los límites entre el hombre y el universo, lo que ha hecho decir al gran poeta peruano Emilio Adolfo Westphalen: "Esta especie de comunión universal, de inmersión poética en que se anulan objeto y sujeto, es para muchos de nosotros todavía una cima inaccesible aunque intuida, ensoñada o, simplemente, deseada" (Westphalen 1976: 352). En Arguedas, quiere decir Westphalen, es una cima alcanzada. Y eso que Westphalen se ha empeñado quizá más que cualquier otro poeta contemporáneo en acercarse a esa cima. Arguedas, siempre citado por Westphalen, lo explica con mucha sencillez: "...descubrir cuán bello es el mundo cuando es sentido como parte de uno mismo y no como algo objetivo. Nada hay, para quien aprendió a hablar en quechua, que no forme parte de uno mismo" (Ibid.).

Si queremos encontrar en el continente latinoamericano un alma gemela de Arguedas, esa es sin duda Juan Rulfo, a quien Arguedas admiraba sin reservas y le tenía mucho cariño: En el primer diario de *El zorro de arriba y el zorro de abajo* dice el escritor peruano dirigiéndose al mexicano: "¿Quién ha cargado a la palabra como tú, Juan, de todo el peso de padeceres, de conciencias, de santa lujuria, de hombría, de todo lo que en la criatura humana hay de ceniza, de piedra, de agua, de pudridez violenta por parir y cantar, como tú? (Arguedas ibid: V, 19).

Hay tres constantes que acercan las dos obras: la sintonía y el vínculo estrecho entre el escritor y el pueblo campesino de México; la presencia viva en la obra de las representaciones culturales a menudo míticas de su comunidad; las inflexiones líricas de su obra, sobre todo en *Pedro Páramo*. El lirismo en el libro de Rulfo como en los de Arguedas se da como expresión del recuerdo, pero no del personaje narrador que en la primera parte es Juan Preciado, sino de otros personajes, o mejor dicho sus voces: la voz de Pedro Páramo que en los primeros

capítulos recuerda a Susana San Juan: "Ibas teñida de rojo por el sol de la tarde, por el crepúsculo ensangrentado del cielo" (Rulfo 1983: 20); pero sobre todo la voz de la madre muerta que acompaña a Juan Preciado en su viaje a Comala, y recuerda su pueblo como un paraíso: "*Hay allí, pasando el puerto de los Colimotes, la vista muy hermosa de una llanura verde, algo amarilla por el maíz maduro. Desde ese lugar se ve Comala, blanqueando la tierra, iluminándola durante la noche*" (Ibid: 8): se puede notar que en estas cuatro líneas de "prosa" se disimulan cinco versos endecasílabos: un poema intercalado en el decurso narrativo. Y esa misma voz que recuerda acompaña al viajero hasta su tumba y de tumba a tumba le sigue susurrando el recuerdo del paraíso: "*Allá hallarás mi querencia. El lugar que yo quise. Donde los sueños me enflaquecieron. Mi pueblo, levantado sobre la llanura. Lleno de árboles y de hojas, como una alcancía donde hemos guardado nuestros recuerdos. Sentirás que allí uno quisiera vivir para la eternidad. El amanecer; la mañana; el mediodía y la noche, siempre los mismos pero con la diferencia del aire. Allí donde el aire cambia el color de las cosas; donde se ventila la vida como si fuera un murmullo: como si fuera un puro murmullo de la vida...*" (Ibid: 50).

La Comala donde llega Juan Preciado es lo contrario del paraíso, es la entrada del infierno y asi está descrita: "abajo", "sobre las brasas de la tierra, en la mera boca del infierno" donde sufren y recuerdan las almas de los muertos, pues a la mitad del libro se revela que no sólo la madre de Juan Preciado está muerta sino que todos los personajes que sucesivamente aparecen, el arriero que lo lleva al pueblo infernal y todos los habitantes de Comala son simplemente "aparecidos" que han muerto hace mucho tiempo; y el mismo Juan Preciado que cuenta esta historia, la está contando desde su tumba, pues ha muerto en Comala matado por los murmullos de los muertos; muertos líricos que recuerdan murmullando. Casi todos los críticos han visto en este descenso a Comala una reelaboración del mito del descenso a los infiernos y se ha comparado al episodio de Eneas que baja al averno para encontrar a su padre. Pero es necesario indicar sobre este punto un trabajo de Martín Lienhard (apareció en una revista suiza pero he perdido la referencia) en cual recuerda que existe un antiguo mito mexicano donde el héroe, igual que en el poema de Virgilio, desciende a los infiernos para encontrar a su padre; y se puede argumentar que es mucho más creíble que Rulfo, escritor tan poco extranjerizante como Arguedas, se haya inspirado en el mito autóctono más que en el greco-romano.

Aparte de estas afinidades evidentes entre las obras del mexicano y del peruano, hay que reconocer que la imagen que da Arguedas de los lugares donde pasó su infancia es bien diferente, incluso contrapuesta, de la que ofrece Rulfo de los pueblos del estado de Jalisco donde él nació: a pesar de la miseria, la injusticia y la tiranía del régimen latifundista, la evocación arguediana de Puquio y otros pueblos de los Andes del sur del Perú es positiva, esperanzada y luminosa. La de Rulfo, sombría y desolada, contrapone crudamente la Comala del recuerdo: un paraíso, al infierno que es Comala, un pueblo donde ya no vive nadie, sino los fantasmas de los muertos. —Allí, en Comala "uno quisiera vivir para la eternidad", había dicho la voz de la madre. —¿Y por qué se ve esto tan triste?, pregunta Juan Preciado al fantasma de Abundio, el arriero, al llegar a Comala. —Son los tiempos, señor, contesta el fantasma (*Ibid.*: 8). Es la historia de México.

Pero esta diferencia de estado de ánimo no afecta en nada la carga poética común a los dos autores.

Bibliografía

Arguedas, José María (1983): *Obras completas*, Lima, Editorial Horizonte.

Caretti, Lanfranco (1967): *Introduzione*, en Torquato Tasso: *Gerusalemme liberata*, Baru, Laterza.

Carpentier, Alejo (1969): "Problemática de la actual novela latinoamericana", en *La novela hispanoamericana*, Ed. de J. Loveluck, Santiago de Chile, Editorial Universitaria.

Cernuda, Luis (1975): "Bécquer y el poema en prosa en español", Barcelona, Barral Editores.

Cornejo Polar, Antonio (1973): *Los universos narrativos de José María Arguedas*, Buenos Aires, Editorial Losada.

Cruz Leal, Petra Iraides (s.f.): *Dualidad cultural y creación mítica* en José María Arguedas.

Pizarro, Pedro (1938): "Relación del descubrimiento y conquista del Perú" en *Los cronistas de la conquista* [edición de Horacio H. Urteaga], Biblioteca de cultura peruana, Primera serie, nº 2, París, Desclée, de Brouwer.

Urrello, Antonio (1989): "Conflicto y permanencia de la cultura kechwa" en José María Arguedas", en *Rencontre de renards. Actes du colloque international sur José María Arguedas*. Grenoble. Editions de Tignahus. Centre d'études et de recherches andines.

Rulfo, Juan (1983): *Pedro Páramo. El llano en llamas y otros textos*. Barcelona, Seix Barral.

Staiger, Emil (1946): *Grundbegriffe des Poetik*, Zúrich.

Westphalen, Emilio Adolfo (1976): "La sustancia de la vida y la obra literaria", en *Recopilación de textos sobre José María Arguedas*. La Habana, Casa de las Américas.

El retorno al lugar: poesía y narración en los dos primeros capítulos de *Pedro Páramo*

Cuando apareció *Pedro Páramo* en 1955 produjo algún desconcierto entre la crítica, quizá porque no se observó con atención la importancia particular que tiene en esta novela la distinción establecida por Tomachevski entre "fábula" y "sujeto", o porque no se caló bastante en la configuración ambigua de la obra, donde se funden elementos de la novela, del cuento y del poema lírico[1]. La original ordenación de la materia narrativa produjo incluso el efecto de una composición desordenada, achacada a la impericia del novel autor[2]. Recordemos someramente el argumento lineal: la novela narra la historia de un cacique que a fuerza de exacciones y abusos de toda índole llega a ejercer dominio absoluto sobre las tierras y gentes del pueblo de Comala. Estalla la revolución mexicana y el cacique la utiliza en su provecho; cuando muere su esposa el pueblo hace fiesta y Pedro Páramo, para vengarse, se cruza de brazos, desaloja sus tierras, quema sus enseres y pasa sus últimos años pensando en Susana, hasta que un borracho lo mata por los años de la guerra de los cristeros. Mucho tiempo después muere lejos de Comala Dolores Preciado, una de las mujeres y de las víctimas del cacique, y en su lecho de muerte lega a su hijo, Juan Preciado, la misión de ir en busca de Pedro Páramo para cobrarle lo que les debe. Juan Preciado llega a un pueblo muerto, poblado de fantasmas, y él mismo muere a los dos días de llegado, enloquecido por los murmullos de los muertos.

Tal es el esquema de la fábula reconstituido en el plano del tiempo lineal, con dos segmentos: infancia —muerte de Pedro Páramo, que llamaremos A—N / muerte de Dolores y viaje de Juan Preciado —muerte de Juan Preciado (Q—Z). En el curso de la novela estos dos fragmentos se invierten y en parte se entrelazan. De los 67 fragmentos en que se divide la obra[3], los 35 primeros narran el segmento Q—Z (en alternancia e imbricados con la presentación de episodios que narran la primera parte del segmento A—N (infancia y juventud de Pedro Páramo). Los fragmentos 37 a 67 relatan el resto de la vida de Pedro Páramo. El eje que delimita los dos segmentos es el fragmento 36 donde el lector se entera de que el narrador, Juan Preciado, es un muerto que ha relatado desde la tumba los episodios de su viaje a

---

[1] El elemento lírico en *Pedro Páramo* ha sido estudiado, entre otros críticos, por Didier J. Jaen, "La estructura lírica de *Pedro Páramo*", *Revista hispánica moderna*, 33 (1967).

[2] Por ejemplo, la reseña de Alí Chumacero, "El *Pedro Páramo* de Juan Rulfo", México, 1955.

[3] En la edición Seix Barral, Barcelona, 1983. En las anteriores ediciones hechas por el F.C.E, México, se cuentan para el mismo texto 65 fragmentos. Los fragmentos, separados por simples espacios blancos, no están numerados, lo que en ediciones sucesivas puede originar fusiones y confusiones.

Comala, en un diálogo con Dorotea, otra muerta que también ejerce la función de narradora, lo mismo que Susana San Juan y otros muertos anónimos que intervienen en la narración. Aquí culmina un procedimiento narrativo de gran importancia para la significación de todo el texto, y que consiste en una revelación progresiva de la vida como muerte y de los vivos como muertos. La novela empieza con la muerte de la madre y después descubrimos que todos los narradores que en el curso de la acción aparecen como vivos están muertos.

Las pocas líneas del primer fragmento constituyen la introducción al viaje y su explicación: revelación de la existencia del padre, imposición de una misión, muerte de la madre, todo ello sólidamente enmarcado en el enunciado reiterativo que abre y cierra la secuencia: "Vine a Comala porque... / ...Por eso eso vine a Comala". El *topos* Comala queda constituido así desde el principio en objeto de la acción y al mismo tiempo en marco del acontecer y de los programas narrativos anunciados en la primera escena: retorno al lugar, búsqueda del padre, venganza eventual o reconciliación y recuperación del patrimonio. El enunciado anafórico: "Vine a Comala porque me dijeron que acá vivía mi padre... Por eso vine a Comala", al funcionar como término de apertura y de clausura del fragmento, destaca fuertemente la importancia de Comala en el relato que empieza, pero también subraya el propósito de hallar al padre, como determinante exclusivo del viaje: "porque me dijeron que acá vivía mi padre, un tal Pedro Páramo"; pero también se puede entender, ya al simple nivel de la organización poética en el espacio textual, que esta forma cerrada anticipa y simboliza a Comala como ámbito clausurado y anuncia que el lugar del retorno es un lugar de donde no se sale. Por otra parte la reiteración de "vine a Comala" nos indica que toda la historia es narrada desde este lugar.

En este escenario el autor introduce tres actores: dos presentes, madre e hijo, y uno ausente, el padre y esposo. En el segundo fragmento aparece el cuarto personaje, el arriero informador. Observemos sin embargo que la madre, desde que empieza el texto, es sólo un simulacro de presencia, presencia únicamente en la evocación del diálogo al borde de la muerte o, después, como voz de ultratumba; cuando empieza la "acción" de la obra la madre en realidad está ya ausente y lo que tenemos es la presencia del hijo entre dos ausencias, pero lo que se puede observar es que, muertos o vivos, ausentes o presentes, los personajes nos son presentados en la forma más somera y esquemática posible; la ruptura con el realismo psicológico es aquí evidente. El texto no nos da ninguna información sobre coordenadas de tiempo y espacio (en los dos primeros fragmentos no hay ninguna referencia precisa a la época ni al lugar, salvo "Comala", y sólo en el tercer fragmento se menciona por primera vez un lugar geográfico real, Sayula, ciudad del Estado de Jalisco); y más aún: se carece de toda indicación que permita atribuir a los personajes realidad, individuación y densidad de personas: no están descritos ni en su apariencia física, ni en la singularidad de sus caracteres ni en su lugar social. *No tienen rostro.* No sabemos ni siquiera sus nombres, salvo para Pedro Páramo: la madre está abstractamnente diseñada como víctima y acreedora del padre, culpable y deudor; su único rasgo característico parece ser la frustración: "Lo que estuvo obligado a darme y nunca me dio... El olvido en que nos tuvo, mi hijo, cóbraselo caro". El fragmento siguiente subraya esta

frustración que parece ser sobre todo afectiva, carencia de amor, y la subraya con un símbolo: refiriéndose a las creencias de la madre en la brujería, dice Juan Preciado que su retrato "estaba lleno de agujeros como de aguja, y en dirección del corazón tenía uno muy grande donde bien podía caber el dedo del corazón". El hijo resulta todavía más tenue en su realidad psicológica: parece como si en el relato que se perfila lo fundamental no estuviese constituido por los personajes, en el sentido tradicional de la palabra, sino por las funciones que encarnan y las acciones que están destinados a cumplir.

Veámoslo más de cerca: estas funciones y la programación de estas acciones se organizan en secuencias de estructuras binarias que ponen en relación dos términos, a dos niveles: por una parte los sujetos: madre-padre, hijo-padre, madre-hijo, y a su vez todos los sujetos están en relación con el pueblo de Comala que puede ser entendido como actante colectivo; pero hay otro aspecto importante para la elucidación del sentido del texto y es la oposición de los predicados: un predicado positivo va seguido generalmente de uno negativo; en el eje sintagmático del discurso el término negativo sucede al positivo y lo revela falso; cuando el primer predicado se presenta como realidad, el segundo lo reduce a simple apariencia. Entre el hijo y la madre que va a morir se establece un pacto sellado por la promesa y figurado por las manos enlazadas; la madre informa al hijo de la existencia del padre en Comala y de sus nombres: "Se llama de este modo y de este otro" (se llama *piedra* y se llama *desierto* y con el mismo simbolismo esquemático la madre se llamará Dolores), y le arranca la promesa de ir a ver a su padre y cobrarle la deuda. La madre se expresa en una doble perspectiva: la suya propia ("lo que estuvo obligado a darme y nunca me dio") y la de la comunidad madre-hijo ("Exígele lo nuestro... El olvido en que nos tuvo, mi hijo..."); la última resulta del pacto solemne con el hijo: *nosotros* (madre e hijo) contra *él* (Pedro Páramo). El pacto parece crear así entre madre e hijo una comunidad de intereses más allá de la muerte: es la muerte de la madre en el momento del pacto lo que parece dar a éste solemnidad y trascendencia. Decimos *parece* porque, en el momento mismo de establecerse, este contrato resulta ser un malentendido, un mero simulacro o apariencia de pacto, ya que la palabra dada es inmediata y subrepticiamente retirada en la simple intención de no cumplirla: "—Así lo haré, madre. Pero no pensé cumplir mi promesa". El pacto establecido resulta ser sin transición un pacto desvirtuado; la solidaridad madre-hijo, el sujeto *nosotros*, no es sino una de las apariencias que el texto suscita sólo para negarlas y hacerlas desvanecerse en su contrario; algo análogo sucede en los episodios sucesivos del texto: Comala, pueblo —Comala, no pueblo, Pedro Páramo vive— Pedro Páramo está muerto. Parece que estamos aquí frente a una constante de la obra.

Si el viaje tiene lugar es pues exclusivamente por la atracción que ejerce el padre sobre el hijo y no por lealtad al pacto sentimental con la madre en el momento solemne de su muerte. El narrador retorna a Comala *en lugar de* su madre, como dice el segundo fragmento, pero en realidad por su propia cuenta e impulsado tan sólo por sus ilusiones y sus sueños. Juan Preciado es un hombre afectivamente solo: en el segundo fragmento veremos que el hijo lleva el retrato de su madre pegado al corazón, "calentándome el corazón", dice el texto; aparente señal de amor que de nuevo es negada en las líneas siguientes: el retrato no es, pragmáticamen-

te, sino una señal útil "que podría dar buen resultado —dice el narrador— para que mi padre me reconociera". Quizás el único rasgo característico de Juan Preciado sea el distanciamiento que manifiesta ante la situación existencial en que se ve implicado: lo manifiesta no sólo en la forma distante y fría en que se refiere al padre, que al fin y al cabo es un padre remoto y desconocido ("un tal Pedro Páramo", "aquel señor llamado Pedro Páramo, el marido de mi madre"), sino incluso respecto a la madre en su lecho de muerte: "*Me dijeron*[4] que acá vivía mi padre", y es su propia madre moribunda la que se lo ha dicho. Distanciamiento característico de los personajes de Rulfo, siempre aislados en su propio yo, *ensimismados*: la incomunicación es su aspecto común y sus diálogos son en general diálogos de sordos, voces que claman en el desierto, lenguaje de la soledad afectiva; observemos además en esta relación madre-hijo que la voz "madre" tiene en general en México una connotación solemne y grave frente al más normal "mamá". La madre aparece pues ya en la solemnidad con que el narrador la nombra ("Así lo haré, madre") como un personaje dotado de cierta trascendencia; y es verdad que ella, después de la muerte, seguirá acompañando al hijo en su viaje y hablándole de una Comala paradisíaca que no existe. Si bien no hace mucho bulto en la obra, esta madre, para los efectos de la novela poema es, sí, muy funcional: como si fuera la delegada del destino.

Así, desde el principio, Rulfo parece orientarse hacia la organización de un esquema narrativo canónico en el sentido que, inspirándose en los trabajos de Vladimir Propp, ha dado a estos términos la escuela semiótica de París. Por su mismo carácter esquemático y abstracto los actores transparentan muy claramente la figuración de ciertos actantes o funciones narrativas. En la madre se descubre fácilmente la mandante o destinadora que, estableciendo un contrato, impone misión al sujeto (el hijo y narrador) de cobrar una deuda, lo que supone adueñarse del objeto de valor o patrimonio detentado por el "antisujeto", Pedro Páramo. Se podría conjeturar que después de la partida del héroe el relato va a estar jalonado por las diversas pruebas a las que tradicionalmente debe someterse el sujeto hasta la recompensa, o bien la muerte heroica. Falsas promesas: el texto tomará una dirección bien diferente.

El segundo fragmento narra la llegada a Comala. Entre el fragmento 1 y el fragmento 2 se sobreentiende que ha pasado tiempo, pero no hay ninguna indicación relativa al tiempo, salvo que estamos en agosto, en plena canícula; aunque envenenado, todavía hay aire. El entorno del pueblo está descrito con la misma economía de recursos que los personajes, es decir que casi no está descrito. Se destacan sólo algunos aspectos significativos: el calor aplastante, el olor podrido de las saponarias, un horizonte gris, una línea de montañas, unos pájaros agoreros; pero hay algo que se destaca sobre todo, en particular por su carácter reiterativo: la división del espacio en dos espacios: arriba y abajo. Comala está *abajo*, ahí donde no hay ni siquiera aire caliente y envenenado sino tan sólo "el puro calor sin aire". La noción de "abajo" sobre todo es recurrente, lo que hace sospechar que está cargada de referencias simbólicas. Observemos además que la llanura de Comala está descrita como un espejismo; un decenio después García Márquez presentará el pueblo de Macondo como la ciudad de las paredes de espejos, de

[4] El subrayado es nuestro.

donde Reinaldo Arenas ha pasado a ver en ella la ciudad de los espejismos[5]. La percepción del entorno de Comala como una laguna transparente, ilusión producida por la reverberación del sol, no tiene en sí nada de fantástico: un espejismo es eso; pero nos orienta ya a una visión ambigua del lugar en la que los límites entre realidad e irrealidad resultarán borrosos.

La narración se estructura en torno a tres voces alternadas: la del narrador, la de su interlocutor, el arriero que aparece en el lugar llamado "Los Encuentros", "donde se cruzaban varios caminos" y que conduce a Juan Preciado a ese lugar de la muerte que es Comala; y finalmente la voz de la madre que acompaña el monólogo interior del narrador. A través de estas voces se configura el relato con dos polos semánticos: Comala y Pedro Páramo; aunque no de manera marcada y explícita, el texto sugiere entre ambos, al final, una relación que podemos llamar de antagonismo y que constituirá el eje semántico de todo el libro. El texto del segundo fragmento se refiere principalmente a estos dos términos por las voces de la madre y del arriero; el hijo en cambio asume la función de la interrogación y es un transmisor de respuestas oscuras, una caja de resonancia que repercute lo que dicen las voces. La voz de la madre resuena dos veces, la primera en un enunciado bastante enigmático, como respondiendo a una observación del narrador sobre lo accidentado del camino a Comala: "El camino subía y bajaba"; y entonces empalma la voz de la madre: "*Sube o baja según se va o se viene. Para el que va, sube; para el que viene, baja*". Nada más normal. Sin embargo puede verse en estas frases una doble o triple proyección de significado; por una parte la topología real y la simbólica del lugar Comala (ya sabemos que está abajo); pero podemos referirla también al decurso narrativo del texto que es del tipo progresivo-regresivo, ascendente-descendente y nos hace subir y bajar, avanzar y regresar por espacios y tiempos heterogéneos, fragmentarios, accidentados como el camino de Comala, de la vida a la muerte y viceversa; de espacios sensibles a espacios mentales, del tiempo histórico lineal al tiempo mítico recurrente. Este movimiento de vaivén en el tiempo está ya bien delineado en el fragmento que comentamos: saltamos de un tiempo X (el narrador y el arriero acercándose a Comala) a un tiempo O muy anterior, cuando la madre todavía viva describe una Comala aún más remota en un tiempo A, para volver a saltar al tiempo X y de ahí retroceder nuevamente a un tiempo Q algo anterior (el encuentro con el arriero), de donde el relato sigue sin interrupción hasta el fin del fragmento (tiempo Z) pero proyectándonos bruscamente a la muerte de Pedro Páramo "hace muchos años" (tiempo N).

Este vaivén temporal se descubre también en el orden de los fragmentos que trasciende el tiempo lineal, de modo que el lector cómplice podría incluso leerlos en un orden elegido por él; en nuestro mismo texto podríamos leer primero el segundo fragmento y después el primero sin alterar substancialmente el sentido; con lo cual la concatenación lineal de los acontecimientos parece evaporarse en la obra. A propósito de esto nos parece oportuno citar aquí el capítulo 109 de *Rayuela* de Julio Cortázar, donde Morelli imagina un tipo de narración no

[5] Reinaldo Arenas, "En la ciudad de los espejismos", en *Recopilación de textos sobre Gabriel García Márquez*, La Habana, Casa de las Américas, 1969, pp. 148-155.

como film sino como álbum de fotos de instantes fijos: "la vida de los otros, tal como nos llega en la llamada realidad, no es cine sino fotografía, es decir que no podemos aprehender la acción , sino tan sólo sus fragmentos eleáticamente recortados". Juan Rulfo, por su parte, ha declarado: "nuestras vidas jamás siguen una línea lógica, una secuencia. No es el uno, dos, tres de una secuencia cinematográfica, sino que hay lagunas". Juan Rulfo había publicado en realidad la novela de Morelli años atrás; pero los fragmentos de *Pedro Páramo*, quizá más que a fotografías, podrían compararse a esos cuadros que se llaman con un gerundio y enfocan, inmovilizándolo, el recorrido de la acción: "La libertad conduciendo al pueblo", "Julio César cruzando el Rubicón": *Juan Preciado llegando a Comala.* No es que en estos fragmentos no haya tiempo, sino que lo que se nos ofrece del transcurrir del tiempo es en cada caso un momento cuajado, un coágulo de tiempo, un instante privilegiado en el flujo de la realidad destinado a "quedar", inmovilizado, como las fotos y los cuadros.

Teniendo en cuenta esta perspectiva podemos ver que el espacio Comala se fragmenta desde el principio en diversos espacios con una fragmentación correlativa del tiempo; este desdoblarse de Comala está simplemente esbozado en el fragmento que nos ocupa, pero con rasgos muy marcados. Podemos agrupar en dos enfoques las imágenes que el texto nos da de Comala: el primero tiene dos niveles, uno de los cuales está declarado en el fragmento de diálogo entre Juan Preciado y el arriero: "—¿Y por qué se ve esto tan triste? —Son los tiempos, señor." El otro, hacia el fin del texto:

> —No, yo preguntaba por el pueblo, que se ve tan solo, como si estuviera abandonado. Parece que no lo habitara nadie.
> —No es que lo parezca. Así es. Aquí no vive nadie.

De la visión de un pueblo simplemente triste y solo, como tantos otros pueblos, pasamos a enterarnos de que Comala es un pueblo muerto donde no vive ya nadie. Esta primera visión de Comala pudiéramos calificarla de realista, pues sitúa el pueblo en el mundo natural y en el tiempo de la experiencia histórica: la expresión "son los tiempos" se refiere indudablemente a la crisis por la que pasa el campo mexicano. La época es mala para los pueblos. Lo más normal pues es interpretar lo que dice el arriero en el sentido del éxodo agrario que causa la ruina y el abandono de tantos de ellos. Sin embargo, la última precisión, "Aquí no vive nadie", sin salirse precisamente del ámbito de la realidad histórica, parece apuntar ya a una representación extraña, a un trasmundo: un pueblo de muertos que acaso sea un pueblo de la muerte o en los linderos de la muerte. Un pueblo en el que no vive **nadie** no es imposible, pero sí es insólito e inquietante; es lo contrario de lo que indica en castellano la palabra pueblo: un poblado, donde ha de subsistir al menos alguna vida humana. Es, por ejemplo, el caso de Luvina, en *El llano en llamas*; Luvina es también un pueblo *casi* desierto, donde no vive *casi* nadie; pero sí viven todavía ahí unos viejos y algunas mujeres (que es lo que generalmente sucede en estos pueblos) que no se van porque, dicen, "si nosotros nos vamos, ¿quién se llevará a nuestros muertos? Ellos viven aquí y no podemos dejarlos solos". En *Pedro Páramo* Rulfo tomará al pie de la letra esta idea de que los muertos "viven" en Comala y, despojándola de sus connotaciones simbólicas o metafóricas, la "realiza": presenta los muertos que andan por

Comala como seres realmente existentes. Luvina es una visión más tradicional de un lugar abandonado ("endemoniado", dice el texto) y que "por cualquier lado que se le mire (...) es un lugar muy triste". Pero por más triste que sea todavía hay allí gente viva y que convive con sus muertos. De la misma manera *Casas muertas*, del venezolano Miguel Otero Silva, describe una aldea moribunda donde los habitantes se mueren uno tras otro, realistamente, de paludismo.

Esto nos introduce en el otro enfoque de Comala, no realista en el sentido que tradicionalmente se da a esta palabra en literatura, sino mítico y, en buena cuenta, metafísico, pues se despega del tiempo propiamente histórico y de la consideración directa de la realidad geosocial. La Comala que emerge de la voz de la madre es la figuración del paraíso, el jardín original en cuyo centro destella el lugar de la dicha intacta, hecho de luz, invulnerable al tiempo y confundido con una infancia sin fechas: Comala *in illo tempore*. Con esta visión proyectada por el recuerdo de la madre irrumpe en la narración el elemento lírico, la forma poética en que se modula el recuerdo. Se puede observar que la evocación de la Comala edénica está construida como un poema y la representación de la llanura jardín se configura incluso en un período donde se pueden descubrir, escondidos en la prosa, por lo menos cinco versos endecasílabos:

> Hay allí, pasando el puerto de Los Colimotes, la vista muy hermosa de una llanura verde, algo amarilla por el maíz maduro. Desde ese lugar se ve Comala, blanqueando la tierra, iluminándola durante la noche.

Es éste el primer ejemplo en el libro de un lenguaje específicamente poético en la narración. Ahora se declara como el viaje del hijo es el retorno al paraíso del que fue expulsada la madre; sin embargo es propiamente a una Comala infernal donde llega el viajero al término de su viaje: "Aquello está sobre las brasas de la tierra, en la mera boca del infierno"[6]. Es verdad que en este fragmento, si no lo conectamos con el resto de la novela, nada obliga al lector a representarse a Comala como investida de un carácter sobrenatural. La visión edénica del lugar impregnado de una luz misteriosa que ilumina la tierra durante la noche, y la visión infernal, pueden entenderse cada una por separado como maneras de hablar o expresiones metafóricas de un lugar geosocial en otros tiempos fértil y ameno que las vicisitudes de la historia o del régimen de lluvias han transformado en un paraje triste y baldío. La metáfora está en la naturaleza misma del lenguaje, ya sea literario o común, y visiblemente Rulfo juega con estos registros. Los que nos orienta más bien en este texto hacia una interpretación "trascendente" es, añadida a los rasgos ya mencionados, la recurrencia de ciertos términos que pueden leerse como señales o incitaciones a la interpretación: la falta de aire, el "abajo", los pájaros de mal agüero; todo ello nos habla de una difusa presencia de la muerte, de algo como la manifestación en esta vida del otro lado de la vida, sin que el autor lo explique ni lo recalque: la ambigüedad, la polisemia y la indeterminación son en Rulfo procedimientos constantes que dan también a sus textos un inconfundible halo poético; pero si bien las visiones de

[6] Comala no es "el infierno" sino el umbral del infierno, su "boca". Se puede recordar que también Virgilio y Dante sitúan la entrada del infierno en un lugar geográfico preciso, Cumas, cerca de Nápoles, como Juan Rulfo lo imagina en el Estado de Jalisco y no lejos del pueblo donde él mismo nació.

la madre y del arriero pueden leerse, una tras otra, como expresiones de la Comala histórica en el tiempo y en el espacio de la percepción común, la brusca ruptura de Comala en dos imágenes tan contrapuestas como el paraíso y el infierno deja un hueco donde el lector tiene que meterse para averiguar lo que es realmente Comala, un pueblo que se supone situado en el territorio mexicano e integrado en la historia de México, pero un lugar también que sospechamos en el umbral del otro mundo. Comala natural/sobrenatural se presenta ante todo como un enigma, y el que escruta este enigma es el hijo: narrador, interrogador y transmisor de respuestas igualmente enigmáticas.

Junto con la información acerca de Comala acude la interrogación sobre Pedro Páramo, y los datos que se nos ofrecen son también bastante enigmáticos. Pedro Páramo es "un rencor vivo", es propietario de "toda la tierra que se puede abarcar con la mirada" y, finalmente, "Pedro Páramo murió hace muchos años": observemos la tensión que crea en el texto este "murió hace muchos años" casi al lado de "es de él todo ese terrenal", donde se esperaría un *fue* o *era* de él; en el texto los tiempos verbales son los tiempos corrientes en cualquier narración, imperfecto y pretérito indefinido , salvo en el caso de *es de él todo ese terrenal* que resulta por el momento oscuro y difícilmente explicable. No se trata evidentemente del llamado presente narrativo y no es tampoco el caso de la caracterización de Pedro Páramo como un rencor vivo en respuesta a "¿Quién es [Pedro Páramo]?"; se entiende aquí, sin salirnos de la lógica corriente que aunque Pedro Páramo murió hace muchos años los efectos de su rencor perduran en el campo desolado y calcinado de Comala. En última instancia podría entenderse el presente del arriero como un truco narrativo deslizado por el autor para mantener el suspenso e intensificar el efecto de sorpresa de la última línea: *Pedro Páramo murió hace muchos años.* Es seguramente algo más y trataremos de verlo; pero sea como fuere, con la información de que Pedro Páramo ha muerto queda sólidamente cerrado este fragmento con todo el aspecto de un desenlace: podríamos ponerle debajo la palabra FIN; sin embargo sabemos que los fragmentos que aquí hemos comentado aisladamente son sólo los dos primeros de los 67 que integran la obra. En esta perspectiva, deben verse como la introducción a la vida y la muerte de Pedro Páramo que nos narra la obra y han de interpretarse en función de su contexto; pero el texto constituido por estos dos fragmentos podría leerse también como un texto en sí, cabal e independiente, como un cuento[7]. Este "cuento", como hemos visto, contiene a su vez formas propias de la poesía lírica.

Cualquiera que sea, sin embargo, la perspectiva de nuestra lectura, hay algo notable que sucede en la estructura misma del texto: la brusca ruptura del programa narrativo hacia el cual parecía orientarse y orientarnos el primer fragmento: por mandato de la madre el hijo retorna al lugar para cobrar una deuda a su padre y recobrar su patrimonio. La decisión del héroe y su

[7] Rulfo publicó en 1954 una primera versión de estos dos fragmentos y precisamente con el título *Un cuento*, aclarando que se trataba de un fragmento de una novela en preparación. Ver sobre este punto: Luis Mario Schneider, "Pedro Páramo en la novela mexicana: ubicación y bosquejo", en *La novela hispanoamericana actual*, edición de Angel Flores y Raúl Silva Cáceres, Nueva York, Las Américas, 1971, p. 128.

ejecución parecen instaurarlo como el sujeto de la acción destinado a enfrentarse con Pedro Páramo, salir triunfante acaso y quedarse en el lugar de origen de la madre, ese lugar paradisíaco que se llama Comala. Tal parece ser la misión de Juan Preciado. El desenlace es inesperado y fulminante y realiza la más decisiva de las inversiones: no hay tal lugar, no hay tal padre, no hay tal patrimonio, el héroe no tiene ninguna misión que cumplir. Comala *no existe*. Fue un pueblo, es ahora una ruina vacía y calcinada, la boca del infierno; el padre, si tenía una deuda, la pagó con la muerte hace mucho tiempo y sólo su rencor vive aún en los escombros de Comala. Juan Preciado, al regresar al lugar de su origen, no tiene nada que hacer en esta meta de su viaje, sino morir él también, ir a reunirse con los muertos de su pueblo. El mundo que se había forjado Juan Preciado en torno a la esperanza encarnada en Pedro Páramo y en Comala, paraíso de la madre, se revela ausencia de mundo, pura ilusión: "me trajo la ilusión...": se podrían leer a la entrada de Comala las palabras de color obscuro que inscribe Dante sobre el dintel de la puerta del infierno. La dialéctica del predicado negativo que desvanece en ilusión y en nada el término positivo precedente afecta aquí todo el curso de la novela desde el principio de la novela. El resto será un diálogo con las sombras.

En su indeterminación, en sus vacíos el texto estimula la participación del lector; a mayor indeterminación más se prefigura la tarea de éste en la organización del significado de la obra. Se abren así diversas posibilidades de lectura que apunten a otros tantos niveles de significación. El histórico y social se halla apenas esbozado en nuestro texto y cobrará importancia a medida que se desarrolle el tema de la novela; está constituido por un haz de significados que tienen por referente la historia y la sociedad campesina de México antes y después de la revolución: la concentración de grandes extensiones de tierra en manos de un solo propietario y el abandono y la ruina de los pueblos mexicanos; a otro nivel se entrelazan mitos de antaño y de siempre: el retorno al lugar figurado como lugar ahistórico del paraíso perdido, la busca del padre y el descenso a los infiernos, estrechamente vinculados los dos, como en el libro VI de la Eneida[8]. Finalmente podríamos distinguir un aspecto que cabría llamar "metafísico" o "sobrenatural" y que constantemente reaparece en el misterioso comercio entre vivos y muertos difuso por toda la obra, en esos contornos fantasmales de los personajes sin rostro que vienen del otro mundo. En *este mundo* estamos en un pueblo abandonado, en el Estado de Jalisco, al pie de la Sierra Madre Occidental, a una jornada de camino de Sayula, donde nació Rulfo, cerca de Colima, donde muere la madre de Juan Preciado. *El mundo que no es éste* es la comarca de los muertos; en los dos primeros fragmentos hay dos muertos, la madre y el padre, y dos aparentemente vivos, el hijo y el arriero, sólo que el arriero, en el momento mismo en que guía al narrador, es también un muerto que murió hace mucho tiempo, y también Juan Preciado, como lo revelará el fragmento 36, es un muerto: narra toda la historia

[8] En el poema de Virgilio Eneas, como Juan Preciado, baja al averno para encontrar a su padre, pero exhortado por éste mismo; lo encuentra y Anquises le representa las proezas que realizará y la noble estirpe a que dará origen. El héroe cumplirá la misión para la que está destinado. Rulfo parece haber escrito al revés este descenso a los infiernos: el único muerto que no aparece en Comala y que no cuenta historias debajo de la tierra es Pedro Páramo.

desde la tumba en contrapunto con otros narradotres muertos y, para completar, todos los personajes que aparecen como vivos resultan ser, uno tras otro, muertos cuyas almas vagan por Comala. Son aparecidos. En uno de sus opúsculos cita Leopardi un verso de una tragedia paródica del siglo XVIII: al fin de la obra todos los personajes han muerto, la escena queda vacía, el público se impacienta. Y la voz del apuntador que grita: *Voi gli aspettati in van: son tutti morti.* También en *Pedro Páramo* todos están muertos, pero con dos diferencias: están todos muertos no al fin de la obra sino al levantarse el telón, y la escena, lejos de quedar vacía, está superpoblada... de muertos; esos muertos viven ahí y son precisamente sus murmullos los que matan a Juan Preciado: aparecidos, apariciones, fantasmas, ánimas del Purgatorio. ¿Novela fantástica?: no exactamente, porque esta figuración sobrenatural de Comala está extraída de la representación que de la realidad tiene el hombre mexicano del campo, el pueblo de Rulfo, que no solamente cree en los fantasmas, sino que los *ve*. Si aparecen, naturalmente se ven. "Hay ciertos días del año —ha declarado Juan Rulfo— cuando los muertos, según dice la gente, vuelven para aparecerse a los vivos. Hay la idea de que aquel que vive en pecado sigue vagando por la tierra. Son las ánimas de los muertos que no encuentran paz ni reposo". Hay la idea, pero hay, claro está, con la idea, la visión. La vida de los muertos forma parte de la realidad de los vivos, digamos, en la visión de Rulfo, de la realidad a secas.

Podemos releer ahora en esta perspectiva el encuentro con Abundio: "hasta que al fin apareció este hombre", o sea *se me apareció*. El arriero es el primero de tantos aparecidos como pueblan la novela. El muerto se manifiesta a la percepción de los vivos con la apariencia de un vivo, pero en *Pedro Páramo* los vivos no tienen mucha apariencia y es difícil distinguirlos de los muertos. Estamos en una zona en que vida y muerte se confunden, como se confunden en toda la novela la realidad y la imaginación, la crónica y la poesía. Esto nos permite también comprender mejor el insólito presente al que ya nos hemos referido: "Es de él todo ese terrenal": ¿qué sentido, en efecto, puede tener la distinción entre pasado y presente para quien vuelve de la intemporalidad de la muerte?[9].

"Rulfo quiere que creamos en sus propios fantasmas", dice la crítica española Marta Portal[10]; pero esos fantasmas no son los suyos propios sino los de la comunidad. Eso ya está dicho. Si el lector, y también el autor, no creyeran en ellos, la obra sería un fracaso; recordemos además que el castellano funde en el término "fantasma" los dos sentidos que el francés, por ejemplo, distingue en "fantôme" y "fantasme": los aparecidos o apariciones y las proyecciones de la imaginación o situaciones imaginarias, descritas por el psicoanálisis, en que el sujeto realiza sus deseos substrayéndose a los "marcos" de la realidad. Los fantasmas constituyen así lo esencial de la atmósfera de ambigüedad e indeterminación en que están envueltos estos dos

[9] Léase al respecto la declaración de Juan Rulfo sobre la génesis de su obra: "Imaginé al personaje. Lo vi. Después, al imaginar el tratamiento, lógicamente me encontré con un pueblo muerto. Y claro, los muertos no viven ni en el espacio ni en el tiempo. Me dio libertad eso para manejar los personajes indistintamente. Es decir, dejarlos entrar, y después que se esfumaran, que desaparecieran". (En Luis Harrss, *Los nuestros*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1966, p. 330).

[10] Marta Portal, *Proceso narrativo de la revolución mexicana*, Madrid, Espasa-Calpe, 1989, p. 215.

primeros fragmentos y todo el libro. El cuestionamiento de la noción de "realidad" implicado en la creación de tal atmósfera exige un tratamiento polisémico del lenguaje que acerca continuamente la prosa de Rulfo a la poesía; pero además los fantasmas tienen otras funciones importantes en la economía del relato:

— Son los informadores: sus voces son las verdaderas instancias de la enunciación.

— Figuran la presencia de la vida en la muerte y de la muerte en la vida y son cómodos y eficaces para la organización del relato, pues desaparecen con la misma facilidad con que aparecen (v. nota 9).

— Por último son ellos los que pautan el tiempo del relato, sobre todo en la primera parte del libro, y modifican la percepción de la realidad, haciendo borrosas las fronteras entre la vida y la muerte. Dan forma así a un procedimiento fundamental que consiste en presentar a los personajes como vivos, para después revelar que están muertos.

El recorrido narrativo aparentemente progresa de un punto A a un punto Z, pero cada momento de esta línea se invierte, invierte la perspectiva del tiempo que se vive hacia adelante, revelándonos que todo el tiempo está ya detrás: la muerte, o vida por debajo del tiempo, da a *Pedro Páramo* una estructura subyacente que es circular y regresiva, como lo es en general la forma del poema.

Decurso narrativo y niveles de significación en *Pedro Páramo*

La estructura de *Pedro Páramo*, de Juan Rulfo, ha sido objeto de numerosos estudios que, en general, insisten en el vínculo orgánico entre la visión o sentimiento del mundo que se manifiesta en el libro y la técnica narrativa empleada por el autor. La segunda, en efecto, parece determinada, e incluso exigida, por la primera, aunque se pueden invertir los términos y decir que de la disposición u organización particular que da el autor a su materia narrativa, y del lenguaje creado para configurarla, surge para el lector una visión de la realidad que no aparecería si el asunto o "fábula" hubiera sido narrado de otra manera o desde otro punto de vista. No obstante, hemos de observar que "visión o sentimiento del mundo y de la realidad" es una expresión vaga y ambigua; en general, la visión del mundo es algo que el lector atribuye al autor, quien presuntamente la expresa a través de los personajes; pero en el texto —y en particular en el caso de una novela dialógica y polifónica como es *Pedro Páramo*— el lector no se encuentra con los sentimientos o la visión de la realidad del autor, sino con las visiones del mundo contrastadas y diversas de los personajes, que se configuran en una red de símbolos que engloba funciones diversas. Es pues directamente a nivel del texto no la visión del mundo de Juan Rulfo lo que debemos buscar, sino de la manera más limitada, los niveles de significación y simbolización del texto literario que es *Pedro Páramo*. El texto constituye un sistema complejo de relaciones semánticas estratificadas y unificadas por un sentido global, entendiendo por "sentido" ("meaning", "sens", "Sinn"), tanto la articulación estructurante de los significados en el decurso narrativo como la "dirección" hacia un concepto totalizador que este decurso les imprime[1].

Para distinguir los niveles de la estratificación, es útil empezar por separar la fábula del *sujet*, cosa que debiera hacerse para toda la narración, pero que resulta particularmente importante en el caso de *Pedro Páramo*. Y si la novela, cuando apareció en 1955, desconcertó o irritó a la crítica, es en gran medida porque ésta no hizo tal distinción, y entendió la original estructuración de la materia narrativa como una composición desordenada, achacada a la impericia del novel autor[2]. Resumamos pues someramente la fábula. Pedro Páramo, hijo de un hacendado medio arruinado, llega, a fuerza de voluntad de poder, exacciones y abusos

---

[1] A partir de ahí pensamos que se puede rescatar, en el texto mismo, una *Weltanschauung*, y en una segunda etapa metodológica, cotejándola con otras manifestaciones literarias o extraliterarias del autor, inferir la visión del mundo de éste y sus puntos comunes con la que aparece en el texto.

[2] Cf., por ejemplo, el juicio de Alí Chumacero, citado por L.M. Schneider, "Pedro Páramo en la novela mexicana: ubicación y bosquejo", en *La novela hispanoamericana actual* (edición de Angel Flores y Raúl Silva Cáceres), New York, Las Américas, 1971. Pág. 130.

de toda suerte, a tener dominio absoluto sobre las tierras y gentes en el pueblo de Comala. Estalla la revolución mexicana y Pedro Páramo se conduce con la habilidad necesaria para utilizarla en su provecho. Cuando muere su esposa a la que adora con un amor sin esperanza, el pueblo hace fiesta; para vengarse el cacique se cruza de brazos y el pueblo empieza a morir. Pedro Páramo, después de desalojar sus tierras y quemar sus enseres, transcurre sus últimos años sentado en un equipal y pensando en Susana, hasta que un borracho lo mata por la época de la guerra de los cristeros (1926-1928). Mucho tiempo después muere lejos de Comala Dolores Preciado, una de las mujeres y de las víctimas del cacique, y antes de morir lega a su hijo Juan Preciado la misión de ir en busca de Pedro Páramo para cobrarle lo que les debe. Juan Preciado llega a un pueblo muerto, poblado de fantasmas, y él mismo muere a los dos días de llegado, enloquecido por los murmullos de los muertos.

Tal es el esquema de la narración reconstituido en el plano de tiempo lineal, con dos segmentos: infancia-muerte de Pedro Páramo (A—N) / muerte de Dolores y viaje de Juan Preciado / muerte de Juan Preciado (Q—Z). En el decurso narrativo de la novela estos dos segmentos se invierten y en parte se entrelazan. De los 65 fragmentos en que se divide la obra, los 34 primeros narran el segmento Q—Z (enfoque 1: viaje de Juan Preciado), en alternancia e imbricados con la presentación de episodios que trazan la primera parte del segmento A—N (enfoque 2: infancia y juventud de Pedro Páramo). Los fragmentos 35 a 65 relatan el resto de la infancia de Pedro Páramo hasta su muerte. El eje que delimita los dos segmentos es el fragmento 34 en que el lector se entera de que el narrador, Juan Preciado, es un muerto, y ha relatado los episodios de su viaje a Comala desde la tumba, en un diálogo con Dorotea, otra muerta, quien también ejerce la función de narradora, lo mismo que Susana San Juan, también muerta y otros muertos anónimos que intervienen en la narración. Aquí culmina un procedimiento narrativo fundamental para la significación de todo el texto, y que consiste en una revelación progresiva de la vida como muerte y de los vivos como muertos. La novela empieza con la muerte de la madre, y a partir de ahí todos los actores que en decurso progresivo de la acción aparecen como vivos se revelan sucesivamente muertos. En el fragmento 1 podemos pensar que Pedro Páramo vive en Comala, pero el primer personaje que encuentra Juan Preciado, Abundio, le comunica que Pedro Páramo murió hace muchos años. En el fragmento 8, por Eduwiges Dyada nos enteramos de que Abundio también ha muerto. Pero también Eduwiges Dyada murió hace tiempo, le informa a Juan en el fragmento 16 Damiana Cisneros; ésta, a su vez, es el fantasma de una muerta, y finalmente, como hemos dicho, el personaje narrador de esta primera parte, en torno a quien se mueven todos estos fantasmas, es también un muerto que evoca y recuerda la vida desde la muerte. Es, como dice Joseph Sommers, el mundo visto "a través de la ventana de la sepultura"[3]: un mundo y un tiempo abolidos donde sólo viven fantasmas y las únicas voces que pueblan el silencio son los murmullos de los muertos.

[3] J. SUMMERS, "A través de la ventana de la sepultura: Juan Rulfo", en *Novelistas Latinoamericanos de hoy* (edición de Juan Loveluck), Madrid, Taurus, 1976, pág. 153.

La línea trazada por la narración del segmento Q—Z en su enfoque 1 apunta en su estructura misma a un primer nivel de significación que se difundirá e irradiará en todos los otros estratos, y está constituido por la relación Vida-(Tiempo)-Muerte, con el último término como dominante. Esta línea aparentemente progresa en el tiempo de la vida, desde el punto Q en que Juan emprende el viaje, hasta el punto Z, en que muere; pero cada segmento de esta línea se invierte, invierte la perspectiva del tiempo que se vive "hacia adelante", revelándonos que todo el tiempo está ya "detrás", como si cada paso que diéramos en el tiempo de la narración se borrara en la realidad sin tiempo de la muerte. El tiempo del relato progresa de Q a Z y de A a N, pero si la muerte es la realidad dominante, "en realidad" la estructura subyacente es regresiva, es regreso por el recuerdo y las evocaciones de los fantasmas hacia el tiempo abolido de la vida desde los ojos de los muertos, es la tumba donde yacen Dorotea y Juan Preciado, situada significativamente en plena mitad de la novela, y de donde arranca la perspectiva del relato.

Añadamos a esto que los episodios de la infancia y la juventud de Pedro Páramo intercalados en el relato de la aventura de Juan Preciado evidencian otro aspecto del decurso progresivo-regresivo del relato, pues nos arrancan continuamente del tiempo Q en que asistimos al comercio de Juan con los fantasmas de Comala para remitirnos a un tiempo A que podríamos llamar pluscuamperfecto mucho tiempo antes de la muerte de Pedro Páramo que "murió hace muchos años". Esta imbricación, este ir y venir de la perspectiva de la acción que progresa a la del recuerdo que regresa configura el texto como un verdadero laberinto, sobre todo hacia el fragmento 34, y a medida que avanzamos por sus vericuetos hacia el centro, el tiempo lineal de los calendarios que sirve de soporte a nuestras representaciones de la causalidad y de la identidad del yo se adelgaza hasta anularse.

A este respecto debemos observar que la anulación del tiempo convencional que opera la estructura progresiva-regresiva del relato contribuye también en gran medida a la composición por fragmentos discontinuos yuxta o superpuestos, que en vez de darnos la acción y el tiempo de la novela en el movimiento del devenir, nos ofrecen vistas separadas, estáticas y ácronas de situaciones cuya única relación con el tiempo es que para los muertos que las rememoran sucedieron hace mucho tiempo. Al lector le toca figurarse el significado que puedan tener las medidas del tiempo corriente de la vida para narradores que evocan el tiempo desde el sintiempo de la muerte.

Esta fragmentación del devenir temporal en clisés que exponen coágulos de tiempo ya abolido realiza con varios años de anticipación la teoría del Morelli de Cortázar en el capítulo 109 de *Rayuela* que propugna la novela no como film sino como "álbum de fotos, de instantes fijos"[4]. Si puede aplicarse la expresión "flashback" a la técnica narrativa de Rulfo, es con un sentido más literal y decisivo que el que habitualmente tiene en el cine y la novela

[4] J. CORTÁZAR, *Rayuela,* Buenos Aires, Ed. Sudamericana, p. 532.

moderna: estas escenas retrospectivas son efectivamente serie de "flashes", fulguraciones instantáneas que fijan unidades de intensidad vital y evacuan el paso del tiempo y el devenir que se desarrolla como sustancia y soporte de actos y personas[5]. Así pues, pese a las frecuentes alusiones al tiempo, el tiempo de la percepción común es expulsado de la novela, y con él la categoría de causalidad ligada en la percepción común a la categoría de temporalidad. A partir de ahí el complejo haz semántico de la novela proyecta dos nuevas dimensiones de significación: de las cenizas del tiempo-causalidad surge fuertemente delineada en la acción de Pedro Páramo y en la relación de éste con Susana y Comala, una figura o representación de la fatalidad; y por otra parte, al desmoronarse el tiempo lineal y sucesivo, deja ver entre sus ruinas el tiempo móvil e intacto del mito.

Visto desde el pos-tiempo, desde la muerte, todo acontecer reviste un carácter fatal, inevitable o inexorable, que si no lo emancipa, por lo menos lo aísla de la circunstancia temporal en que va envuelto: la ruina de Comala está ya escrita, primero en la bala que de rebote y dirigida por la fatalidad mata a Lucas Páramo, y después en el malentendido por el que Comala hace fiesta cuando muere Susana San Juan. Aunque el *primero* y el *después* se realizan en el tiempo sucesivo del devenir, la estructura del texto no marca este tiempo, sino la relación escueta, en un plano acrónico, de la trasgresión y la expiación, entre las cuales el tiempo que pasa es prescindible para el *tempo* del relato: éste enfoca la culpa o deuda y el pago de la deuda *como* implicados en la necesidad atemporal (lo cual no quiere decir que efectivamente puedan ocurrir fuera del tiempo). Esta necesidad atemporal es la fatalidad, y la noción de culpa constituye su eje semántico. La culpa, en efecto, es el común denominador de todos los actores del relato en el segmento A—N (la historia de la vida y la muerte de Pedro Páramo y Comala). Comala como personaje colectivo es a la vez víctima y cómplice de los desmanes de Pedro Páramo, personaje que sincretiza dos fuerzas temáticas principales: el amor y el deseo de poder que encajan en la categoría actancial general *Sujeto* vs *Objeto* (un inventario exhaustivo de los actantes pondría de relieve una extrema complejidad, en particular de Pedro Páramo frente a Comala). En ambas, el concepto de "culpa" o "deuda" funciona como la categoría dinámica que organiza la "catástrofe" o desenlace fatal, y destina a los actores a la locura, la destrucción y la muerte, a la vez que tiende un puente entre las dos historias narradas en los dos segmentos; en efecto; el libro empieza con la muerte de Dolores, la madre y mandante, que envía a Juan Preciado, el mandatario y quizás el único inocente, en busca del padre, para cobrarle la deuda: "Exígele lo nuestro. Lo que estuvo obligado a darme y nunca me dio. El olvido en que nos tuvo, mi hijo cóbraselo caro". Al hacerlo, está mandando a su hijo a su propia muerte. Pero hace tiempo que Pedro Páramo ha pagado su deuda con la muerte, y es el único que representa en el libro la conciencia de la deuda y de

[5] El lector puede así ir y venir por el texto a su antojo, e incluso leerlo en un orden decidido por él. La frase de la madre que describe el camino a Comala: "para el que va, sube; para el que viene, baja", describe también el camino del texto: más que *Rayuela,* la novela de Rulfo exige un lector cómplice que intervenga en la organización del relato.

la culpa y de la necesidad inexorable de pagarlas: "Estoy empezando a pagar. Más vale empezar temprano para acabar pronto". La figura de Pedro Páramo encarna la conciencia del destino y por consiguiente la indiferencia al tiempo, paradójicamente acompañada de la angustia y el tormento del tiempo que el personaje se representa como el lapso destinado a la expiación que es lo único que lo separa de "su" muerte: "Esta es mi muerte." En este plano de significación, hay en la novela *Pedro Páramo,* y en el personaje Pedro Páramo de modo fundamental, una visión trágica del mundo correspondiente a esas "estructuras significativas atemporales" de las que hablaba el primer Lukács.

Considerado en la perspectiva de la ruptura del tiempo lineal el acontecer toma la forma reiterativa del mito. No nos extenderemos demasiado sobre este tema que ha sido ampliamente comentado por la crítica. El viaje de Juan Preciado ha sido asociado con el "mito mexicano del hijo ilegítimo, nacido de la violación, eternamente en busca de su padre desconocido" (L. Harrs), con el mito de Orfeo (Luis Mario Schneider), con el de Telémaco en busca de Ulises (Julio Ortega), y con el tema del regreso o vuelta al Edén perdido que es, en este caso, "un edén calcinado, un verdadero infierno" (Octavio Paz). Lo que es indudable, es que la Comala a la que llega Juan Preciado tiene una doble proyección mítica: es el paraíso *in illo tempore,* en el recuerdo lírico de la madre, tal como sigue resonando en la mente de Juan; y es el infierno en el presente, o mejor dicho, la antesala del infierno ("Aquello está... en la boca misma del infierno") donde vienen las ánimas en pena a matar con sus murmullos al viajero que vino en busca de su padre y del paraíso perdido. El padre es una ausencia definitiva y el paraíso es el lugar de la muerte, lo que identifica ambiguamente la muerte con el origen de la vida.

Los contenidos significativos se estratifican así en diversos niveles cada uno de los cuales pone en relación dos términos, incluyendo un núcleo temático, un eje semántico que es el elemento relacionante propiamente dicho, y una función estructural. Finalmente podemos distinguir un sentido/direccionalidad que religa y unifica todas las significaciones en el plano sintagmático del discurso, a la vez que permea todo el contenido significativo de la obra en el eje vertical de los estratos o niveles de significación. Proponemos el siguiente esquema de estratificación:

I. Nivel metafísico

Vida - Muerte

Núcleo temático: recuerdo de la vida desde la muerte.

Eje semántico: tiempo (abolido o aboliéndose).

Función estructural: inversión del orden del relato y composición ácrona y fotográfica de los fragmentos.

Sentido / direccionalidad: imbricación de la muerte en la vida, invasión de la vida por la muerte.

II. Nivel axiológico

Trasgresión - Expiración
Núcleo temático: amor / poder.
Eje semántico: fatalidad / culpa / deuda.
Función estructural: puente semántico entre los dos segmentos del relato.
Sentido / direccionalidad: muerte como fin.

III. Nivel mítico

Expulsión del lugar - regreso al lugar
Núcleo temático: busca del padre.
Eje semántico: Comala: Paraíso perdido - Infierno.
Función estructural: introducción a la fábula central y división de relatos en dos segmentos invertidos.
Sentido / direccionalidad: muerte como origen.

El sentido global unificador es la omnipresencia y omnipotencia de la muerte, término al que convergen todas las significaciones en torno a las cuales el sentido se articula y al articularse se manifiesta. Pero hemos de observar que esta estratificación no pone en juego sino contenidos semánticos a- o transtemporales y atópicos: la vida, la muerte, el destino, la culpa, el amor, el poder etc., son temas que pueden ocurrir en cualquier época y en cualquier lugar y constituyen constantes semánticas universales. La proyección de estos niveles de significación es aparentemente independiente de la circunstancia histórica y social del México posrevolucionario en que escribe Rulfo. Son fundamentalmente estos contenidos los que aparecen como objeto temático explícito del relato. Es preciso sin embargo observar otro aspecto en el complejo semántico estructural de la obra, que no constituye propiamente un "Nivel IV" en el criterio de estratificación semántica que hemos adoptado; se trata más bien de una "red" de significados cuyo referente es concretamente histórico y social, y que se extiende por todos los niveles de significación. En el fenotexto este aspecto está implícito o simplemente indicado, pero los indicios e indicaciones son importantes y numerosos. El primero es el lenguaje, que estiliza a menudo el habla del campesino mexicano en una zona geográfica de México y en un momento dado de la evolución de la lengua. El segundo, la presencia central del cacique, con las connotaciones históricas y políticas que implica; y el tercero, las alusiones a la revolución mexicana y a la guerra de los cristeros, y a la manera como el poderoso cacique utiliza la revolución, tema que no deja de tener ciertas analogías con el de *La muerte de Artemio Cruz*, y que tiene además por función fechar la acción reintegrándola en el tiempo histórico. Leída en esta perspectiva, la obra revela, tras su proyección metafísica, axiológica y mítica, su significación social, arraigada en las representaciones colectivas del pueblo mexicano que soportan el relato. Así, detrás de la venganza de Pedro Páramo, que explícitamente constituye su relación con el pueblo de Comala, el lector podrá reconstituir la dramática historia del desamparo y las luchas del campesinado mexicano, y detrás de la ruina de Comala, el fenómeno del éxodo agrario que

sucedió a la revolución: "¿Y por qué se ve esto tan triste?", pregunta Juan Preciado al llegar a Comala. "Son los tiempos, señor", contesta Abundio. La expresión "los tiempos" refiere inequívocamente a la historia y al fenómeno social.

Al subsumir toda esta temática bajo un sistema de representaciones transtemporales, metafísicas y míticas, Juan Rulfo evita, quizás por primera vez en Hispanoamérica, la falsa alternativa de género "fantástico" ≠ género "realista", así como la novela descriptiva folklórica y la novela documento social, realizando en su obra lo que para Octavio Paz es la vocación común del hombre americano: la universalidad: "nuestro laberinto (es) el de todos los hombres"[6].

[6] O. PAZ, *el laberinto de la soledad*, México, Fondo de Cultura Económica, 1982, pág. 155.

Épica y lírica en *Cien años de soledad*

Mario Vargas Llosa ha calificado *Cien años de soledad* de "novela total" que descubre e integra la "realidad total"[1]. Quizá sería más exacto decir que esta obra totaliza una experiencia de la realidad estratificándola y cerrándola para crear un breve universo circular y finito. En efecto, la novela está estructurada en círculos concéntricos que se envuelven unos a otros y conforman un cosmos completo en sí mismo. José Miguel Oviedo ha distinguido tres círculos que corresponden a tres niveles de interés del relato: el primero es la biografía del coronel Aureliano Buendía, el segundo —que contiene al primero— la historia del clan, hasta su último representante y, en fin, el tercer círculo, que contiene a su vez a los otros dos, la historia de Macondo[2]. También es posible descubrir la misma estructura de círculos en cuanto al significado de las cosas y los hechos, los personajes, las situaciones y el propio lenguaje, que tiene diversos niveles: narración histórica, prosa épica, canto lírico. En torno al núcleo de lo real y sensible que es Macondo aparecen círculos míticos y simbólicos que contienen al primero y le comunican su sentido trascendental. La historia de Macondo puede ser la de cualquier aldea de la región bananera del norte de Colombia, pero significa o simboliza asimismo la historia de América Latina y, a un tercer nivel propiamente mítico, la vuelta a los orígenes, repite la evolución de la humanidad del génesis al apocalipsis.

Esta imbricación recuerda la estructura de un poema por la condensación de múltiples referencias en unas cuantas imágenes-símbolos y por la reiteración constante de contenidos obsesivos. La empresa de integración y totalización de la realidad no se limita a "escribir la primera gran novela del hombre de la América Latina", tarea asignada por García Márquez a los nuevos novelistas latinoamericanos: al intentar la empresa el novelista rebasa el marco de lo que era, tradicionalmente y en sentido estricto, el relato novelesco y se apodera de territorios que desde siempre han pertenecido al poeta.

En efecto, esta novela total es una novela imperialista: sin dejar de ser novela se apropia de procedimientos de composición y de una estructura que son los de la epopeya pero que tienen asimismo, de manera inseparable, una fuerte carga de lirismo, como ya ocurría en el *Pedro Páramo* de Juan Rulfo. En muchos aspectos *Cien años de soledad* es una novela épica, o más bien una novela que adquiere deliberadamente elementos de la antigua epopeya: épica es la funda-

---

1 Mario Vargas Llosa, *García Márquez: historia de un deicidio*, Barcelona, Barral Editores, 1971, p. 479.

2 José Miguel Oviedo, "Macondo, un territorio mágico y americano", *Recopilación de textos sobre Gabriel García Márquez*, La Habana, Casa de las Américas, 1969, pp. 52-54.

ción mítica de Macondo *in illo tempore* por un héroe que conduce a los suyos a través de una odisea de veintiséis meses para fundar, atendiendo a un sueño profético, la ciudad con "casa de paredes de espejo" cuyo nombre, Macondo, posee una "resonancia sobrenatural"; épicas también las guerras interminables y la acción del héroe, rica en prodigios, sobre todo en la primera parte de la novela: "sopla en *Cien años de soledad* (...) el gran aliento de la prosa épica", ha dicho Ernesto Völkening[3], uno de los críticos asiduos de García Márquez. Cuando el novelista colombiano declara: "Estamos escribiendo la primera gran novela del hombre de la América Latina", piensa en sí mismo, en Vargas Llosa, Fuentes, Carpentier y otros. Esa gran novela latinoamericana en muchos tomos escrita por varios autores que, a juicio de García Márquez, registra la unidad de un mundo, ha sido definida por Alejo Carpentier como novela épica, puesto que se construye con una materia "dotada de dimensión épica". "Para nosotros —afirma Carpentier— se ha abierto, en América Latina, la etapa de la novela épica —de un *epos* que ya es y será en función de los contextos que nos incumben"[4].

Desde un cierto punto de vista, *Cien años de soledad* corresponde cabalmente a la idea del novelista cubano: es la gesta de una raza de héroes pero, sobre todo, la gesta de un pueblo representado por las vicisitudes de una ciudad mítica con sus "bloques humanos en presencia, en pugna" cuyo enfrentamiento, a juicio de Carpentier, otorga a la materia tratada por el novelista una dimensión épica. Sin embargo es posible hacer dos observaciones importantes: la primera es que, desde un comienzo, en la novela de García Márquez el tono épico se interrumpe continuamente para volverse burlón y en muchas ocasiones hasta grotesco. Estos héroes épicos son también personajes cómicos y el humor, elemento moderno de la creación literaria, incompatible con la gravedad del *epos*, volatiliza, por así decirlo, la densa materia épica, la marca con un signo negativo y, en suma, convierte lo que hubiera debido ser epopeya en una antiepopeya. Se diría que, más que recrear los procedimientos y la atmósfera del venerable género épico, la intención del novelista colombiano ha sido parodiarlos: ya al iniciarse la gesta los fundadores del mítico Macondo encuentran, no la tierra prometida sino, amarga parodia de las fundaciones míticas, "la tierra que nadie les había prometido" pero que está ella misma prometida a la inautenticidad, a la alienación, a la inconsistencia y la destrucción. Contrariamente a lo que ocurre en la epopeya propiamente dicha, la obra de García Márquez no canta la ascensión y las victorias de un pueblo inmortalizado en la eternidad del mito, sino su declinación y las ruinas sucesivas (hasta quedar materialmente arruinado) que le inflige el tiempo. Tal es el primer límite del horizonte épico en *Cien años de soledad*. Los héroes de la epopeya, en cambio, desconocen el tiempo y son invulnerables a sus ataques. Además, no saben de la "soledad", que casi podría definirse como un sentimiento de poetas modernos.

---

[3] Ernesto Völkening, "Anotado al margen de *Cien años de soledad*, *Recopilación de textos sobre Gabriel García Márquez*, o. cit., p. 193.

[4] Alejo Carpentier, "Problemática de la actual novela latinoamericana", en *La novela hispanoamericana*, ed. de J. Loveluck, Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1969, pp. 149-151.

Esta misma presencia del tiempo, invasora, obsesionante, que aparece en la novela como la trama viva e inasible de la realidad, reduce también de otra manera las dimensiones de la epopeya: ese tiempo no es —o lo es tan sólo muy parcialmente— el tiempo objetivo y transpersonal de la memoria colectiva y las efemérides, sino un tiempo íntimo, vivido, y en ocasiones vivido por algunos personajes como una irrupción de la eternidad en el tiempo: José Arcadio Buendía se vuelve loco cuando comprende que *todos los días son lunes*. Ese tiempo "eternizado" se concentra en la habitación de Melquiades, donde siempre es marzo y siempre es lunes, pero su carácter subjetivo, íntimo y fragmentario, se revela claramente en el hecho de que unos pocos personajes acceden a esta visión de una especie de eternidad del mundo; para los demás el tiempo pasa en la habitación de Melquiades como en todas partes. El paso del tiempo que transcurre en las conciencias y a a través de las páginas de la novela se traduce, no tanto en los grandes acontecimientos de la historia de Macondo, cuanto en el sentimiento muchas veces expresado de que ayer no era como hoy: "los días ya no vienen como antes" dice Úrsula. Por ello los recuerdos y la nostalgia inundan la conciencia de los personajes abrumados por el tiempo del pasado. El pasado tiene un peso porque de alguna manera ya no está en nuestra alma sino que lo llevamos *sobre* el alma como una carga. "Se derrumbó en el mecedor (...) y en aquel relámpago de lucidez tuvo conciencia de que era incapaz de resistir sobre su alma el peso de tanto pasado". Esta visión del tiempo no es, ciertamente, la única que encontramos en la obra: hay también el tiempo que actúa sobre la realidad fuera de las conciencias, el tiempo que se advierte en el mundo físico a través de la destrucción inexorable de la materia y las creaciones humanas, y cuya acción los hombres no perciben nunca directamente sino tan sólo en su efecto devastador sobre las cosas: un ejemplo de ello es "la casa" que, a pesar de sucesivas reparaciones, se va destruyendo cada vez más hasta la ruina final; hay el tiempo mítico que no dura pero que concentra un siglo de episodios cotidianos en un instante; el tiempo del eterno retorno que, según Úrsula, "da vueltas en redondo" y que hace que los mismos gestos, los mismos actos y los mismos nombres se repitan en muchas generaciones: no hallamos en *Cien años de soledad* una concepción simple y unitaria del tiempo sino una multiplicidad de aspectos e intuiciones temporales opuestos y hasta contradictorios. Lo que importa destacar es que los personajes viven el tiempo como una cualidad intransferible y personal, como la sustancia misma de sus vidas. Esta aprehensión del tiempo cualitativo que constituye toda la subjetividad del ser no es *memoria* sino *recuerdo*. La memoria de los hechos y de los acontecimientos históricos que reside en la colectividad acaba por inventarse un pasado convencional que no es vivido por nadie o queda simplemente abolido por el olvido; al final del libro todos han olvidado hasta la existencia del coronel Aureliano Buendía, cuyas hazañas fueron famosas en su tiempo pero que, pasados los años, no es sino el nombre de una calle. El recuerdo, por el contrario, persiste hasta la muerte, y aun después de la muerte, puesto que los muertos regresan a la tierra empujados por la "nostalgia" de la vida. Pilar Ternera, que tiene más de ciento cincuenta años al final de la novela, siente que "el tiempo regresaba a sus manantiales primarios" cuando ve al último de los Aurelianos: vuelve a ver al coronel Aureliano Buendía... Pilar Ternera, como casi todos los personajes del libro, vive en "el tiempo estático y marginal de los recuerdos".

En esto reside, justamente, el elemento lírico de la obra de García Márquez: en ese tiempo de recuerdos que hace volver el tiempo a sus manantiales primarios y que, desplegado en un lenguaje de imágenes y visiones, logra, como en un poema lírico, la transmutación del pasado en presente. "El pasado como objeto del relato es obra de la memoria. El pasado como tema lírico es tesoro del recuerdo" ha escrito Emil Staiger[5]; la memoria, según Staiger, tiene su lugar en la poesía épica, que es representación (Vorstellung); el recuerdo (Erinnerung, literalmente: interiorización) define el poema lírico en el cual el tiempo no está representado sino directamente vivido en la intimidad de la conciencia y expresado en la música propia a cada poema. "Tengo más recuerdos que si tuviera mil años" dice Baudelaire y, como el poeta, los personajes de *Cien años de soledad* viven en el recuerdo. Pero ¿quién recuerda? El poeta lírico dice generalmente "yo" aunque lo oculte a veces en un "tú", un "él" o un "nosotros", y ese "yo" constituye la unidad misma de los poemas modernos más fragmentados. Naturalmente, en la novela no sucede lo mismo; los "yo" son múltiples y, además, objetivados en la enunciación histórica: no aparecen como "yo" sino como "él" o "ella"; por más impregnada que se halle la novela de la música del recuerdo sigue siendo, ante todo, en el sentido estricto de la palabra, un "relato", y este hecho señala de una vez por todas los límites del lirismo en la novela. En la lírica, la relación entre el tiempo vivido y el poeta que canta es inmediata; oímos cantar la voz del poeta. En la novela existe la mediación del relato; el creador desaparece detrás de sus criaturas, y en *Cien años de soledad* desaparece dos veces, pues el verdadero autor se esconde tras el autor de ficción que es Melquiades; no oímos su voz sino a través de la voz del mago que escribe en versos cifrados la historia de la familia; o mejor dicho no oímos la voz de nadie, puesto que "la tercera persona del verbo", como lo ha subrayado Emile Benveniste, equivale en realidad a una "ausencia de persona": "Nadie habla aquí": los acontecimientos parecen contarse a sí mismos"[6]. En la epopeya, como en la historia, el pasado vuelve a ser objeto y, con él, todo el mundo de recuerdos, presentados como recuerdos del personaje, pero no del creador. Esto parece indiscutible y, sin embargo, no es del todo exacto. La técnica de la novela exige la apariencia de objetividad, en cierta forma el novelista debe distanciarse de *sus* recuerdos, disimular *sus* obsesiones transfiriéndolas a sus personajes, ocultar *sus* visiones: ¿pero acaso este desapego y esta objetividad son algo más que una apariencia engañosa?

Es el propio García Márquez quien, en lo esencial, recuerda a través de sus personajes. Sabemos que Macondo ha sido creado en gran parte con recuerdos de Aracataca, la aldea donde el novelista poeta pasó su infancia. Macondo es ese tesoro del recuerdo de que habla Staiger; el propio García Márquez lo ha explicado al evocar su "infancia prodigiosa", la "casa enorme, llena de fantasmas", "un mundo prodigioso de terror"[7]. "La compleja historia de *La hojarasca*" [su primera novela], dice García Márquez, "surgió del recuerdo de mí mismo, cuando era muy niño, sentado en una silla en un rincón de la sala". Añade: "El origen de todos

[5] Emil Staiger, *Grundbegriffe der Poetik*, Zürich, Atlantis Verlag, 1968, p. 56.

[6] Emile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, 1966, pp. 241-242.

[7] Luis Harss, *Los nuestros*, o. cit., p. 392.

mis relatos es siempre una imagen simple. Todo el argumento de 'La siesta del martes', que considero mi mejor cuento, surgió de la visión de una mujer y una niña vestidas de negro, con un paraguas negro, caminando bajo el sol abrasante de un pueblo desierto (...). De *El coronel no tiene quien le escriba* lo primero que vi fue al hombre; entonces comprendí lo que sentía mientras esperaba. Durante muchos años, lo único que sabía de *Cien años de soledad* era que un viejo llevaba a un niño a conocer el hielo, exhibido como una curiosidad de circo. De la novela que escribo ahora, la única imagen que he tenido durante muchos años es la de un hombre inconcebiblemente viejo que se pasea por los inmensos salones abandonados de un palacio lleno de animales. Esas imágenes originales, para mí, son lo único importante: lo demás es puro trabajo de burro"[8].

Un recuerdo, una imagen obsesionante: el relato se forma en torno a este núcleo. ¿No es precisamente así, a partir de una imagen simple o de un recuerdo tenaz, como nace el poema lírico? Como una novela de García Márquez... Con una diferencia, sin embargo, que es considerable: en el poema la visión no se desarrolla en relato, no se transforma en una historia construida, no existe una progresión desde el comienzo hasta el final. En última instancia, podría decirse que, en estado puro, una poesía lírica no es sino esa visión, ese recuerdo que se agotan en sí mismos, que no se convierten en nada que no sea la dilatación invasora de su propia presencia; esta presencia es indisociable, está íntimamente confundida y forma un solo ser con la presencia de la música y el ritmo, cuyo llamado es muchas veces anterior a la visión que suscita.

No tendría, por consiguiente, sentido alguno presentar *Cien años de soledad* como un vasto poema lírico en primer lugar porque el poema lírico excluye el relato (salvo si, como en el caso ya comentado de Ramos Sucre, el relato se somete enteramente a la intención lírica) y también porque el poema lírico no es nunca tan extenso. Cabe afirmar, en cambio, que la novela contiene elementos líricos y que estos elementos son, en la plena acepción de la palabra, fundamentales, puesto que por propia confesión del autor la obra está fundada sobre ellos; ese núcleo lírico se desarrolla en un lenguaje constelado de imágenes poéticas que interrumpen a menudo la marcha regular del relato para introducirnos en el espacio musical del poema. Reléase, por ejemplo, la elevación de Remedios, la bella:

> Amaranta sintió un temblor misterioso en los encajes de sus pollerinas y trató de agarrarse a las sábanas para no caer, en el instante en que Remedios, la bella, empezaba a elevarse. Úrsula, ya casi ciega, fue la única que tuvo serenidad para identificar la naturaleza de aquel viento irreparable, y dejó las sábanas a la merced de la luz, viendo a Remedios, la bella, que decía adiós con la mano, entre el deslumbrante aleteo de las sábanas que subían con ella, que abandonaban con ella el aire de los escarabajos y las dalias, y pasaban con ella a través del aire donde terminaban las cuatro de la tarde, y se perdieron con ella para siempre en los altos aires donde no podían alcanzarla ni los más altos pájaros de la memoria.

[8] Armando Durán, "Conversaciones con García Márquez", en *Recopilaciones...*, o. cit., p. 43

La imagen expresa a veces una impresión psíquica mediante una asociación insólita de conceptos que designan órganos o actividades corporales: "el rumor glacial de sus riñones", la "rabia intestinal", "sus huesos empezaron a llenarse de ruidos"; otras veces denota la impregnación del mundo —cosas y ambiente—: "Remedios en el aire soporífero de las dos de la tarde, Remedios en la callada respiración de las rosas, Remedios en la clepsidra secreta de las polillas, Remedios en el vapor del pan al amanecer": la sucesión de las imágenes poéticas se integra aquí en la imagen totalizante de Remedios presente por todas partes. En otros casos la imagen constituye una visión en estado puro: "su voluntad defensiva fue demolida por la ansiedad irresistible de descubrir qué eran los silbos anaranjados y los globos invisibles que la esperaban al otro lado de la muerte". *Silbos anaranjados* es una imagen sinestésica que recuerda los procedimientos impresionistas del modernismo.

García Márquez integra la poesía lírica como componente privilegiado de la construcción y la atmósfera de su novela. La propia novela ha nacido de una visión, de un estado lírico.

De los años treinta-cuarenta a nuestros días

La raíz del canto en la poesía de Manuel Moreno Jimeno

Vamos a empezar.
La voz espera su grito.
La sangre, su canción.

En su escueta, condensada enunciación, estos versos de *Los malditos* cifran quizá lo esencial del sentido de la obra poética de Manuel Moreno Jimeno. Desde el principio, el poeta peruano reconoce en la poesía —comienzo absoluto— todo lo contrario de un discurso retórico sobre un tema; la misión del poeta es modular el grito de la voz en la canción esperada y exigida por la sangre. Una especie de destino, una ineludible trayectoria llevan a Manuel del grito al canto, cuya raíz es, sin embargo, siempre un grito que estalla en lo más hondo de la sangre, en lo más secreto de la noche. "La poesía de la más grande especie —dice Edith Sitwell, citada por nuestro poeta, quien amorosamente la tradujo al español— surte de la naturaleza esencial de las cosas; ella no fluye de sus apariencias". De la naturaleza esencial, hay que recalcarlo, surte la poesía de Moreno Jimeno, que no acaricia con ornamentales conceptos las frondas de la realidad, sino que cava en busca de la raíz, cantando, para acordarse con la espera de la sangre, pero cantando casi en silencio, con palabras contadas.

Casi en silencio, en efecto, suena la voz en los dos primeros libros de poemas, *Así bajaron los perros* (1934) y *Los malditos* (1937). Mejor dicho, la materia primordial de esta poesía parece ser el silencio puro, reconcentrado, silencio de los elementos, de los ritmos ocultos de la sangre, de la espera ansiosa de un advenimiento. Sometido a la tremenda compresión de la angustia de pronto el silencio estalla en unas explosiones secas, sordas: las palabras. Como en *Trilce* de Vallejo, libro que sin duda ejerció decisiva influencia sobre el Moreno Jimeno de los años 30, la expresión no sólo está como volatizada y desintegrada por la violencia de los sentimientos que la catapultan sino que parece deliberadamente in-perfecta, in-suficiente; lo que se explica en vocablos parece no tener otra función que orientar al lector hacia todo lo implícito que subyace y donde ha de hallarse la totalidad en busca de la cual el poeta bucea. Los poemas son fragmentos, y fragmentos los versos de cada poema que, en su vuelo de meteoritos, dicen la explosión subterránea que los dislocó y los dispersó por las páginas de un libro.

Desde los primeros poemas de *Así bajaron los perros*, el lector sabe que tiene que vérselas con lo obscuro y la profundidad que esos breves signos negros, aislados entre grandes espacios blancos, revelan subyacente. Habría tantas cosas que decir, tanto y tanto que revelar,

pero el poeta es consciente de que el discurso en su empeño de nombrarlo todo, encubre y empaña más que revela, lo esencial; por eso Moreno Jimeno evita el discurso, como en su tradición más inmediata lo evitaron Eguren y Vallejo, y lo reemplaza por un sistema de señales y alusiones que indican algo, dan testimonio de algo, sin propiamente nombrarlo, y al referir así a lo innominado trasmiten poderosas descargas de emoción. Es, pues, una poesía "reticente", si damos a este vocablo su sentido etimológico, y creemos que este carácter es común a la obra toda, aunque resulta más evidente en los libros de la primera época, y también en *La noche ciega* que data de 1947. En estos libros no hay, por decirlo así, "poemas", si se entiende el poema como una construcción que se desarrolla armoniosamente y se cierra en el último verso. Lo que hay, como hemos dicho, son fragmentos, que se agrupan y se sostienen siguiendo las líneas de fuerza de un sentido obscuro que las palabras persiguen, pero que nunca se define ni totalmente se entrega. Hay una sucesión de notaciones, de impresiones, de visiones que un instante fulguran, y cesan para dar paso a un grito, a una exclamación de dolor, de asombro, a unas interrogaciones apremiantes:

Se agranda, se aprieta, vuelve.
¡Oh, los pasos!
Pobre boca que gesta, que hiede, que traga.
Arenas derruidas ¿dónde la raíz?
Caudas, caudas ¿el agua?

(*Así bajaron los perros*)

Esta parquedad en la expresión, este apenas mentar sin construir ni desarrollar corresponde bien al mundo de vertiginosas honduras que el poeta explora y para el que busca la expresión más certera. Expresión que sin embargo no podrá ser, en el límite, sino imperfecta y fugaz, pues el poeta no puede asir lo inasible y se limita a asediarlo. El lector es así introducido en un mundo movedizo, lábil y friable, mundo de *arenas derruidas*. Pero las palabras que asedian este caos de la dispersión y las tinieblas fofas preguntan por la raíz.

La raíz del ser y la raíz del conocer, que parecen confundirse en esta poesía con la raíz del canto, grito de la voz o canción de la sangre, el poeta la busca a través de la noche ciega, en el "huracán de la depravación", en "la explosión negra", por entre el fango y la ceniza. *La noche ciega*, como los libros anteriores, pero con mayor maestría, nos presenta un mundo en perpetuo derrumbe, amorfo, presa de fuerzas destructivas, invadido en todos sus recovecos por la fluida, sangrienta y extensa noche, "la noche de las perdiciones", apenas materializable en las imágenes fulgurantes y la dureza de la mirada: *Las cabezas venían con su erupción de fango. Los ojos clavados, duros. / Consternado el mundo esgarraba inútilmente las sombras.* La tierra misma no es "sino otra sombra". Las arenas derruidas se nos ofrecen ahora como un pantano (el lobo, el fango llenan el ámbito de la noche ciega) donde todo lenta, interminablemente se hunde, una caída sin fin en lo desconocido. No hay sino un color, o un no color, el negro, que roza a veces el rojo o púrpura de la sangre. La sangre en estos poemas es la substancia de la noche, y suele confundirse con el "fuego tenebroso", con "la mano seca de luz", "con el lento fuego de los vientos y las constelaciones"; de sangre y tierra animadas de un fuego

corrosivo y secreto está hecho el lodo que es la materia del mundo, la substancia del tiempo interminablemente disgregado, el tejido del hombre indefinidamente destrozado:

Con un asta tremenda para alcanzar al corazón
con un asta de sangre, de acero, de cadáver
de sangre y de dolor
de siglos y de tierra
.....
Así hasta que los pechos se quebranten y salten lodo
así hasta que el lodo llame al lodo.

El universo de la noche ciega es, pues, elemental, como elemental es la palabra que lo ciñe y lo declara sin elaborarlo. No hay paisaje ni personajes; sólo una masa donde se mezclan indefinida, caóticamente unas substancias simples y repetidas, tierra, fuego, sangre, amasadas con dolor humano, pues es el advenimiento del hombre lo que da a esta vorágine ciega y monótona de substancias obscuras su tremendo poder de evocación y su mortal tensión.

Así viene el hombre
con toda la rotura de su sangre
y su cadalso frío.

Así viene el hombre

Así viene el hombre
en su huracán, en la furia de sus siglos.
Sencillamente
abierto a la caída...

Así llega
el hombre.

En los poemas que comentamos no hay —extrema simplicidad de la auténtica poesía— sino esto: la sombra y el hombre que a través de sus siglos llega eternamente a la sombra; el hombre es un inacabable advenir, y si la muerte está tan presente en la obra, es porque ella es una de las dos formas terribles en que se cumple el advenimiento, y condición misma de advenimiento. La obra es el nacer.

Hemos mentado al Vallejo de *Trilce* en relación con la primera etapa poética de Moreno Jimeno. Por la abstracción y la tensión interna efectivamente se semejan; en los dos el mundo es caótico y obscuro; en los dos la expresión que declara el dolor y la muerte, elíptica, violenta y seca. Pero ello no quiere decir que Moreno Jimeno siga a Vallejo, ni, menos aún, que calque su manera. Muy al contrario, su originalidad es radical. Desde el punto de vista de la escritura no hay en la poesía de Moreno Jimeno esa especie de irritación, esa voluntad de destrucción del lenguaje que en *Trilce*, desorbita, crispa y disloca las palabras. El verbo es

tenso, desnudo, con frecuencia violento, pero sin contorsiones. Y es que la visión íntima que Manuel tiene de la realidad no es la misma que encontramos en *Trilce* aunque a veces, por el conflicto entre la soledad del individuo y el anhelo de solidaridad humana, pueda acercarse a la de *Poemas humanos*. La anécdota personal directa, que ocupa en Vallejo un lugar destacado (infancia, cárcel, amores) no existe en la obra de Moreno Jimeno; la experiencia del hombre, es indudable, subyace siempre bajo la creación del poeta, pero Moreno Jimeno no la enfoca temáticamente: aquí todo está, de manera inmediata y directa, universalizado, incluso si muchos poemas de la muerte se refieren precisamente a un muerto. La abstracción adquiere el máximo de fuerza, pues el poema, depurado de toda circunstancia, deja de lado el dónde y el cuándo para fijarse en el proceso esencial del que emergen todos los dóndes y todos los cuándos: el poeta no contempla sino un medio vital y mortal de sangre y de noche, donde el hombre desde siempre llega, abierto a la caída. Y este ser abierto nos indica otra diferencia fundamental entre el mundo de *La noche ciega* y el de *Trilce*: en los dos domina la angustia, pero la angustia de Vallejo procede del sentimiento del límite y de la clausura, del mundo cerrado y el hombre encerrado: *Oh, las cuatro paredes de la celda...* En Moreno Jimeno es exactamente lo contrario: estamos en un medio infinitamente abierto, y es el sentimiento de lo abierto, de lo ilimitado, de lo indefinidamente extenso donde la libertad del hombre lo abre al vértigo de la caída, lo que provoca la angustia:

Libres en la extensa noche
en la extensa sangre
libres
libres

En la extensa noche abierta no hay puntos de referencia, no hay señales de orientación; en ella el hombre está solo porque es infinitamente libre, y por serlo cae y se hunde:

Oh espanto de la oscuridad
Quién sabrá que has venido
Tus espacios y abismos
Tu abrasada oscuridad
Tu infinito

La soledad del hombre, gota de sangre que cae y se hunde en la noche de sangre, es la obsesión fundamental de *La noche ciega*. El hombre viene solo con la rotura de su sangre y sus siglos y sólo el infinito y los abismos saben de su venida. Advenir es caer y perderse, y en torno a "los ojos triturados", en los ojos mismos, no hay sino la noche ciega y la ceguera de la soledad. Pero ¿la luz, el alba, el amor que vence la soledad? Es en la obra ulterior donde se inclinará un nuevo movimiento, enderezado hacia la luz y la comunión de los hombres. El advenir del hombre lo abre a la caída en la noche y en la muerte, pero en ese mismo advenir el hombre se abre al porvenir, y el porvenir en la hora más secreta y negra de la noche, es el alba.

Era la noche de las perdiciones
Manto negro de la sangre

Era la noche la mano seca de luz
El ojo vacío sin fruto

Era la noche
Ciega

Los últimos versos de *La noche ciega* parecen relegar al pasado la noche y sus espantos; sin embargo nada indica, al salir de este libro, que el hombre haya conquistado el reino de la luz y haya dejado la noche: en la poesía de Moreno Jimeno está siempre presente, incluso en la cúspide del día; pero igualmente se puede decir que en el corazón de la noche está ya palpitando luz. El imperfecto *era* parece indicar esta presencia de la luz en el centro de la sombra, situarnos en el día por venir cuando aún no hemos salido de la noche, es la anticipación que opera la esperanza. Podemos cotejar estos versos de *La noche ciega* con uno de *Los malditos*, en el que aparece también el verbo en imperfecto; *Era la luz, el sol, el hombre todavía*. Y el poeta añade: *aunque el ojo ensangrentado no lo viera / aunque la boca triturada no lo hablara*. Estos últimos versos guardan relación con otros de *La noche ciega*: *El mundo / los ojos triturados. / No sabe cuándo este cadalso / hundirá*. Los ojos ensangrentados, triturados, o el ojo vacío sin fruto, refieren a un no ver, no saber, no poder declarar que parece propio del hombre, rehén de la noche. El *era la luz... todavía* vuelve a apuntar a la presencia del día que dura *aún*, por debajo, podríamos decir, de la obscuridad de la noche, y resulta simétrico del *era la noche... el ojo vacío*, que apunta al día que adviene *ya*, por encima de las sombras. Así se anuda una dialéctica del día y de la noche que va a constituir como la estructura de toda la poesía de Moreno Jimeno. El día atraviesa la noche de parte a parte, y en el no saber, en la ceguera de la sombra es memoria perdurable o inminente porvenir de un cabal ver y saber. En su ceguera nocturna el hombre es memoria y premonición de la transparencia que fue y será. El *fue*, el *es* y el *será*, en este proceso inmanente al hombre poco tienen que ver con las determinaciones del tiempo lineal que estás formas verbales designan en el lenguaje cotidiano e instrumental. Indican más bien la imbricación íntima y secreta, en el corazón humano, en el interior, en el núcleo, de la incesante alternancia de la luz y la sombra, la noche y el día, la ceguera y la visión, el dolor y el júbilo.

Los dos libros más maduros y, a nuestro entender, más perfectos de Moreno Jimeno, *Delirio de los días* (1967) y *Las llamas de la sangre* (1974) desarrollan en poemas más construidos, pero siempre contenidos en los límites de una expresión reservada y parca que no quiere decir sino lo esencial, esta dialéctica de la noche y el día, de la sangre nocturna, dolorosa y negra, y la sangre diurna, jubilosa y alba, preanunciada en los primeros poemarios. Pero entre las dos épocas se sitúa una serie de poemas reunidos bajo el título de *Hermoso fuego*. Son poemas de amor, y en todos ellos domina la imagen del fuego y de la luz que se desarrolla explícitamente en todas sus connotaciones ambiguas: fuerza de vida y de renacimiento, identificada con la *alborozada aurora* en movimiento inverso al de aquel "relámpago de

muerte" que menciona *La noche ciega*; pero fuerza también enemiga que, si bien purifica, destruye: *es tu luz que llega y me socava / es tu fuego enemigo que me destruye*, hasta que el poeta cae "al borde de (los) triunfantes resplandores". El fuego es, hemos dicho, imagen del amor, y su fuente está en *el otro*, en la amada, cuya "sangre enarbola los gritos de la aurora" y "abre la noche". Así la alborada que se levanta *por sobre el haz e las tinieblas* es *nuestra* alborada: la luz que estalla en la conjunción del fuego de la amada y la "tiniebla ardiente" que ciega al amante. Para que la luz triunfe de las tinieblas es necesario que el sujeto se presente y viva la otredad, la luz ha de venir de una fuente trascendente al yo que grita a solas en la noche ciega: es decir, del amor, por cuya virtud *mi noche* se abre en *nuestra* alborada.

* * *

La noche del horror está en ti
Clavada
Y lentamente crece
Fatalmente ceñida de victorias.

Se vienen abajo todas las miserias
La máscara
Y el clamor de la luz condenada

¿Quién oyó tu grito atroz
Postrero,
Frente al vacío tenebroso?

Delirio de los días vuelve a sondear con insistencia el misterio de la noche y de la soledad del hombre, como lo muestra este poema, "La condena", que es uno de los primeros del libro. Significativamente, "La condena" lleva por epígrafe unas palabras de Albert Camus: "Se muere solo. Todos morirán solos". Noche, soledad, horror y muerte están íntimamente ligados. La "noche del horror" repite la "noche de los espantos" de *La noche ciega*, pero ahora el poeta, después de la experiencia del amor, manantial de luz, precisa: *está en ti, clavada*. Se deja inferir que donde falta la comunión amorosa con el otro (y este otro puede ser la amada, pero puede ser también la comunidad de los hombres) hay sólo la noche donde el grito atroz del hombre se pierde en el vacío de las tinieblas, como en *La noche ciega* sólo los espacios y abismos sabían de su venida. La noche, en la primera parte del *Delirio de los días* vuelve a abrir todo el ámbito sombrío donde el hombre cae infinitamente solo en la perdición; en el vacío tenebroso, en la muerte: llagas incesantemente socavadas, ponzoña que se clava lenta mientras la lumbre muere, podre aciaga, horas lívidas, tiniebla encenagada, nefandas bodas cuajadas de negrura: no, *el siniestro no cesa, no hay salvación posible*. La maldición, sin destinos que alcanzar —dice el poeta— ha caído al fondo de la noche, y esta maldición acompaña al hombre, y como un interminable treno repercute el grito de la soledad y de la insapiencia: *nadie sabe de ti*. Pero mientras en *La noche ciega* la luz redentora no aparecía sino como elemento oculto y presagiado, *Delirio de los días*, al contrario, nos hunde en la ciénega

sangrienta de la noche, pero sólo para elevarnos en una segunda parte a las alturas de la luz. El crescendo de la noche culmina en el poema "La noche abierta", que es el vigésimo primero del libro: *La noche abierta, / De pie / Y sus ojos enloquecidos / clamando ruinas.* A partir de ahí empieza otro movimiento que invierte bruscamente la perspectiva: irrumpe el día. "Cae la hora" es el poema que enuncia el fin de la noche y el advenimiento de la luz. *Delirio de los días* integra, pues, en una unidad dialéctica simple y trabada, la visión obscura de *La noche ciega* y la visión luminosa de *Hermoso fuego*, y es un ejemplo de la persistencia y la concentración de las intuiciones iniciales, de la fidelidad del poeta al sentido esencial de su canto. Debemos insistir en que este sentido es fundamentalmente el de la profundidad. Si el poeta habla de la noche, va directamente al corazón de la sombra, que está en el corazón del hombre; cuando canta el día, nos sitúa de golpe en lo más hondo de la luz, no en la superficie de las cosas o de los ojos, donde la luz refulge y se irisa, sino en la hondonada de la sangre, allí de donde la luz brota. Léase el hermoso poema "En la profundidad del día": allí "saltan los soles de cada uno". El día del poema, como la noche, es un día esencial: nace y se hace sensible en el amor y con él se extingue para dejar paso a la noche que está siempre acechando, ahí, en la profundidad del día; nace, pues, en el corazón del hombre que, en la profundidad del día, se abre *a una oscuridad y otra oscuridad.* Oscuridad de la luz, en lo más hondo de la luz. Pero así, donde a fuerza de ser profunda la luz nos abre a lo oscuro, se forja la virtud invencible del amor:

En la profundidad del día,
Allí
El tiempo abre sus senos
Y los ojos del amor,
Las vivas lumbres del amor,
Por todas partes,
En el corazón,
Invencibles,
Lucen.

Por todas partes —en el corazón— invencibles: desde lo más íntimo, desde el corazón, el fuego de amor se propaga por doquiera y lo incendia todo, *invencible.* Retengamos el adjetivo, nunca aplicado a la noche del horror. La luz, en una perspectiva intemporal, *acaba por* triunfar, aunque la pugna de la noche y el día, de la soledad y del amor, se dé perennemente en el corazón de cada hombre. Por eso, porque la noche es el espacio interior de un hombre solo con su grito atroz, podemos decir que es puramente subjetiva: es la extensión indefinidamente abierta del hombre aislado ante su muerte: la luz en cambio, tal como la hace destellar el poema, es el arco voltaico entre dos corazones, entre uno y el otro, entre yo y los demás: la luz-amor es transubjetiva, de ahí su victoria, siempre inminente. Su raíz está en la sangre del hombre, y la sangre, decía ya el poeta de *Los malditos*, espera su canción.

Con *Las llamas de la sangre* se colma cabalmente esta espera. Es el canto de la sangre incendiada en el amor y la comunión universales, y en esa sangre humana que incesantemente

corre a unirse con otra sangre el poeta halla la raíz por la que preguntaban los poemas de la primera época. Y ahora el poema es canto o cántico, modulado y sostenido, que vibra a veces con acentos de himno. Las interrogaciones musitadas, las exclamaciones y los gritos de los antiguos poemas han desaparecido como barridos por las oleadas de la luz. Esta evolución de la escritura nos parece sumamente reveladora del tenaz trabajo de ahondamiento que durante cuarenta años de ejercicio de la poesía ha realizado Moreno Jimeno en sus intuiciones íntimas y originales. Estas intuiciones no han cambiado (la visión que tiene un poeta de la realidad esencial es inmutable), pero, como suele decirse, "han ido tomando forma". La escritura se adapta a una visión del hombre en el mundo que es ahora certidumbre de un destino: afirmación de la libertad en el amor que, si no puede abolir totalmente la noche y sus perdiciones, supera en la esperanza las interrogaciones de la angustia y los gritos de la desesperación. La profundidad ahora es transparente, la raíz se puede asir.

La estructura de *Las llamas de la sangre* es análoga a la de *Delirio de los días*; hay dos grandes espacios poéticos que se suceden: el del clamor y el dolor (muerte, encono, cenizas perniciosas, negras ciénagas, todo lo que en el sistema de símbolos de la obra refiere a lo negativo y la sombra), y el del cántico y el júbilo afirmativo (amor, vida creadora, fulgores del alba o el mediodía), todo lo que señala la afirmación y la claridad. Es como si el poeta volviera a trazar siempre obstinadamente la misma ruta, que conduce siempre a la misma meta ideal: la superación del reino de las tinieblas en el amor y la libertad. Pero he aquí lo más importante: *Las llamas de la sangre* explica como tema vertebral un término que se quedaba soterrado en toda la obra anterior: *el tiempo*. Todo lo visto o tocado por el poeta hasta aquí se vuelve a ver y tocar, pero en la perspectiva del tiempo, con lo que este libro nos da como la piedra angular o la clave de la obra: resulta patente que la sangre que corre y se encenaga, se confunde con el tiempo que transcurre o se estanca, que la noche de horror es tiempo de dolor, y la luz del amor tiempo de júbilo. La alternancia de la noche y el día se abre así o se desarrolla en una dialéctica del tiempo nocturno, aciago y mortal, y del tiempo diurno, fuente de vida; en torno a este eje la noche y el día libran encarnizadamente su combate, como lo aclara el poema "Cogido en los descensos":

Obstinadamente en torno
La noche y el día encarnizados
La reinante estación
Y la conturbada y candente
Viva sangre empecinada

En los primeros poemas del libro estamos en el tiempo *voraz y pavoroso*, que avanza *en las jornadas sucesivas de la muerte / Por los despiertos fragores de la sangre, y pone a luz ahora / Una soterrada y tenebrosa / Herencia de muerte.* Pero luego entramos en *el tiempo infalible de la sangre*, y la sangre es *Fuente nítida / Abierta* (...) / *A las simientes próvidas del tiempo. El tiempo* —dice el poeta— *empieza a ponerse en claro* (...) *Y es una gloria ser el tiempo:*

Surte el tiempo
En el fondo
De la renaciente sangre clara

Tiempo que late al unísono de la sangre y por consiguiente es el ritmo mismo que modula la canción que la sangre espera:

Cuando por la tierra
En las comarcas de vida
Rescatadas
Corre libre
Esplendorosa
La sangre
Día a día
Un solo latido
Con el tiempo

Lo que caracteriza, pues, este tiempo, es eminentemente cualitativo; no es nunca el tiempo a secas, el que se abstrae en el reloj, sino el que late en la sangre negra o en la sangre clara, tiempo con color en el que se hacen sensibles el dolor o la dicha; podríamos decir para resumir o simplificar (por más peligroso que sea simplificar los significados poéticos, ambiguos por esencia) que hay el "tiempo malo" y el "tiempo bueno", y los dos laten en la sangre del hombre, el uno con la noche y la soledad, el otro con la luz y el amor.

Sin embargo, ha dicho secamente Moreno Jimeno en el poema "Tiempo cercenado": *El tiempo es dolor / Duele a toda hora / Duele en la luz / En la tiniebla...* Duele también en la luz... Esta expresión nos devuelve a la intuición ya analizada de que en el corazón mismo de la luz-amor está recogida la noche-soledad, y viceversa, La acción destructora del tiempo, su obra de muerte y disolución, incluso cuando oculta, está presente, hasta en el amor. El poeta no lo niega; pero sabe que *aunque aún el tiempo está oscurecido / A los que pueden reír y llorar / Ya se les ve desde adentro / La vencedora llama / Del día.* De ahí que Moreno Jimeno concentre todo el fuego de su última poesía en ese "sol interno" del hombre, "nuestro sol", erguido contra el tiempo de la noche y de la muerte, *aún en movimiento. Las llamas de la sangre* es un desafío al tiempo que nos destruye en los sucesivos instantes de la soledad, y una invitación a que los hombres descubran en sí mismos el tiempo de la plenitud, tiempo sin tiempo o tiempo eterno, valga la paradoja, que no puede realizarse sino en la experiencia extática del amor, de la sangre entrelazada, de las manos enlazadas. Tal es la esperanza incesante que se afirma en la última poesía Manuel, poesía que quiere conjurar el tiempo malo, invocación de un futuro radiante de comunión humana, pero que en el poema es ya presente; y así, al sentimiento del tiempo que duele, aún en la luz, responde, en contrapunto, en el poema final, la visión de un tiempo intacto, prístino, que lleva en sus alas la certidumbre de la libertad, tiempo que *no duele*, mientras que en ese ascenso se abate y cae el viejo tiempo doloroso:

Somos libres
Y el tiempo vuela
Abre brechas en la piel y no duele
El tiempo abatido sin pies ya no abre fondos
El tiempo innumerable casando con la vida inextinguible

En los círculos de fuego
Inseguro
Cae

La eternidad asciende. La muerte agoniza. *Unimos las manos*, dice el poeta, *para afianzar la victoria de los días*. En este movimiento de las manos que se unen para rechazar el tiempo, la destrucción, el odio y la ceguera, en el movimiento siempre recomenzado de la sangre en llamas que corre a unirse con otra sangre, reside el sentido y la esperanza, el vehículo con el origen y la totalidad: la raíz del canto.

*
* *

Es siempre absurdo querer clasificar a un poeta, abstrayendo lo singular de su voz para encerar lo que queda (¿y qué queda?) en casilleros de generaciones y de escuelas. Pero sí es posible y útil tratar de situarlo en el medio histórico concreto en que se expresó, y en la compleja trama que en cada momento de la historia literaria y de la historia a secas dibujan la tradición y la innovación; para ello el concepto de generación vale o no vale, según se entienda. Moreno Jimeno nació en 1913 y empezó a publicar en la década del 30; es, pues, por la fecha de nacimiento, de la misma generación que Martín Adán (1908), Emilio Adolfo Westphalen (1911), Luis Fabio Xamar (1911). Es evidente que la trayectoria de estos poetas dibuja una curva que es, en cada caso, singular e intransferible; cada cual tiene su acento personal, su propio mundo de visiones. Seguramente es así siempre en poesía. Pero todos respiran, cuando empiezan a escribir, el aire de los mismos tiempos, y eran tiempos de penuria; en el tercer decenio del siglo, y creemos que es fenómeno común a toda la poesía hispanoamericana, asistimos a una reacción contra la afiliación a escuelas, a una emancipación de la voz singular de los poetas, en cierto modo, que contrasta con el frenesí de situarse en un movimiento de vanguardia que hizo estragos desde la primera guerra mundial hasta la crisis de los años 30. Pasando por sobre los escombros de los *ismos*, los poetas reanudan con la única gran tradición con la que en su época y en su medio podían reanudar: ser señeros, como lo fueron las dos grandes voces de la poesía peruana en su época —que precisamente para otros fue época de escuelas—: Eguren y Vallejo. No es nada contradictorio, por lo demás, y más bien nos parece muy ilustrativo de la libertad de espíritu a la que aludimos, que al mismo tiempo que afirman la libertad de su voz, muchos poetas contemporáneos se hagan cada vez más sensibles a los problemas histórico-sociales y afirmen en un mismo movimiento su libertad artística y su compromiso político, sin hacer de la

poesía el instrumento de propaganda de una ideología. Tal había sigo el caso de Vallejo, y como él los mejores de los nuestros que empezaron a cantar por los años 30 evitan "la falsa querella entre poesía pura y poesía social", en que se "debaten", ha dicho Alberto Escobar, ciertos escritores en las décadas del 40 ó del 50.

Tal es el caso de Manuel Moreno Jimeno. Bajo la forma purísima de sus trenos y sus aleluyas cruza de parte a parte un clamor de protesta y rechazo contra el dolor y la injusticia que unos hombres imponen a los hombres. Explícito en algunos poemas de *Así bajaron los perros* y *Los Malditos*, este tema se soterra en la obra ulterior, persiste como contenido latente, y es visible en transparencia en las manos unidas y las sangres entrelazadas del último libro, signos promisorios de una aurora de solidaridad humana. Pero esta poesía no podría encasillarse sin impostura en ninguno de los compartimientos de la llamada poesía social, realista socialista, populista o lo que fuere. Por otra parte Moreno Jimeno estuvo cerca del superrealismo, al que lo unían afinidades, amistades, lecturas y cultura, pero de nuevo no podemos, sin cometer un contrasentido, calificarlo de superrealista, denominación holgada para calificar a todos los poetas de este siglo a quienes les da por no escribir "claro". Es verdad que hay una presencia difusa de Paul Eluard en la poesía de Manuel, pero es verdad también que Eluard, por su escritura clásica y discreta, y por toda su estructura mental, es el menos superrealista de todos los poetas que en una época rodearon a Breton. Hemos dicho que la influencia del Vallejo de *Trilce* nos parece evidente en la primera fase del poeta, pero naturalmente es la obra ulterior, de esta influencia no quedan rastros. Se podría señalar también una presencia de Eguren, en particular en lo que concierne a la economía de recursos retóricos discursivos, la sordina impuesta a la expresión, y ese sentido de la inminencia, ora de la noche, ora de la luz, que se confunde en ambos poetas con la inminencia de la muerte y la inminencia de la vida. Y se podría seguramente señalar mucho más; pero es en vano. Al fin y al cabo, toda la tradición poética, desde Homero hasta nuestros días, es nuestra tradición, y cualquiera de sus elementos puede aflorar bajo la mano del poeta que escribe hoy unos versos.

Más importante nos parece tratar de delimitar lo que en la poesía peruana de nuestro siglo da a la obra de Manuel Moreno Jimeno su cualidad peculiar, su carácter propio, original; es, creemos, la extrema economía y la intensa concentración de los signos — imágenes o conceptos— con los que el poeta trabaja (fuego, sangre, noche, luz, cieno, hombre, tiempo, etc.), al extremo opuesto del llamado estilo bazar y la enumeración caótica que tan en boga estuvieron, y quizás están aún, en la poesía hispanoamericana contemporánea. Pero estos pocos signos connotan una plétora de significado, una verdadera universalidad de sentido. No sólo cada signo se abre en un verdadero abanico polisémico, sino que puede connotar, según el contexto, uno o varios significados o sus contrarios o, incluso, el significado y su contrario; es lo que sucede a menudo con imágenes o conceptos como *sangre, fuego, tiempo*. La economía de los vocablos significantes va, pues, de par con la extrema amplitud del ámbito de lo significado. El proceso entero de la poesía de Moreno Jimeno es de abstracción, de concentración y de universalización.

Se nos ocurre que, incluso por encima de las tendencias de la poesía moderna con la que se podría relacionar, la poesía de Moreno Jimeno entronca con una manera de los albores del romanticismo, y pensamos precisamente en Novalis, una cita del cual: "El día ha puesto en llamas nuestra entraña" cierra, impresa en grandes caracteres, *El delirio de los días*. El poeta alemán definió, en efecto, en sus *Fragmentos*, la esencia del romanticismo como *absolutización y universalización*, como "clasificación" (o sea integración en una dimensión más vasta y general) del momento y la situación individuales. Tal es precisamente el procedimiento que reinventa el poeta peruano, al subsumir su experiencia individual en el vasto y perenne conflicto de la noche y el día. Este viaje poético desde la noche ciega al delirio de los días y las llamas de la sangre, en que la noche y la luz son los términos privilegiados y constantes de la significación poética, no deja de presentar analogías con la trayectoria de Novalis, que se sume primero en la noche para descubrir la luz esencial.

En nuestra poesía esta reducción de los conceptos e imágenes significantes para lograr una eficaz absolutización y universalización del significado es más bien excepcional, y creemos que Moreno Jimeno es uno de los que han ido más lejos en este camino. Un trabajo paciente y completo de elucidación de los signos y sus múltiples relaciones con lo significado sería necesario para tener una visión más adecuada de la obra. Trabajo de largo aliento que rebasaría con mucho los límites que nos hemos fijado para este breve ensayo. Por el momento invitamos al lector a entrar en la obra armado sólo de su intuición, y a dejarse guiar por el poeta a través de la noche ciega y el delirio de los días.

Escritura y vida en la poesía peruana de la "Tercera generación"
J. Sologuren, R. Deustua, J.E. Eielson, S. Salazar Bondy

Llamo aquí "tercera generación" a los poetas peruanos de este siglo nacidos en la primera mitad del decenio de los 20 y que empezaron a escribir su obra poética durante los años, o al final, de la segunda guerra mundial, históricamente una época crucial para el mundo y caracterizada par a el Perú por la breve interrupción de una serie de dictaduras militares y civiles; pero debo confesar que utilizo el término meramente convencional de "generación" de mala gana y por no tener otro a mano: se suele contar en efecto de manera mecánica una generación por decenio, cuando muchas veces los poetas que empiezan a escribir en tal o cual decenio tienen muy poco en común a menos que hayan constituido en un momento dado un movimiento o un grupo con intereses o preocupaciones culturales, artísticas o sociales comunes, pero es claro que esos movimientos literarios o poéticos no caben por lo general en el marco estrecho de un decenio, ni un decenio significa nada en la continuidad y las rupturas de la creación.

Dicho esto, me parece necesario situar, por lo menos históricamente, a los que empezaban a escribír poesía a principios o mediados de los años 20 entre las bandadas de poetas que se sucedieron desde el comienzo del siglo en el Perú. Los dos primeros, de importancia capital, que publicaron sus primeras obras entre 1911 y 1918, son sin lugar a dudas José María Eguren (1874-1942) y César Vallejo (1892-1938), el primero contemporáneo de los últimos modernistas que son al mismo tiempo adelantados de las vanguardias (el uruguayo Julio Herrera y Reissig, el argentino Leopoldo Lugones, el mexicano José Juan Tablada), el segundo, uno de los mayores poetas del siglo, dejará un eco en algunos de los que aquí llamo la "tercera generación". De la misma época pero no del mismo valor, Alberto Hidalgo, más o menos futurista, y Juan Parra del Riego que se mantiene en la incertidumbre entre un modernismo trasnochado y un acercamiento tímido o torpe a las llamadas "vanguardias". Se puede añadir los nombres, más o menos borrados u olvidados por la crítica, de Ricardo Peña y Alcides Spelucín, y también los de poetas indigenistas o cholistas como Gamaliel Churata y Alejandro Peralta. Luego viene la segunda hornada, la de los nacidos desde los primeros años del siglo hasta 1915 que surgen como poetas a finales de los años 20 y principios de los 30. Los principales son César Moro, Xavier Abril, Luis Valle Goicochea, Enrique Peña Barrenechea, Luis Fabio Xamar, Carlos Oquendo de Amat, Martín Adán, Emilio Adolfo Westphalen, Vicente Azar y Manuel Moreno Jimeno. Mencionemos también de los mismos años los versos de Magda Portal (1901), Guillermo Vásquez (1903), Nicanor de la Fuente (1904), Guillermo Mercado (1904), Luis de Rodrigo (1904), los dos últimos cholistas o nativistas (casi todos los nombrados colaboraron en las páginas de poesía de la

revista *Amauta*); Julio Garrido Malaver (1909), Felipe Arias Larreta (1910), Juan Ríos (1914), así como un antaño renombrado y hoy bastante olvidado poeta nativista de la segunda mitad del decenio, Mario Florián (1917); y finalmente los poetas nacidos en la primera mitad de los años 20 que comentamos aquí: Javier Sologuren y Raúl Deustua, los dos nacidos en Lima en 1921; Jorge Eduardo Eielson y Sebastián Salazar Bondy, nacidos también en Lima en 1924. Todos ellos estaban escribiendo y casi todos publicando ya a principios o mediados de los 40. Aparte de estos cuatro poetas mayores hay que recordar a Gustavo Valcárcel y Leoncio Bueno, ambos nacidos en 1921, autores de versos de inspiración sociopolítica; pero sobre todo, y radicalmente en otra esfera intacta, secreta, en todo diferente de e indiferente a la literatura política, existe un notable poeta de inspiración escuetamente poética, Augusto Lunel, en el registro civil Augusto Gutiérrez (1925), quien publicó, apoyado por Octavio Paz, en 1955 un poemario memorable, *Los puentes* (México, 1955), seguido por *Espejos paralelos* (Lima, 1971), dos libros de poemas insoslayables. La poesía de Lunel es extrañada y de una contención y parquedad admirables, toda tensa hacia el amor y el silencio. Después, en París, como haría Jorge Eduardo Eielson por los mismos años, se apartó de las musas que dictan versos escritos para echarse a andar en pos de las musarañas y de las musas de carne y hueso. Así y todo y en medio de su silencio insondable sigue siendo un gran poeta.

En estas aproximaciones abordamos pues someramente la obra de algunos poetas principales de los años 40, dando alguna mayor extensión a la de Jorge Eduardo Eielson cuya poesía escrita me parece haber tenido una difusión más bien limitada. Lo situamos aquí entre sus coetáneos, Javier Sologuren, el más conocido y estudiado por la crítica, Sebastián Salazar Bondy, seguramente menos conocido como poeta que los dos anteriores y Raúl Deustua, a quien podríamos llamar el desconocido absoluto. No hay que echarle la culpa a la crítica: Deustua no ha movido jamás un dedo para darse a conocer.

De Javier Sologuren el crítico italiano Roberto Paoli (1988: 7) ha dicho: "no hay nadie que entienda de poesía hispanoamericana que no lo coloque entre los mayores líricos actuales del continente". Publicó su primer libro de poemas, *El morador*, en 1944 y desde entonces no ha dejado de escribir y publicar con regularidad, salvo un silencio de nueve años entre 1950 y 1959, pero nada permite afirmar que la ausencia de publicaciones corresponda a un abandono de la práctica de la escritura durante el mismo período en que quizá se hayan elaborado en parte dos poemarios importantes, *Otoño, endecha* publicado en 1959 y *Estancias*, 1960. Sologuren en efecto es un poeta que se distingue por su práctica equilibrada, asidua y continua de la escritura poética: precisamente en 1966 reunió toda su poesía hasta 1964 con el título de *Vida continua* y desde entonces las ediciones de su obra, reunida hasta una fecha determinada, llevan ese título. Pero es preciso notar que para el poeta, como subraya Anna Soncini (1988: 9), "la poesía no es otra cosa que la vida, o, mejor dicho, es la revelación de su dimensión más honda y oscura". Vida continua es pues para Sologuren poesía continua, que se va desarrollando y modificando en el tiempo, pero sin rupturas ni tachaduras, *poesía sin interrupción*, continua y cambiante como la vida. Pero el cambio es inseparable de la

continuidad y hay siempre un momento o momentos en que la corriente poética cambia de dirección. En los primeros libros de Sologuren el poema es forma bella y no debe ser más: es belleza abstracta, forma pura aislada de la llamada "realidad"; hay en esta parte de la obra un virtuosismo formal evidente, una intención estética que lleva al autor a una larga exploración de formas estróficas y métricas en la tradición clásica y barroca de la lengua: décimas, sonetos, endechas. Abundan las imágenes serenas, el día luminoso, la flor purpúrea, etc. El crítico peruano Abelardo Oquendo (1971: XXIV) ha seguido esta trayectoria observando que progresivamente la poesía de Sologuren se abre a las cosas cotidianas y precisamente a la *vida*, pasando finalmente de una ética de la forma a una ética del sentido, pero sin ningún menoscabo del estilo poético sin el cual no hay poema. En cuanto a la relación entre vida y forma poética, el punto de flexión lo ha fijado Anna Soncini (1988: 14) en el poemario *Folios del enamorado y la muerte* (1980), en el que hay ya una interrogación sobre la palabra escrita, "este silencio mayor de la escritura", que viene a alterar o fisurar la página blanca y deja en ella vacilando "los restos del naufragio": *perdón por la/ ya no/ página blanca.* "Mi obra —ha dicho Sologuren— no es copiosa sino más bien parca". Y es verdad: su poesía es continua pero no derramada. Él mismo ha propuesto una periodización de su obra (Cabrera 1984: 54). *El Morador* (1944), su primer libro calificado por él de "libro primerizo, un cuadernillo", queda fuera de esta periodización. Dice que la primera etapa de su obra va desde *Detenimientos* (1945-1947) hasta *Regalo de lo profundo (1950);* la segunda desde *Otoño, endechas* (1951-1956) hasta *La gruta de la sirena* (1960-1966) y la tercera empieza con *Recinto* (1967) y abarca *Folios del enamorado y la muerte* que culmina en "La hora", poema largo que expresa el sentimiento angustiado de Sologuren ante la tragedia y la violencia exterminadora del mundo actual: "asistimos a una apoteósica danza de la muerte (...) está ciega la pupila del planeta, / el miedo asume la dimensión del odio / las moscas no mueren tanto como los hombres / jamás ha sembrado la violencia / tantos cuerpos bajo el sol (...) / Me pregunto en esta hora /con un clavo que va desde el corazón al cerebro / si sobre esta carroña inmensa / se erigirá el hombre del futuro (...) pero repito/ sin embargo no entierro la esperanza." El tono es bien diferente del de los libros anteriores. Ha habido en el intervalo no diría una evolución sino como un vuelco desde el tono sereno, lírico-elegíaco de los primeros poemas y los trenos existenciales de la obra más madura. Cabe hacer una comparación entre la evolución de la obra de Sologuren y la del español Jorge Guillén, entre el *Cántico* de su época "positiva", si se puede decir así recalcando las comillas, y el *Clamor* angustiado de sus últimos poemas. Finalmente, después de haber propuesto esta periodización de su obra, Sologuren declara que los "esfuerzos de periodización" son "útiles" pero también "artificiales porque son proyecciones opuestas " a la fluidez misma de la obra poética. No se puede en realidad cortar el flujo temporal, hacer de lo que es indiviso una sucesión de departamentos estancos". Así es, y lo que sucede con el flujo poético indiviso vale también, como decía al principio, para la periodización abstracta que corta en segmentos generacionales un flujo poético siempre indiviso.

Raúl Deustua, nació en Lima en 1921, como Sologuren. Exiliado radical, Deustua dejó Lima, adonde no ha vuelto; vivió en Nueva York, después en Ginebra, y finalmente estuvo

varios años dando vueltas de Ginebra a Viena, de Viena a Roma, de Roma a Nairobi y de Nairobi a Ginebra. Actualmente reside en Roma. En cuanto a su obra poética, quizás a nadie mejor que a él se le puede aplicar lo que dice Sologuren de la fluidez de la expresión poética y del flujo temporal indivisible. También su poesía da la impresión de continua en su desarrollo si no en las fechas que nadie sabe: no se puede, en su caso, trazar fronteras más o menos definidas entre períodos diferentes porque él mismo no ha dejado traslucir ningún dato sobre las etapas y las fechas de su obra, ni ha dado entrevistas ni ha ha hablado nunca de sí mismo ni de su poesía. No hay seguramente poeta más secreto y recatado que Deustua. Aparte de un puñado de poemas publicados en diarios y revistas entre 1945 y 1949, dio a la luz en 1955 una delgada plaqueta de fragmentos poéticos en prosa, un poema que lleva por título *Arquitectura del poema*, largo tiempo agotado y felizmente reeditado hace poco en la revista *Hueso húmero (* nº 33, 171-174) y en la revista *Fórnix* (nº 1, 238-241). Después no sabemos que haya dado a la imprenta ningún poemario hasta 1989, año en que, a instancias de Abelardo Oquendo, mandó a Lima diez cuadernillos con 104 poemas para que se publicaran en la editorial Mosca Azul que dirige el mismo Oquendo. Los poemas no salieron por razones independientes de la voluntad del autor y del editor; pero, al fin, la poesía de Deustua acabó por publicarse en una edición a cargo de Ricardo Silva Santisteban en noviembre de 1997, en las prensas de la Pontificia Universidad Católica del Perú, colección El Manantial Oculto, reunida con el título *Un mar apenas* (título de uno de los diez cuadernillos elegido por los editores pues el autor no había propuesto ningún título para su libro) y cuando Deustua llevaba ya muchos decenios escribiendo poesía.

Ya desde *Arquitectura del poema* se revela una escritura límpida y estricta y a través de ella la principal dirección poética de Raúl, que es hacia los parajes ocultos o extraños de la realidad, de la otra margen, de la otra orilla: la nocturnidad, lo invivido en la noche, el sueño y el ensueño, la ceguera. Las visiones que tiene el poeta de tales parajes se dan en la obra como vías, pero *vías también ciegas* (es el título de otro de los poemarios), caminos a un más allá que en la obra aparece a menudo como una misteriosa esfera. La arquitectura del poema parece ser al mismo tiempo la arquitectura de esa esfera que tiene quizá una oscura relación con lo que a lo largo de la historia del pensamiento occidental viene llamándose *el ser* o, por qué no, y según se mire, *la nada. Arquitectura del poema*, la plaquette de 1955, nos llevaba ya a esas orillas, frente a un mar que puede ser el mar de Lima en la realidad de acá, y, en la realidad de más allá, ese otro lado misterioso de las cosas que acude de nuevo, insistente, como mar-símbolo en el resto de la obra: *un mar apenas*. Dice Deustua en *Arquitectura del poema:* "Miro atrás y veo un mar sombrío (...). He de guardar silencio y mirar el templo que se derrumba en las playas, en la arena metálica de Dios y su sentido" (...). "¡Arquitectura del poema ! ¡Embriaguez de la noche, su luz sobre mi mesa, embriaguez de este canto que viene rodando desde el tiempo ! ¡Arquitectura del único poema...de la voz que permanece y no se entrega !"

Esta voz permanece sin entregarse, resguardada por su propio misterio, en casi todos los poemas de *Un mar apenas* y se materializa en palabra poética que asedia la esfera misteriosa

intuida en el ámbito de la noche y el sueño, cuando las garras del trajín diurno nos sueltan por una horas que en el sueño son eternidad para volver a agarrarnos día tras día hasta que se acaben los días. *Una palabra intenta definir la esfera* es precisamente el título del primer poemario de *Un día apenas*. Este poema hace visible que la arquitectura del poema corresponde a la arquitectura de la esfera que la palabra intenta definir :

Una palabra intenta definir
la esfera, la clepsidra, el tiempo,
palabra vertical, inútil, bella
rodeada de sí misma,
vuelta al mundo
como el revés de un guante.
Más bien sílabas
que un hombre inventa, mas la esfera existe,
es transparente y nos perdemos
en su arbitraria arquitectura.
Para nosotros arbitraria y muerta
pues ignoramos la raíz del número,
el sello, el símbolo y el signo mismo
que en su materia oculta.

"Ignoramos": igual que en Vallejo, igual que en los místicos, la ignorancia de la "causa, la raíz " parece ser uno de los motores que mueven la palabra de Deustua. Es, en este sentido, una poesía del conocimiento, de indagación de lo no visto y lo invivido.

En otro poema se refiere, probablemente, al trayecto nocturno hacia o por la esfera como "periplo inhabitado" y a un signo de lo "invivido" (concepto importante porque parece designar algo como un absoluto que se sustrajera a las vivencias y percepciones de nuestro diario existir) y a un naufragio en ese periplo del cual queda sólo "la soledad del hombre en cada noche" mientras que " su paso por la esfera multiplica el silencio y (...) lo transmuta " en una "forma del ser" donde ""todo es el luminoso centro/ morada del sigilo y la aventura". Esa atracción de un centro en el mundo tan descentrado en que hoy vivimos es un anhelo, o una obsesión, que podríamos llamar casi mística en muchos poetas de nuestro siglo, Emilio Prados, Luis Cernuda, César Vallejo, Juan Eduardo Cirlot, José Lezama Lima, José Ángel Valente, Blanca Varela, para no citar sino a algunos de lengua castellana. He dado una visión mínima de esta poesía compleja que tiene muchas facetas. Los temas del viaje nocturno, del sueño no solamente mientras se duerme sino también en la vigilia, el ser, el tiempo, la palabra poética, la palabra que los interroga, el silencio en la palabra, la ceguera, lo invivido en el espacio nocturno y el naufragio y la caída en el quehacer cotidiano son constantes de esta obra poética. En otros textos el poeta se refiere a sus viajes, a lugares de Italia o de España, al Perú, a seres queridos y muertos, y un cuadernillo de ocho poemas está totalmente consagrado a la música y a su relación con la palabra y con la "otra esfera": "Alguna vez la música, decías, / pero la música es silencio / y es el silencio lo que impregna el verbo: / relente del naufragio, en vilo el alma / —como dicen— transida en

otra esfera / donde todo esperar se suma en nada. // Nos resta el tiempo que se agota / y vuelve hacia nosotros su inaudible apremio."

La poesía escrita por Jorge Eduardo Eielson ha ocupado bastante a la crítica aunque su obra poética ha sido quizá menos estudiada y publicada que la de Javier Soluguren. No se trata aquí de hacer un verdadero estudio de su obra poética sino de proponer algunas reflexiones y comentarios sobre la evolución y la estructura de su obra escrita, la singularidad de la trayectoria de ésta, que se ajusta en gran medida a la trayectoria de la vida del poeta, y de subrayar lo que lo acerca a otros poetas de este siglo o lo aleja de ellos. Me voy a basar más de una vez en declaraciones y juicios del autor sobre su propia obra. Para empezar: Eielson es un poeta precoz, no en el sentido en que comenzó a escribir versos muy pronto (cualquier muchacho aficionado a la literatura empieza a borronear papeles a los 14 o 15 años), sino porque sus primeros trabajos, publicados desde 1942 o sea a los 18 años, escritos incluso quizás antes, asombran por lo logrado y perfecto de la forma (y, me disculpo, voy a tener que "periodizar" para ser más claro) desde *Moradas y visiones del amor entero* (1942), *Cuatro parábolas del amor divino* (1943), los poemas primerizos, hasta *Reinos* (1944), libro que ocupa indudablemente un lugar aparte en esta primera etapa de la obra; después *Antígona* y *Ájax en el infierno*, (1945), *En la Mancha* (1946) y finalmente *El circo* y *Bacanal* (1946). Se podría decir que estos poemas son ejercicios de un joven poeta en busca de la expresión y los temas que revelen su yo poético y su visión del mundo, sin excluir *Reinos* que es sin duda la poesía más densa y formalmente más perfecta de esta primera etapa de la obra. Pero ya en este libro se nota una inflexión importante. Mientras que poemas como *Antígona*, *Ájax en el infierno* y *En La Mancha* parecen ser sobre todo simples variaciones sobre temas de la mitología y de la literatura, que sirven al poeta para explorar y poner a prueba las posibilidades de su propia palabra, en *Reinos* encontramos un tono, y no solamente un tono, sino también una dirección poética que tiene tres aspectos: el primero es el esbozo (que casi no existe en otros poemas de esa primera etapa) de una tendencia a lo que se ha dado en llamar poesía confesional (el yo poético se enuncia como "yo", aparece como el centro del poema y "se confiesa": poesía generalmente en primera persona): "Yo soy el que llora y escribe en el invierno", "Violo tus exequias, amada, difunta mía", "Fantasma mío", "Habitaciones dolientes de esta casa mía entre los pinos". Son poemas que representan al poeta que vive una vivencia, la escribe y se ve o se oye escribiendo: "Óyeme tierra, así, escribiendo así"; el segundo es la representación de esta misma persona poética por la presentación, aún fugaz y esporádica, de miembros, órganos o vísceras de su propio cuerpo: "amo mi cráneo como a un balcón / Doblado sobre un negro precipicio del Señor", "Junto a mi yelmo, mi cráneo, mi esqueleto arrrodillado ("Parque para un hombre dormido"), "Poesía / de mis dientes en ruina..." ("Poesía"), o el texto "Genitales bajo el vino": "Mi pecho frío junto a mis intestinos/ Se ha cuajado. / Mis dedos (...) / buscan el Árbol de la Noche...". Se anuncia así la presencia obsesiva del cuerpo propio, esbozada ya en "Doble diamante" (1947): "¿Conoces tu cuerpo conoces / tu admirable cabeza tus piernas ...", y culmina en *Noche oscura del cuerpo* (1955) y *Ceremonia solitaria* (1964). El tercer aspecto es el enfoque directo de la poesía como tema de la poesía en el poema "Poesía":

En mi mesa muerta, candelabros
De oro, platos vacíos, poesía
De mis dientes en ruina, poesía
De la fruta rosada y el vaso
De nadie en la alfombra. Poesía
De mi hermana difunta, amarilla,
Pintada y vacía en su silla;
Poesía del gato sin vida, el reloj
Y el ladrón en el polvo. Poesía
Del viento y la luna que pasa,
Del árbol frondoso o desnudo
Que un fósforo cruza. Poesía
Del polvo en mi mesa de gala,
Orlada de coles, antigua y triste
Cristalería, dedos y tenedores.

Esta poesía sobre la poesía y las coles, poesía del polvo, de dientes en ruinas, de platos vacíos sobre una mesa muerta y de una hermana amarilla y sentada anuncia o prefigura la atmósfera de un mundo de objetos y actos cotidianos y triviales que encontraremos en su obra más madura.

Mientras tanto, en estos primeros poemarios entre 1942 y 1946, lo que impresiona es una pasmosa facilidad para versificar. Así lo reconoce el propio Eielson en una entrevista con la poetisa y crítica uruguaya Martha Canfield, en 1985 (Canfield 1993: 168), precisando que es un don que le ha sido dado desde muy joven, "hasta tal punto que acabó por sentir[se] como el rico que oculta sus riquezas y trat[ó] de mermarlas y maltratarlas como oropeles que se le regalara y que [él] no deseaba". Y añade, comparándose con Carlos Germán Belli, que en éste, al contrario, se nota "cierta fatiga" en la composición. Esa misma facilidad de Eielson para escribir sin fatiga la tenían sin duda alguna poetas profusos e interminables como Víctor Hugo y Pablo Neruda, que se dejaron arrastrar por ella. Visiblemente no es el caso de nuestro poeta que reacciona, ya a partir de *Doble diamante* contra el verso que "no fatiga"; al contrario, parece ir a lo largo de su obra a la conquista de una contención y, en cierto modo, de una imperfección de la palabra escrita (algo análogo, pero en otras coordenadas y con una intención poética diferente y original se verá en la obra de Carlos López Degregori). Paradójicamente esta escritura sin fatiga despierta en el poeta el deseo de frenarla, y, como él dice, de ""maltratarla": lo que demuestra finalmente y paradójicamente (y cito sus propias palabras) "una fatiga de la lengua escrita y [la] necesidad de acceder a lenguajes transverbales": o sea, dejar de hacer poesía escrita para expresarse poéticamente por medios plásticos o electrónicos (Ibid.: 178-79).

Hay pues en Eielson desde el principio, lindando y a veces confundiéndose, por una parte una "extraordinaria versatilidad" que, según Martha Canfield, sólo puede compararse con la de Octavio Paz, versatilidad que concierne tanto a la expresión como a los temas; pero también una atracción del silencio, una fijación y un ahondamiento en obsesiones

existenciales como alma, cuerpo, tiempo, muerte, eternidad y que da a su obra, escrita al principio o trenzada en nudos al fin, una dirección que podríamos llamar mística, ya desde los primeros poemas publicados como *Moradas y visiones del amor entero* y *Cuatro palabras del amor divino*. No es pues de extrañar que ya en los años de la madurez el poeta se haya acercado al budismo Zen. El propio Eielson se ha referido explícitamente a esta "componente mística" comparándola con la que encuentra en la vida y la obra de Antonin Artaud y subrayando también sus afinidades con Samuel Beckett (Ibid. 171-72).

Después de la poesía escrita entre 1942 y 1946 publica *Doble diamante* (1947) y *Tema y variaciones* (1950); el primero marca una evolución hacia una poesía del cuerpo, de las funciones fisiólogicas, de los actos cotidianos, oscuros y humildes; el segundo es un trabajo sobre las palabras, sobre su forma, sus combinaciones y asociaciones fónicas y semánticas, en buena cuenta un juego formal que es una crítica implícita de los límites de la expresión verbal, pues el poeta juega a agotar las posibilidades combinatorias de los vocablos: "la puerta está cerrada / la puerta está abierta / la puerta no está cerrada / la puerta no está abierta / la puerta no está ni cerrada ni abierta", etc. Vale la pena señalar de paso el poema "Poesía en forma de pájaro" que con las palabras "ojo", "pico", "cuello", "patas" dibuja un pájaro esquemático con su ojo, su pico, su cuello y sus patas. Hay que decir que el procedimiento —ensayado también por Sologuren en una composición titulada "Éventail ", así como por los concretistas brasileños— estaba ya bastante gastado en 1950: no sólo lo utilizó ampliamente Apollinaire en sus *Caligramas* en los años de las vanguardias sino que se servían ya de él algunos versificadores cortesanos del siglo XVIII en España y en América: por ejemplo unos versos a la cruz que dibujan una cruz... Esta vertiente de la obra de Eielson que es al mismo tiempo ejercicio de escritura sobre la escritura y crítica de la misma escritura se prolonga en los años 60 en dos poemarios, *De materia verbalis* [sic] (1957-58) y *Arte poética* (1965) sobre el mismo tema, la profusión de las palabras del poeta que mancillan la página en blanco, y la aspiración al silencio: "la poesía...calla simplemente / En el tintero / ¿Qué puedo yo agregar / A tanto silencio / Sino silencio / Más silencio / Sólo silencio ?" (*De materia verbalis).* Es la frontera definitiva entre la poesía escrita y una expresión poética de otro tipo que rompe con la expresión puramente verbal y que tiene su primera representación en *Canto visible* y *Papel*, los dos de 1960, con una vuelta al verso escrito en *Arte poética* (1965), textos que parecen tener por único objetivo declarar definitivamente en palabras escritas la inanidad y la irrisión de los "versos tintineantes y sonoros": "Considerar que todo esto / No es amar ni vivir ni morir/ No es ni siquiera un poema / Sino tan sólo un grito / Un miserable juguete / De papel escrito" ("Europa"). Precisamente, cinco años antes de esta negación por escrito de la virtud de la palabra escrita, el librito *Papel* constituye el primer ensayo de expresión poética no escrita: es la representación escueta de diversas hojas de papel fotografiadas: "Papel en blanco", "Papel con cuatro palabras", "Papel quemado", "Papel higiénico", etc. Aquí lo único escrito son los títulos.

Ahora, lo importante desde el punto de vista de la poesía escrita de Jorge Eduardo Eielson es que entre *Doble diamante*, *Tema y variaciones* y la crítica destructiva de la escritura que

culmina en *Arte poética,* el poeta escribe tres poemarios que están entre los más densos y mejores de su obra: *Habitación en Roma* (1952), *Noche oscura del cuerpo* (1955) y *Ceremonia solitaria* (1964). No cabe aquí comentar ni siquiera superficialmente el contenido y la forma de estos tres libros. Los tres son diferentes pero los tres constituyen un vuelco decisivo no solamente en la escritura y los temas sino en la atmósfera misma de los poemas; los tres son poesía de la existencia, de la aventura de un ser o del ser humano situado concretamente en el espacio y en el tiempo, y en plena cotidianidad, lavándose los dientes, entre calcetines, automóviles, sillas, café con leche, cemento y mierda, por las calles de una ciudad donde se exilió y que "besa" como "besaba la niebla de Lima" donde era, dice, un exiliado; mientras que su cuerpo, los cuerpos, a través de la noche buscan su unión con el absoluto, como el alma por la noche oscura de San Juan de la Cruz: el cuerpo-alma, podríamos decir: "éste será mi cuerpo solidario / por el que vela el alma individual", dice César Vallejo, otro poeta del cuerpo, con el que Eielson muestra más de una afinidad en la expresión y los temas, sin que se deba hablar propiamente de influencia. Refiriéndose a su relación con la poesía y los poetas Eielson ha declarado que leía mucho a Eliot y a Rainer María Rilke, y que Rimbaud y Rilque son "padres espirituales en más de un sentido", sobre todo Rilke en sus primeros libros, mientras que "en la actitud vital, en la busca de un absoluto poético" ha sido Rimbaud el más importante, y se entiende: también Rimbaud eligió el silencio pero a los veinte años. Los otros con los que declara su afinidad son Artaud y Beckett. Sin embargo, ya lo hemos dicho, parece evidente que hay también afinidades con César Vallejo y su tono desgarrado y coloquial, en un ámbito poético donde la cotidianidad y el humilde existir insisten tanto, y el cuerpo y los órganos del cuerpo desde el corazón y la cabeza hasta los intestinos y los órganos genitales y los pies, y las funciones fisiológicas tan recalcadas también en Vallejo: "esta pena directa de toser y defecar". Finalmente se podría trazar también un paralelo con otro gran poeta peruano, Emilio Adolfo Westphalen, no en lo que concierne a la poética sino a la trayectoria vital. Eielson ha declarado que admira desde siempre la obra de Westphalen pero que su poética no está cercana a la suya, y eso es evidente; pero Westphalen, después de escritos dos poemarios fulgurantes, abandonó la escritura poética a los 24 años y casi no volvió a escribir poesía hasta ya cumplidos los 60. Notemos que la segunda etapa de la obra contiene una crítica acerba del poema y de quien lo escribe, en especial en un texto llamado "Poema inútil" donde el poema es calificado de "máscara informe", "espejo de feria", "cáscara desmenuzable", Inocua obra de escribano o poetastro diligente". Que es más o menos lo que dice el poeta en *De materia verbali* y en *Arte poética.*

De todos modos Eielson reincidió años después en la poesía escrita, con el poema *Ptyx* (1980) que podríamos llamar poesía superescrita, pues en estos 49 fragmentos el alargamiento del texto y el virtuosismo de la expresión dejan poco espacio al silencio, como en toda poesía narrativa: *Ptyx*, término griego raro cuyo sentido el propio Mallarmé, en el que se inspira Eielson, parecía ignorar (Mallarmé 1945: 1488) narra en efecto una historia difícil de comprender sin las claves que ha dado el propio poeta, quien dice que la historia es "la recreación de la casa de la infancia (...) una resurrección que se cumple mediante la escritura"

(Canfield 1993: 174). El poeta, traductor de poesía y crítico peruano Renato Sandoval ha dado otras claves para la interpretación de *Ptyx* en un interesante comentario donde cita, para empezar, unas palabras del propio Eielson en la revista *Lienzo*, sobre las circunstancias en que lo escribió. (Sandoval 1994: 5-18). Sandoval se centra en la representación del caracol o la espiral para abrirnos el sentido de este poema críptico, donde dos casas misteriosas e insólitas de París vienen a envolverse en los recovecos y circonvoluciones de la casa de la infancia de Lima. Una especie de odisea por las espirales sonoras de una caracola, símbolo quizás del laberinto de la poesía y de la soledad. "La escritura del poema —dice— es un reencuentro no sólo con la primera casa de París, sino también con la casa de la infancia, que es la casa original. Y en el origen está el misterio del nacimiento y de la vida. Está, sobre todo, ese regreso al útero donde se halla el refugio y el añorado reposo". Se trata pues, según Sandoval, de una llegada a la Nada, al no-ser. Pero también "[o]tra razón para el retorno feliz a los orígenes puede ser el reencuentro del poeta con el poema" (Sandoval 1994: 7), o sea, con el poema escrito, al que el poeta aparentemente habia querido renunciar de manera definitiva. Y en efecto, es sabido que habiendo cesado de producir lo que él llama "poesía escrita", con la excepción de *Ptyx*, el autor se dedicó a un tipo de creación por la escultura sobre todo en forma de nudos, o sea, según él, "poesía no escrita"; lo que plantea un peliagudo problema semántico que pone en tela de juicio el sentido mismo del término "poesía" y que en última instancia puede llevarnos hasta tomar en serio la ocurrencia de Bécquer en la rima XXI: "Poesía eres tú". En buena cuenta, desde ese punto de vista, no se podría distinguir entre arquitectos, escultores, pintores, músicos, bailarines, dramaturgos, actores y cineastas: serían todos de manera uniforme poetas no escribientes en medio de los cuales los pobres escribientes resultan bien minoritarios. Habría que ver...

Sebastián Salazar Bondy (1924-1965) empieza también a escribir y publicar a mediados de los cuarenta pero al contrario de Sologuren, Deustua y Eielson, exclusivamente poetas (aparte de las prolongaciones plásticas de la obra de Eielson), Salazar fue un escritor de muchos tentáculos: teatro, ensayos y artículos sociales y políticos que se enmarcan en una actividad política de izquierdas orientada por una fuerte angustia ante la miseria y la injusticia que reinaban, y reinan, en su patria; aunque su poesía parece ser lo más señalado y memorable de su obra. Emilio Adolfo Westphalen, que no es solamente un gran poeta sino un crítico muy sagaz, ha dicho de él: "Lo primero que distingo es la prominencia del poeta en Sebastián. Por sobre la angustia y la desazón de quehaceres múltiples, la exuberancia de esfuerzos, la generosidad y prodigalidad de sus actividades hay un remanso continuo, un agua donde Sebastián se refresca y desaltera (...). Porque la poesía no fue en Sebastián ocupación marginal, inconsciente o mudable, sino meollo, corazón, núcleo vital de su ser. Es ella la que permitió el equilibrio de su vida, por ella no cedió al vértigo de la desesperación, en ella se redime de tanto trajín inútil, de tanto trabajo vano por remover la fealdad y maldad que nos apabulla. La poesía es su triunfo secreto." (Westphalen 1966:146-151, citado en Loayza 1974: 8).

Es verdad que la poesía de Salazar Bondy es secreta, como una meditación lírica dicha en voz baja, velada por la dificultad, la lucha o agonia en la conquista de la palabra: "...sólo alcanzó la palabra poética después de un largo trabajo", dice de él Luis Loayza, subrayando que en la obra de la madurez los poemas de Salazar son "una forma de conocimiento de sí y del mundo, en ocasiones una descripción muy escueta de lo que el poeta ha visto, de lo que es, algo que parece un simple nombrar pero que es resultado de una sabia condensación; la imagen está al servicio del pensamiento poético y la belleza del poema se da como por añadidura". (Loayza 1974: 9-10). Es eso, y creo que nadie lo habrá expresado de una manera más exacta y concisa que el autor de *El avaro* y *El sol de Lima.*

Los principales poemarios de Sebastián Salazar Bondy son: *Cuaderno de la persona oscura (*1946), *Máscara del que duerme* (1949), *Tres confesiones (*1950), *Los ojos del pródigo* (1951), *Confidencia en alta voz* (1960), *Vida de Ximena* (1960), *Conducta sentimental* [recoge con variantes poemas de *Confidencia en alta voz*] (1963), El *tacto de la araña* (1965), *Sombras como cosas sólidas* (1965). Visiblemente hay, como ya ha notado la crítica (Loayza 1993:145; Martos 1993: 20) una evolución impresionante de la escritura poética, un decantarse de la palabra que en los poemas de la madurez alcanza un alto grado de belleza y densidad poética; pero no se trata solamente de evolución de la forma verbal sino que de pronto se da, ya desde *Confidencia en alta voz* y *Los ojos del pródigo*, como la realización de una fusión o una unidad orgánica entre la palabra y la intuición. Esta fusión de naturaleza afectiva y emocional se manifiesta, como dice Vallejo de su propia poesía, "en el sentido llorante de esta voz": "llorante con el significado, siempre en Vallejo, de una "triste tristumbre [que] se compone de cólera y tristeza". Javier Sologuren ha subrayado el "dejo melancólico" que rezuman los versos de Salazar Bondy: "Quizá una de las notas más vibrantes del vario y personal quehacer poético de Sebastián sea la melancolía" (Sologuren 1969: 87). La melancolía se difunde por toda la obra; la cólera presiona desde el fondo de poemas como "Sobre los héroes" o "Listen yankee" de *El tacto de la araña*, en "Desterrados de la luz", "El cuerpo desollado", "Sombras del destino" de *Sombras como cosas sólidas.*

Tristeza, melancolía, pena, ira a veces constituyen como el humus donde crece la poesía de Salazar a veces circundada de un sentimiento de horror, pero también de esperanza. Son sentimientos que encontramos aquí y allá escritos con todas sus letras: "En el tranvía de improviso me digo que estoy triste / y no sé realmente dónde poner los ojos, ya caídos / en un hueco infinito, en una pregunta infinita" ("Disco de la tristeza" en *Conducta sentimental*); "El agua que horada estos muros es la melancolía,/ el musgo impávido que desde ella crece empapado / el horror de quedar preso entre las rejas de esta celda,... ("Boîte y melancolía" en *Conducta sentimental*); "y cae este chorro de pena desde mi triste frente" ("Guitarrista" en *Conducta sentimental)*; "Pertenezco a una raza sentimental, / a una patria fatigada por sus penas" ("Confidencia en alta voz" en *Conducta sentimental*). Tales estados depresivos del ánimo, encendiéndose a veces en un movimiento de ira y de amor por el estado de la patria y de su pueblo, inspiran algunos de los poemas de su obra última, sobre todo en *El tacto de la araña*, "Pregunto por la tierra perdida", "Sobre los héroes", "Listen yankee", "Otros

tiempos y versos mejores"; y en *Sombras como cosas sólidas*, "Desterrados de la luz", "El cuerpo desollado", "Para ponerse de acuerdo", "La fábula que retorna". La tristeza, la pena y la ira en muchos de estos versos se vuelcan en un sentimiento de angustia y de esperanza: angustia ante la historia desesesperante del país, esperanza de que el pueblo peruano, un día, salve al Perú de su mortal desesperanza.

La representación de la tragedia del Perú como pueblo es el horizonte o círculo extremo de la afligida visión social del poeta y al mismo tiempo de sus sentimientos esperanzados en poemas como "Otros tiempos y versos mejores" o "Para ponerse de acuerdo": "Si antes nada ocurría / ahora en un instante muchos pueden darse cita / para arrancarle el luto a la madrugada / y ver que punta, como un rayo impetuoso, la flecha augural / que desde el extremo del orbe arrojan otros combatientes". Esta luz de esperanza sin embargo se ve más viva en el manojo de versos que Salazar dedica a Ximena, niña pequeña que no representa nada sino que es el porvenir en desarrollo; así en el poema VI y último, Mañana: *"Un día ella será como nosotros. / Es duro y necesario. Bajo el cielo / del Perú habrá justicia, no este oscuro / árbol de pena y de violencia. Un día / ella será (...)". Esta niña que es virtualmente el futuro de la patria es su propia hija, una limeña, como el poeta. Es decir que la tristeza, la pena, la melancolía que impregnan los poemas están íntimamente vinculados con sentimientos inspirados por el medio ambiente, y el medio ambiente de Sebastián Salazar, en la raíz y en el centro de su vida, es su casa con su familia en su barrio de Lima, que es la ciudad capital del Perú: su ciudad. Reléase en esta perspectiva el bello poema "Sombras del origen" de* Sombras como cosas sólidas*: "Nací en un leve nido / de barro y caña de Guayaquil / (calle del Corazón de Jesús, donde ahora / parece fracasar un taller de mecánica) / cuando todavía no se hablaba de comunismo (...) Llanto y risa fui entonces / y otras cosas enemigas entre sí (...) mas siempre mi vida buscó la dulce habitación arbórea, / el ovillo de barro y caña, / la cavidad suspendida en la sombra original, (...) Nací en un leve nido / y su pérdida agobia como un terror mi sueño infantil". Dice a este respecto Luis Loayza: "El amor por la mujer, la hija y la familia, la amistad se inscriben en un orden que completan el amor doloroso de la patria, la visión de América, la solidaridad con todos los hombres, el anhelo de justicia. Este orden no es de círculos ajenos entre sí" (Loayza 1993: 155). No, este orden es de círculos concéntricos que abarcan uno en torno al otro una realidad más y más vasta desde el nido de caña donde nació el poeta hasta el universo mundo y los seres humanos que sufren en él.*

El hogar perdido que desde la abolida niñez asedia el corazón del poeta adulto es, como hemos visto, una casa de quincha de un viejo barrio de Lima, de *Lima la horrible.* Tal es el título —tomado de la fecha de un poema de César Moro— de uno de los libros más conocidos de Sebastián Salazar Bondy, un brulote dirigido contra "la ciudad de los virreyes" y de "las Grandes Familias"; pero hay que tener en cuenta que es también su propia ciudad, la de su familia no grande y la de más de uno de sus amigos; con ella tiene una relación afectiva honda, como lo recuerdan las sombras del origen del poema nostálgico ya citado. Si Lima es horrible es por volver las espaldas al país y a su pueblo, pero al mismo tiempo ya cuando escribía este libro y algunos de sus mejores poemas en los años 60 el autor comprueba, por una parte, que el viejo baluarte colonial estaba siendo tomado por gente del pueblo de todos los lugares del Perú, y por otra parte que Lima, si bien es o ha sido la ciudad de las Grandes Familias, es también la ciudad del poeta José María Eguren, quien

"coincidía espiritualmente, como nunca nadie, con la atmósfera de la ciudad, con la esfumada interioridad de los corazones solos, con la materia melancólica que se entreteje en las soledades del auténticio limeño, en las que el poeta se hibernó hasta no ser" (Salazar Bondy 1974: 128). Sebastián Salazar Bondy, como auténtico limeño, también se hibernó ahí, "y el objeto de *Lima la horrible* no es infamar ni denigrar a Lima" sino, dice el autor, "vindicar a la ciudad de la deplorable falsificación criollista" (ibid.: 32). Por eso me parece necesario leer la poesía de Salazar poniéndola en relación con la prosa de *Lima la horrible*. Así se tendrá, creo, una comprensión más amplia y unitaria de su obra.

Toda la vida de este escritor multifacético fue una busca incansable de la dignidad conjugada de la vida y la muerte y su expresión en un lenguaje poético conquistado y puesto a prueba día tras día, todo para que la poesía se levantara y lo maltratara hasta matarlo. He aquí un breve poema extraído de *El tacto de la araña;* lleva por título "La poesía":

Soy puntual en las citas,
conozco los horarios de mi edad,
hay sello y lo demás en mis licencias,
pero no sé cómo hacer
para que la poesía se levante
de su sillón de anciana
y me maltrate con su látigo,
con la dulce culata de su sangre,
con su tijera labial,
hasta matarme
por puntual, por lógico, por araña.

Pero la poesía ya estaba de pie al lado de Sebastián cuando él escribió ese poema. Lo mató una enfermedad rara en 1965 a los 41 años de su vida. Salazar había escrito ya su "Testamento ológrafo" en *El tacto de la araña:*

Dejo mi sombra
.....
Dejo mis alas a medio batir, mi máquina
que como un pequeño caballo galopó año tras año
en busca de la fuente del orgullo donde la muerte muere.
Dejo varias libretas agusanadas por la pereza,
unas cuantas díscolas imágenes del mundo
y entre grandes relámpagos algún llanto
que tuve como un poco de sucio polvo entre los dientes.

Acepta esto, recógelo en tu falda como unas migas,
da de comer al olvido con tan frágil manjar.

La poesía de Salazar Bondy es un testimonio de la dureza y la dificultad de vivir en la poesía y también de la dificultad y la dureza de vivir en el Perú.

Bibliografía

CABRERA, Miguel: *Milenaria Luz. La poesía de Javier Sologuren.* Madrid, Ediciones del Tapir, 1988.

CANFIELD, Martha L: (1993): "Conversazione con J. E. Eielson", en Jorge Eduardo Eielson *Poesia scritta.* Con testo a fronte. A cura di Martha L. Canfield. Firenze, Casa Editrice Le Lettere, 1993, pp. 167-182.

LOAYZA, Luis: "Prólogo", en Sebastián Salazar Bondy *Sombras y cosas sólidas.* Barcelona, Ocnos, Editorial Llibres de Sinera, 1974.

LOAYZA, Luis: "La poesía de Sebastián Salazar Bondy ". En *El sol de Lima.* México D.F. Fondo de Cultura Económica, 1993, pp. 144-160.

MALLARME, Stéphane: *Oeuvres complètes*,. Paris, Gallimard, 1945.

MARTOS, Marco: "Llave de los sueños. Antología poética de la promoción 45-50". En *Documentos de literatura 1. La generación del 50.* Trimestre abril-mayo-junio de 1993. Lima, Másideas, 1993.

OQUENDO, Abelardo: "Sologuren: la poesía y la vida", en Javier Sologuren *Vida continua.* Lima, Instituto Nacional de Cultura, 1971, pp. VII-XXV

PAOLI, Roberto: "Premessa", en Javier Sologuren *Vita continua Poesia (1974-1987).* Introduzione, scelta et versione di Anna Soncini, con una premessa di Roberto Paoli, Florencia, Stamperia Editoriale Parenti, 1988.

SALAZAR BONDY, Sebastián: *Lima la horrible.* México D.F, 1964.

SANDOVAL, Renato. " Ptyx: "Eielson en el caracol". Centro Iberoamericano de la Universidad de Helsinki, Finlandia. Helsinki, 1994.

SOLOGUREN, Javier: *Tres poetas tres obras. Belli. Delgado, Salazar Bondy.*Lima, Instituto Raúl Porras Barrenechea, 1969.

SONCINI, Anna: "Introduzione", en Javier Sologuren *Vita continua Poesia (1947-1987).* Introduzione, scelta e versione di Anna Soncini. Florencia, Stamperia Editoriale Parenti, 1988.

La carrera y el premio: reflexiones sobre la poesía de Blanca Varela

Casi siempre se había leído la poesía de Blanca Varela en fotocopias de las primeras y únicas ediciones inhallables en las librerías o, fragmentariamente, en las escasas antologías de la poesía peruana contemporánea. Blanca Varela, como Westphalen y Moro, está entre esos poetas que los lectores esperan muchos años después de escrita la obra, incluso ya publicada o al menos editada: poetas que escriben más allá del tiempo en que vive o dormita la sociedad en que se mueven y a la que vaga o inconscientemente molestan; más allá, digamos, de la época estereotipo que solicita modelos adaptados a normas siempre desfasadas respecto al tiempo incesantemente futuro en que se ejerce la libertad de la palabra poética. La edición del Fondo de Cultura Económica[1] que compila la obra escrita entre 1949 y 1983 viene a colmar la espera o la esperanza de los lectores de Blanca que no podían leerla.

De entrada podemos observar en esta edición dos hechos significativos; el primero es que la autora ha reunido sus libros de poemas, más cuatro composiciones no publicadas en libro, con el título general de *Canto villano*, que es el título del poemario que publicó en Lima en las ediciones Arybalo en 1968, y título también del poema que da el nombre al poemario. Al extenderse del poema al poemario y de éste a la obra toda, las connotaciones de los dos términos pueden comprenderse como clave o hilo conductor para rastrear el sentido y estudiar los recursos formales de esta poesía; el segundo punto que hay que señalar es que el libro no reúne toda la obra ya editada, pues Blanca ha eliminado los diez primeros poemas de *Ese puerto existe* (*Ese puerto existe*, a secas, en la edición del Fondo; *Ese puerto existe (y otros poemas)* en la edición mexicana de 1959)[2], que en la primera edición formaban la primera sección del libro: *El fuego y sus jardines*; dichos textos parecen ser, precisamente, los que más se apartan de la tensión y la contención, de las cargas de silencio, de rechazo o de ironía que son constantes de la obra ulterior; al mismo tiempo son los que más se acercan a

---

1 Blanca Varela, Canto Villano. Poesía reunida (1949-1983), Prólogo de Roberto Paoli, México, FCE, 1986.

2 Hasta la aparición de la edición del FCE, Varela había publicado: *Ese puerto existe (y otros poemas)*, prólogo de Octavio Paz, Xalapa (México), Universidad Veracruzana, 1959; *Luz de día*, Lima, La Rama Florida, 1963; *Valses y otras falsas confesiones*, Lima, Instituto Nacional de Cultura, 1972; *Canto villano*, Lima, Ediciones Arybalo, 1978.

La editorial española Galaxia Gutemberg / Círculo de Lectores ha publicado recientemente la poesía completa de Blanca Varela con el título *Donde todo termina abre las alas. Poesía reunida* (1949-2000) que incluye, después de *Canto villano, Ejercicios materiales* [1978-1993], *El libro de barro* [1993-1994], *Concierto animal* [1999] y *El falso teclado* [2000]. Barcelona 2001.

un lirismo expresado en un lenguaje que recoge fórmulas y tópicos de la escritura surrealista: el poema se agota en una sucesión de imágenes y visiones oníricas generalmente presentadas en series de cláusulas coordinadas o simplemente yuxtapuestas. La supresión de estos textos es una decisión de la autora y naturalmente no queda sino acatarla, aunque sea una decisión que puede lamentar el lector crítico al que le interesa seguir en todas sus fases la evolución de la escritura poética; nos parece además que el propio Octavio Paz tuvo en cuenta estos primeros poemas en el prólogo que escribió para el primer libro en 1959, pues para caracterizar con una imagen el canto de Blanca utiliza una expresión tomada de uno de los primeros poemas ahora suprimidos, "Sueño" y que, modificada, da el título a la primera sección: "Jardines de(l) fuego".

Hemos dicho que la expresión "Canto villano" puede constituir una clave para el acercamiento a esta obra poética: por el fuerte oxímoron que introduce ya en el título que reúne toda la obra (la tradicional "nobleza" del canto es enfrentada abruptamente con la noción de "villanía"), y por las ambigüedades que resultan de este enfrentamiento, o las que son inherentes a cada uno de los dos términos: "canto" es la acción de cantar propia del poeta, pero etimológicamente se vincula con sus derivados "encanto" —hechicería, magia— y "desencanto" —desilusión, decepción—: engaño y desengaño; "villano" a su vez puede entenderse en dos acepciones: grosero, ordinario, mal educado; y también en el sentido de "villanía", acción ruin o innoble; y como apunta Roberto Paoli, quien en su prólogo ha indicado certeramente esta otra ambigüedad connotada por el vocablo[3], en el de "falsedad" y "deslealtad": canto rudo y desapacible, encanto mentiroso que falsea las vivencias que a lo mejor el poema se proponía expresar. Blanca Varela denuncia en efecto el engaño y la "mentira" que tuercen su propia voz: *ya no sé qué hacer con mi colección de ganzúas/ y mentiras*; y también: *vieja artífice/ ve lo que has hecho de la mentira/ otro día.* ¿Es el lenguaje del poeta, como se ha afirmado del traductor, traidor? Blanca Varela, *harta de timo y de milagros*, de su *lengua de mil traiciones*, nombra con insistencia la traición y la mentira del o de su canto; cabe preguntarse qué traiciona el canto o sobre qué miente: ¿el sentimiento original de la conciencia que se representa la realidad? Pero, como veremos, la propia conciencia puede aparecer en estos poemas como tramposa o, más radicalmente, como "la trampa". ¿La realidad misma? La realidad, en su inmensa abstracción, abarca todo, lo verdadero y lo falso, y no es accesible al hombre, poeta o no, sino a través de los datos empíricos de la conciencia; el lenguaje del poema, calificado de mentiroso o falso, vendría a ser entonces como una especie de segundo espejo deformante que falsea las representaciones de la conciencia, que a su vez deforman la "realidad" cuya "verdadera" forma nadie sabe. Ya Nietzsche, por boca de Zaratustra, había dicho que los poetas mienten demasiado: "No obstante, ¿qué te dijo un día Zaratustra? ¿Que los poetas mienten demasiado? —Pero Zaratustra mismo es un poeta". No obstante también, es seguro que tanto el poeta alemán como la poeta peruana son conscientes de que mentira y verdad son categorías ajenas a la poesía o que no se aplican a ésta sino simbólica

[3] Roberto Paoli, "Prólogo", en Blanca Varela, *Canto Villano*, FCE (o. c.) p. 7.

y metafóricamente; verdad y mentira suponen la representación de un lenguaje declarativo en correspondencia con la "realidad", la "cosa", el "concepto" o hasta el "sentimiento" como modelos reproducibles en la palabra, una realidad por consiguiente "decible", "descriptible" o casi incluso "fotografiable"; pero *el que entiende lo indecible/ el santo del desierto que se traga la lengua* golpeando su cabeza contra lo imposible, sabe sin duda que el sentimiento de lo indecible difícilmente se expresa diciéndolo y, puesto que se traga la lengua, se calla; sin embargo los poetas no se callan tanto (aunque ya Blanca Varela se calla bastante) y han de vivir así en *la antigua y sagrada inexactitud: de lo inexacto me alimento*, dice el poema "Malevitch en su ventana". Así, lo que revela más bien esta inconformidad con lo dicho calificado de mentira o falsedad, es una incesante aspiración al silencio del santo en el desierto. Sospechamos que este anhelo de silencio determina y explica en gran parte la escritura singular de estos poemas y su forma: el silencio es integrado en la palabra. Varela habla "a media voz": la mitad es voz, la otra mitad silencio.

Lo que subyace pues en el fondo, creemos, es el antiguo sentimiento del poeta de que su palabra es insuficiente para expresar adecuadamente la intuición, sentimiento que ya estaba en Dante: *Oh quanto è corto il dire* (Paradiso, XXXIII, 121) y que está también en los místicos. Si los poetas mienten demasiado es quizá porque suelen multiplicar las palabras y los artificios retóricos para disfrazar esta inadecuación; Blanca Varela procede al revés: si el decir es corto, lo acorta más, y en vez de multiplicar sustrae; de todos modos, desde que la esfinge habla, finge. Fingir: aparentar y simular en el uso moderno, pero también originariamente amasar, modelar, hacer modelando, representar e inventar: *no creo en nada de esta historia/ y sin embargo cada mañana/ invento el absurdo fulgor que me despierta/ el límite de sombra/ la conciencia/ la trampa original* ("Es más veloz el tiempo"). Trampa original de la conciencia y del ser y en la que se encuentra siempre atrapada "la patita de cangrejo", pero es el propio poeta el que cada mañana, *juntando palabras contra palabras*, reinventa y finge la trampa. No obstante, dice Blanca en otro poema, *nosotros/ los poetas, los amnésicos, los tristes/ los sobrevivientes de la vida/ no caemos tan fácilmente en la trampa* ("Camino a Babel"); tal vez porque la conciencia bastante particular de estos amnésicos, que da origen al poema, es precisamente conciencia de las trampas de la conciencia, de una no coincidencia entre el espíritu y el mundo tal como nos es dado, y de los artilugios con que la conciencia interesada en estar bien en el mundo (en el "cosmos" preordenado y arreglado) evade o se forja la ilusión de evadir su mal-estar. La denuncia en el propio canto de la mentira inherente al canto es revelación de esta vuelta y de esta interrogación o discusión que la conciencia hace de sí misma, y así se conquista para el poema si no una verdad, sí un alto grado de autenticidad. El poeta prende la verdad en la mentira, funde las cosas en las imágenes, acata la duplicidad de los espejos y los espejismos y, para rendir homenaje a la realidad, bosteza: es que la realidad es real... Lo que inventa o finge el poeta no es un cosmos ordenado por la conciencia interesada, sino una fragmentación de sombras y destellos que deja sospechar, más allá, un orden no establecido, desconocido, que nunca se presenta distintamente a la conciencia o a los ojos; las figuras diseñadas en el poema no revelan este orden postulado sino denuncian su ausencia en el mundo, subrayan la falta, alinean las máscaras. Así, el arte poético es simple: el poeta ametralla un número

eliminando de este modo un elemento peligroso de la realidad: *No (le) queda entonces sino asumir lo que queda: el mundo con un número menos* ("Del orden de las cosas"): es decir la condensada carga de ironía en la poesía de Blanca Varela. Acaso el trasfondo de esta ironía se encuentre en la doble visión de un mundo a su vez doble y de la doblez de la conciencia que falsamente lo unifica en *un* mundo. Un poeta amigo nos hacía observar que puede ocurrir que los poetas vean doble, como los borrachos, e ilustraba su observación con la anécdota de un andaluz que, perseguido por un toro, se trepó a una reja; pero como estaba borracho y veía doble se trepó a la reja que no era y lo embistió el toro que era. Puede suceder (no muchas veces porque este sucedido es intolerable) que alguien, borracho o poeta, perciba que ninguna de las dos rejas es y que los dos toros *son*: el texto que lo exprese adquirirá un grado máximo de tensión; creemos haber descubierto algunas veces esta intolerable percepción en algunos textos de Kafka y de Blanca Varela.

Esta doble visión parece vincularse a su vez con el malestar que viene del sentimiento de estar en un lugar equivocado, de estar mal. Este sentimiento se relaciona también con el de la mentira y la falsedad y se manifiesta de manera más o menos difusa en diversos pasajes de la obra , pero en el poema "Conversación con Simone Weil" Blanca lo expresa así: *Y todo debe ser mentira/ porque no estoy en el sitio de mi alma.* Interprétese como se quiera esta comprobación de que el sitio donde está uno y el sitio donde está su alma no coinciden, la conclusión siempre precaria implicará un sentimiento de ausencia, de separación o de escisión: no sólo ausencia de algo o ausencia del otro sino ausencia de uno mismo respecto a sí mismo; y entonces de nuevo desasosiego, búsqueda, errar en pos de lo que falta, del lugar que falta y que podría ser el lugar del alma, si acaso el alma puede estar en algún lugar; en este hueco siempre abriéndose entre el estar y el no estar suena el canto que dice lo mismo: que la realidad podrá ser todo lo real que se quiera, pero no basta, y la poesía tampoco, por más poética que sea. Es lo que dice también otro gran poeta, tan diferente de Blanca Varela en formas y recursos expresivos, pero tan cercano a ella por ciertas intuiciones centrales, Martín Adán: *Poesía no basta. Nada basta o reposa.*

Por eso el canto de Blanca Varela, más que limitarse a interrogar a la realidad y a la poesía, las persigue, las discute, las golpea (*Golpe contra todo, contra sí mismo* —"Antes del día"), y todo el libro da la impresión de un combate con los fantasmas de la realidad y con las sombras que en la poesía revelan y ocultan al mismo tiempo el lugar buscado a través de los lugares más o menos desvanecidos en las palabras, lugares donde más o menos uno estuvo; esos, los lugares, son nombrables y el canto los nombra: Puerto Supe, esta costa, Lima, Barranco, calles y plazas de Nueva York o de cualquier otra ciudad. Lugares llenos de fantasmas: es que *no se vuelve de ningún lugar* porque en cada lugar quedan las sombras de quienes una vez ahí estuvieron. Lugares vacíos: no se vuelve a ningún lugar, pero sobre todo no se vuelve al lugar del origen y la representación más impresionante de este no volver es el final de "Casa de cuervos", donde el cuerpo de la madre es una casa vacía a la que el hijo no volverá, efectivamente, jamás; y acaso todos estos lugares estén en los poemas sólo como lugares de tránsito hacia aquel lugar que no está y donde nunca estamos ("No estar"

es precisamente el título de uno de los poemas de *Luz de día*). Estuvimos, estamos en los lugares; no estamos en, no llegaremos nunca al lugar donde quizá todos esos lugares convergen o del que parecen proceder: *Paracas, Ancón, Chavín de Huantar./ Estas son las palabras del canto.* Son todos restos de un lugar, como las palabras del canto son quizás sólo restos de palabra: *sólo hemos alcanzado estos restos*; lo que determina los versos finales de este poema, "Palabras para un canto": *Por el mismo camino del árbol y la nube,/ ambulando en el círculo roído por la luz y el tiempo./ ¿De qué perdida claridad venimos?* Estas palabras recuerdan otras de Novalis: *Wenn dann sich wieder Licht und Schatten/ zu echter Klarheit wieder gatten*: cuando la luz y la sombra se acoplen nuevamente para engendrar la pura claridad. ¿A qué perdida claridad vamos? ¿Es el poema, como las tumbas sin nombre y las ruinas de las antiguas culturas peruanas, vestigio de esa perdida claridad y al mismo tiempo el camino hacia ella? Un camino, una carrera en todo caso interminables o siempre reiniciados, cuya absurda agonía está perfectamente declarada en el poema de *Canto villano* "Curriculum vitae": *digamos que ganaste la carrera/ y que el premio/ era otra carrera*: insoportable absurdo de la pequeña carrera de la vida. La realidad y la poesía no bastan, pero fatigan.

Se podría interpretar todo este empeñoso camino que es la poesía de Blanca Varela como orientación a un centro, al centro. De tres libros sucesivos, *Ese puerto existe (y otros poemas)* (1959), *Luz de día* (1963) y *Canto villano* (1978) extraemos tres menciones del "centro": *no hay centro* ("Mediodía"), *Siempre al centro* ("Antes del día"), *no he llegado/ no llegaré jamás/ en el centro de todo está el poema* ("Media voz"). Eludir una de las tres enunciaciones sería hacer trampa; hay que unir las tres con toda su aparente contradicción pues sólo esta unión hace posible acercarse a lo que parece ser el significado más radical de la trayectoria poética de Blanca, significado que se sustenta sobre todo y precisamente en la primera enunciación: no hay centro y (a pesar de todo) vamos al centro y el poema está en el centro de todo. La improbable llegada al centro equivale, a través de todos los poemas, a la improbable llegada *al poema*, camino sin fin: después de cada carrera, otra carrera. No es que el centro con el poema estén *lejos*. "Lejos" aquí no tiene sentido; acaso estén, como se dice, a la vuelta de la esquina. El último poema, significativamente dedicado a Kafka, dice:

> A lo más se escribirá, se borrará. Será olvidado.
> Y ya no existirán razones suficientes para volver
> a colocar
> primero un pie y luego el otro.
> No obstante, bajo ellos, no más grande que ellos
> ni más pequeña,
> la inevitable sombra se adelantará.
> Y volteará la misma esquina. A tientas.

No hemos llegado. No llegaremos jamás mientras ambulemos en el círculo corroído por la luz y el tiempo. Y cada vez que la inevitable sombra voltee la misma esquina todo volverá a comenzar la misma repetida carrera, aunque ya no existan razones para colocar primero un pie y luego el otro, el mismo camino hacia aquello que no está y que acaso sea ahí no más, a la vuelta de la esquina.

¿Poesía mística? Más bien una poesía toda tensa hacia una intuición mística que parece fascinar a la poeta y que en cada poema es misteriosamente señalada y eludida; los místicos buscaban la unión con Dios que era el centro donde se sustentaba el poema, o el éxtasis o la oración, si no escribían poemas, y en la búsqueda misma se fundaba la certeza de llegar; pero ahora la certeza ha invertido el signo, la certeza es la de no llegar, no hay Dios o bien un dios también discutido y golpeado, como la realidad y el poema, un dios con minúscula. La inversión del signo es signo de nuestros tiempos. Si hay mística en Varela, poeta en nuestros tiempos, no puede ser sino una en que está implicada la ansiedad del hombre de esta época, sin centro y fascinado por el centro, ése quizás que en el poema "Malevitch en su ventana" *vuelve desvelado y sin prisa/ con un pequeño rectángulo de eternidad entre las manos*; pequeño rectángulo de eternidad que puede hallar cabida en un cuadro de Malevitch o en un poema de un poeta moderno, pero con el cual el hombre moderno no sabe muy bien qué hacer; si hay mística pues en esta poesía es en el sentido en que podríamos calificar de mística la obra de Kafka (y es la tercera vez que nos sentimos inducidos a mencionarlo por las afinidades que creemos descubrir en su obra con la de Blanca Varela): una que más que revelar al Oculto en la noche y unirse con él, prefiere ahondar en lo ab-soluto, en lo *separado*, y revelar el ocultamiento y la noche misma.

Mientras tanto el poema es palabra expulsada de su centro y es el silencio, el destierro y el naufragio lo que se atestigua en la enorme tensión de los poemas:

> suave violencia del sueño
> palabra escrita palabra borrada
> palabra desterrada
> voz arrojada del paraíso
> catástrofe en el cielo de la página
> hinchada de silencios
> aquí el ojo comienza a desteñirse
> a no ser
> y la voz se quiebra inaudita
> (alguien ha perdido definitivamente su balsa)
>
> ("Malevitch en su ventana")

La voz se quiebra inaudita, pero se recompone de sus propios fragmentos para hacerse, pese a todo, oír, cada vez más impregnada de silencio: media voz. Después de la gran insurgencia poética de los años veinte-treinta, pocos poetas han ido tan lejos en Latinoamérica como Blanca Varela: tan lejos en la exploración de lo que Vallejo llamaba los "bordes espeluznantes" a los que tiene que asomarse un poeta para conquistar esa libertad sin la cual no hay poesía, y tan lejos también en la lucha con las palabras, en la severidad con que las mantiene a raya y en el amor con que se somete libremente a ellas. Despojados de todo ornamento superficialmente halagüeño al oído, los versos de esta obra son sólo ritmo interno, vértebra descarnada de poema: sonido y sentido se corresponden íntima, orgánicamente y manan, como una sola agua, de una sola fuente: una fidelidad inquebrantable

al dictado poético. Un estudio detenido que ahonde en el secreto de estas formas se hace ahora imprescindible, pero, desde luego, rebasaría el marco de esta simple recensión.

Las com/posiciones de Juan Gelman

"*La traducción, ¿es traición? La poesía, ¿es traducción?*", interrogaba el epígrafe que encabezaba ***Los poemas de Sidney West***, libro con el que Juan Gelman iniciaba en 1969 una búsqueda poética —búsqueda del otro en la palabra de Gelman— que prosigue en ***Citas y Comentaros*** (1982) y se confirma en este último libro ***Com/posiciones****, palabra, o mejor dicho, rayita oblicua, que define el sentido de la palabra, explicada con sencillez por el autor en el umbral del libro: "*Llamo com/posiciones a los poemas que siguen porque los he com/puesto, es decir, puse cosas de mí en los textos que grandes poetas escribieron hace siglos*".

La raíz de este procedimientos está ya en el acto simple de leer: cada lectura crea como por primera vez el sentido del poema leído, y, por consiguiente, cada lector, aunque nunca haya escrito, pone cosas de él en los textos que grandes poetas escribieron hace siglos o ayer mismo. Sólo que la simple lectura ahí se queda; la com/posi-ción, poniendo sentido, pone además o ante todo un rostro, un esplendor, una belleza inéditos, con lo cual el poeta responde, invalidándola, a la vieja pregunta sobre la traducción y la poesía.

No hay traducción: "*traducir es inhumano: ninguna lengua o rostro se deja traducir. Hay que dejar esa belleza intacta y poner otra para acompañarla: su perdida unidad está adelante*", dice el exergo. Gelman no traduce a David, a Salomón Ibn Gabirol, a Yehuda Halevi: recorre con ellos el exilio, el amor y la esperanza, y con ellos también el viejo camino de la palabra humana y su misterio; acompañándolos, ayudándolos a expresarse en castellano, hablando con ellos, escribe los versos que ellos no llegaron a escribir, y así los celebra: una poesía que es toda diálogo y celebración.

La poesía de Juan Gelman es y no es poesía de Juan Gelman: rostros oscuros escriben sus versos, él escribe los versos de rostros oscuros. Despojamiento de yo en tú, él, para conquistar un nosotros, los que escribimos juntos este poema. Juan Gelman se llamó Salomón Ibn Gabirol; mañana otro rostro dará a los dos una belleza nunca vista. En el fondo, este acercamiento a poetas de otras lenguas no es diferente del de las citas y comentarios de Teresa de Avila, de San Juan de la Cruz y de Homero Manzi en su libro anterior. Es que también ellos escribieron en otras lenguas, cada uno en su lenguaje suyo, con la expresión de su propio rostro que no se deja traducir, pero sí se deja tocar, y entonces lo que hace Juan Gelman es, movido por el amor, pegar su rostro al otro rostro en un gesto que se parece al del beso y que es el poema.

---

* [***Com/posiciones***, Barcelona, Ediciones del Mall, 1986]

Los poetas, los poemas son diversos. Las obsesiones, los núcleos de sentido que dan unidad a los poemas son comunes, convocadas y reunidas por la voz singular que dice todo esto ahora, aquí, moduladas en un ritmo y una melodía inconfundibles. El amor es la vértebra de todos los poemas; doble amor: el que objetivamente (con perdón) está en los poemas, el sentimiento que nos mueve hacia el otro o a lo que ha sido enajenado de nosotros, hacia la patria en el exilio, hacia la amada en la ausencia, hacia la oscura presencia ausente a la que hablan Gelman/David o Gelman/Amós, y que mueve al poeta hacia la voz de otros poetas, hacia la belleza de sus palabras (todas fragmentos del esplendor de la palabra humana, trayectos del "*mismo vuelo entre la oscuridad y la luz*"), lo que explica que esta poesía, como el amor no se hace y no da fruto, sino en pareja incluso cuando el poeta ha imaginado o forjado a su pareja para acompañarse/acompañarla mejor.

Así, Eliézer Jonon/Gelman y sus once poemas de amor; en todo caso, siempre el otro, la otra, en la ausencia y la lejanía, en el poema que arde y gime por cercanía, presencia y abrazo: "*no estés lejos*", pide el poema: "*todo está aquí / el vacío y la unión*", responde el poema; todas las com/posiciones dibujan la presencia de la ausencia que se agiganta en el agudísimo sentimiento de exilio en que el amor arde como llaga viva; el exilio, dura hostería del amor; el propio Gelman dice en su exergo que lo que lo "sacudió" en los poemas que él recrea fue "su visión exiliar": las voces del exilio se responden de poema en poema.

Por simple simpatía se entiende que para Juan Gelman, exiliado concretamente político, este exilio, el apartamiento de su tierra, sea una fuente muy honda de experiencia poética, pero en los poemas este sentimiento cobra un sentido no más radical (la violencia del exilio político es ya suficientemente radical, porque amenaza en nosotros las raíces que nos unen a la tierra y a los nuestros); digamos más extenso, amoroso o metafísico mal-estar del que busca sin cesar su lugar, lugar que igual puede ser los brazos de la amada que el punto misterioso donde se unen el creador y su creación, un hombre consigo mismo.

Así, en "el expulsado" (Yehuda Al-harizi):

me echaron de palacio/
no me importó/
me desterraron de mi tierra/
caminé por la tierra/
me deportaron de mi lengua/
ella me acompañó/
me apartaste de vos/ y
se me apagan los huesos/
me abrazan llamas vivas/
estoy expulsado de mi/

"*como el Creador de todo lo creado*" responde el poeta en "el huérfano" (Isaac Luria). Y se puede pensar que este sentimiento de separación tiene que ver con el afán que impulsa al poeta a

buscarse en el otro, a escribir con los otros: una manera de trabajar por la reconquista de esta unidad perdida, en la poesía, en la vida, en la historia, que está siempre "adelante", en la mañana de cada uno de nuestros días desunidos: "*sol que está por venir*".

Todo esto se transparenta en una de las formas poéticas más limpias que nos haya sido dado abordar en la poesía contemporánea en lengua castellana. Para lograr que tantos rostros oscuros escriban estos versos con tanta y tan pura perfección formal se ha necesitado seguramente un trabajo buey "para que el vuelo sea posible y comprobemos a cada instante su lentitud y cómo se desangra, y lo que hay que trabajar". Como si Gelman volviera a decir a cada uno de los poetas sin nombre, anónimos, imaginados, que han participado en su obra, y como cada uno de nosotros puede decir a Juan Gelman: "vagliami 'l lungo studio e'l grande amore che m'a fatto cercar lo tuo volume".

Eugenio Montejo y el alfabeto del mundo

En una entrevista concedida a *La Prensa* de Buenos Aires en 1979, Eugenio Montejo responde a unas preguntas sobre el destino de la poesía, sobre movimientos poéticos en Venezuela y Latinoamérica y sobre algunas corrientes de nuestro siglo, como surrealismo, intelectualismo y poesía social. La poesía —dice Montejo— asume hoy, en nuestra era industrial, su condición subterránea, y, evocando a Wallace Stevens, añade que en su replegamiento actual encarna la esencia que toma el lugar de la creencia abandonada de Dios como redención de la vida (cabe preguntarse sin embargo si en la poesía de Montejo esta creencia ha sido real totalmente abandonada). Reivindica para la poesía latinoamericana la abolición de las fronteras políticas: pertenecemos más a nuestra época que a nuestro país, pues hay familias poéticas, identidades verbales que no siempre coinciden con las demarcaciones geográficas. Pero puesto a señalar una característica de lo que hoy se escribe en Venezuela, Montejo reconoce que la búsqueda de un lirismo capaz de expresar las diversidades del paisaje y sus determinaciones en nuestra psicología constituye una preocupación acentuada de las últimas generaciones. Subraya el carácter epigonal del surrealismo de escuela en Hispanoamérica, juzga que la poesía llamada social es una superstición azarosa del constructivismo, con el agravante de suponer que el poema no sólo se hace, sino que se hace de acuerdo con ciertas codificaciones que se nos imparten; en definitiva, considera superada esta discusión que fue un episodio de los años cincuenta. En cuanto al intelectualismo, éste sí —afirma el poeta— define el clima de nuestra década (no olvidemos sin embargo que Montejo habla a fines de la década de los setenta) y su aparición señala el nacimiento de un nuevo tabú: el de la emoción. Andamos en un extremo del péndulo, acercándonos al poema *in vitro*. En el arte no es posible lograr naturalidad sin emoción. El poema —explica Eugenio— puede contener un trasfondo filosófico, pero en vez de exhibirlo tendrá que superarlo mediante el don verbal, tendrá que vestirlo con su fascinación. Lo importante será pasar, como supieron hacerlo Shakespeare, Novalis, Quevedo y Yeats, de la orilla de la palabra a la orilla de la memoria, lo que no es tan fácil como se suele suponer. Finalmente Montejo observa que los avatares de la industria editorial no conciernen tan profundamente a la poesía, y recordando que ésta existió mucho antes que dicha industria, supone que la extinción del género sólo será posible con la extinción del género humano.

Si en el vestíbulo de este estudio hemos citado con cierta extensión estas reflexiones de Montejo sobre la poesía, es por dos razones. La primera, porque si unos apuntes críticos como se proponen ser éstos pueden ser entendidos convencionalmente como una "introducción" a la obra del poeta, para el crítico mismo la mejor introducción, el mejor hilo

conductor para aproximarse a la obra que se propone considerar es lo que dice el propio poeta sobre la poesía, la parte de su poética que no está directamente integrada como verso en sus versos y que es reflexión sobre la condición, la historia y el destino de la poesía; por lo demás, la intuición general de la poética que se expresa aquí conceptualmente, se revela también en las intuiciones singulares de la obra poética del autor. La segunda razón es que Eugenio Montejo, aparte de ser un gran poeta, ha elaborado también una obra crítica importante[1], y su trayectoria presenta pues dos fases: una de práctica del canto, la otra de reflexión, a nuestro juicio, tanto más eficaz cuanto más desconfía de si misma como ganzúa para abrir las puertas de la poesía y "aclarar" la profunda claridad del poema:

> ...al cabo de toda tentativa por aclararnos el hallazgo original de la obra, se su repercusión que concierne a sus custodios tácitos, cada uno segrega, como la araña, su parte de luz y de niebla, queriendo elevarla tal vez a más aire, según la oblicuidad de su ventana, el límite de su devoción y su frágil mirada en la tierra.

Valgan estas palabras de Montejo[2] para recalcar lo limitado y lo relativo de las notas que siguen y que se proponen ser nada más que un esfuerzo de acercamiento, no una exégesis.

Un esfuerzo de acercamiento es un expresión que podría parecer, en nuestro caso personal, contradictoria. En efecto, desde su primer libro, *Élegos*, nos acercamos a la poesía de Eugenio naturalmente, sin ningún esfuerzo particular. Nos acercamos por el único motivo por el cual uno se acerca espontáneamente a un poeta: por simpatía con esa poesía, porque nos *atrajo*. El esfuerzo, ahora que nos ponemos a escribir nuestras lecturas para comunicarlas a otros lectores del poeta, consiste en que se nos veda este ir espontánea y directamente adonde nos llama el poema; hay que deshacer el camino de las primeras lecturas, poner entre paréntesis su impacto directo y volver a iniciar el acercamiento, pero por otro camino o sea con otro método: alejándonos deliberadamente del poema, verificando así su fuerza de atracción, que permanece intacta, y volver a encaminarnos hacia él deteniéndonos a cada paso para interrogarnos sobre esa atracción y sobre los factores, las variables y las constantes (las que conciernen a la visión del mundo, a la expresión de la emoción, al tratamiento de la lengua, al ritmo y a la melodía, al significado de los símbolos, etc.) y para interrogar al poema mismo sobre los elementos esenciales que acarrea y que determinan esta fuerza de atracción; esfuerzo, pues, no para llegar al goce del texto, sino al contrario y paradójicamente para prohibirnos o por lo menos retardar el contacto directo y global con el poema, el cual no se da sino al lector que en posición no crítica obedece a aquello que lo atrae, sin detenerse en las trabas de las interrogaciones: que se deja flexionar por el poema sin reflexionar sobre él. Pero suponemos —hay absolutamente que suponerlo— que en un segundo momento la

---

[1] Además de los poemarios reunidos en esta antología, Montejo ha publicado dos libros de ensayos literarios; *La ventana oblicua,* Caracas, 1974, y *El taller blanco,* Caracas, 1983, así como una colección de reflexiones sobre la lengua que revelan la agonía del poeta entre las posibilidades y los límites de las palabras: *El cuaderno de Blas Coll,* Caracas, 1981.

[2] En *La ventana oblicua,* p. 6.

reflexión y la interrogación pueden permitir en algún caso, a nosotros mismos y al lector no crítico, una comprensión más cabal del texto y de la red de relaciones que lo componen y lo vinculan orgánicamente a otros textos; pueden hacernos andar con paso más seguro por los caminos que recorre secretamente cada poema, que une poema con poema y con la poesía toda, y reconocernos mejor en ellos. Ojalá.

Toda poesía es forma, pero forma sobrecargada de sentido. Es imposible disociar los dos, y la forma misma, ritmo, armonía, melodía, modalidades sintácticas, combinaciones de los elementos léxicos, tiene un significado en sí, incluso haciendo abstracción de los referentes. Puede darse que el estrato de los significantes sea dominante, y que el poema signifique solamente por su sonido, su belleza y su esplendor formal, lo que parece ser el caso en un gran poeta como Góngora; puede darse lo contrario: los significados, el "mensaje" o "contenido" o como quiera llamársele parece comerse la forma, y entonces el poema se hace prosa declarativa disfrazada de verso. Una simple lectura de la obra de Montejo permite advertir de entrada y ya desde su primer libro, *Élegos*, un delicado y firme equilibrio entre la forma o el sonido y lo que dicen o declaran los versos; a tal punto —y esta es una ambigüedad que dificulta mucho la disociación intelectual de los componentes de la poesía— que es difícil decidir si la forma verbal y la musicalidad de los versos son determinadas por el tema específico del poema, o bien si el objeto es suscitado y como despertado por la preexistencia de un ritmo[3] o de la melodía, los cuales se imponen de manera tan imperativa que seleccionan y condensan ellos mismos los conceptos y referentes a través de los cuales pueden mejor erigirse en forma con sentido, en forma del sentido. Digamos en todo caso que en la poesía de Montejo la visión del mundo y las formas en que se plasma aparecen emergiendo la una con la otra en una correspondencia nunca desmentida. Quizás porque no hay en ella ninguna forma preestablecida que se aplique a temas u objetos exteriormente codificados a manera de repertorio. Recordemos en este sentido las declaraciones ya citadas sobre el surrealismo, la poesía social y la poesía intelectualista o filosófica: indican todas un rechazo del tema impuesto o propuesto que corresponde en general con una escritura igualmente impuesta, escritura vacía que el versificador llena a voluntad con un tema del repertorio. En la poesía de Eugenio ese hiato entre lo que se dice y el cómo se dice no parece existir: el poema construye su forma *en* sus significados a medida que se va haciendo, y si de pronto el poeta tropieza con una intuición tan resistente a la expresión por las palabras que no pueda ser anotada, acude entonces inmediatamente en el poema a la declaración de esta imposibilidad; así, por ejemplo, en "Los árboles", del libro *Algunas palabras*, el poeta apunta simplemente que "es difícil llenar un breve libro / con pensamientos de árboles" y "al escuchar el grito / de un tordo negro" comprende "que en su voz

[3] Ésta parece ser más bien la concepción del propio Montejo, a juzgar por una reflexión de *El cuaderno de Blas Coll*: "Decía que mejor llegaría expresarse el que se guiara por el lenguaje de los pájaros, y fuese del sonido a la idea, y no de la idea al sonido siguiendo los recovecos tramposos de la lógica". La expresión del poeta *dictada* por el canto de los pájaros es, como veremos, una intuición fundamental de esta poesía.

hablaba un árbol". "Pero —dice los últimos versos del poema— no sé qué hacer con ese grito, / ...cómo anotarlo". Los límites de la expresión poética, de la expresión por la palabra, constituyen una cuestión importante en la historia de la poesía; ya volveremos sobre ella al final de estos apuntes. Observemos sólo por el momento que al plasmar sus intuiciones en poemas, Montejo dice lo que puede, no lo que quiere; que es consiente de ello, y que al declararlo en unos escuetos vocablos despojados de ornamentación, salva el poema del naufragio.

El primer aspecto de esta correspondencia entre formas y significados, que desde el primer libro salta a la vista, es una estricta economía de recursos retóricos en coincidencia con una parquedad igualmente severa en la elección de los temas de la intuición poética. Seguramente Montejo suscribiría sin reparo la enunciación del "Arte poética" de Borges: "tal es la poesía / que es inmortal y pobre". Los temas, vistos en su generalidad, son los tradicionales e ineludibles del sentimiento y la reflexión humanos: la vida, la muerte, la memoria, el deseo, el viaje, el sueño, el tiempo, la eternidad... Pero todos ellos están atravesados de parte a parte por el tema vertebral del canto, música y escritura, la función y la misión de Orfeo. Ya *Élegos* alude desde su título al canto como elegía. Esta reflexión de la poesía sobre sí misma, la poesía que al cantar habla del canto, o canta al canto, es recurrente en la tradición y se acentúa en la poesía moderna desde Hölderln y Novalis. Incrustados en la temática, encontramos algunos núcleos de significado, objetos privilegiados de la intuición, y que pueden presentarse en los poemas como verdaderas constantes: el caballo, el hogar, el árbol, el pájaro, la casa, el trópico, el río, la ciudad, son algunos de ellos, a los que habría que añadir uno que se da como un trasfondo y por ello resulta más sutil y más específico en la poesía de Montejo: el café, la humeante paila de café que acompaña, en fuerte recurrencia, la memoria. Todos tienen en común el ser objetos de una experiencia directa de la vida en esta tierra y el estar marcados por una fuerte impronta emocional; la sobrecarga de significación que de este modo adquieren los proyecta a menudo en el plano del mito. ¿Símbolos? Llamémoslos más prudentemente *figuras*, pues estos objetos no siempre ejercen en el poema una función simbólica, aunque todo núcleo de significado, pero en particular las figuras recurrentes, es susceptible de funcionar como símbolo en una obra poética; ello depende de su situación particular en los diversos puntos de la arquitectura de la obra y de las relaciones que establezca con el complejo de los significados subyacentes. El poeta a veces considera estas figuras en su simple estar ahí, visiones aisladas, objetos del recuerdo, del deseo o del ensueño poético, mientras otras veces las inserta en una red de relaciones significativas con lo invisible al que la figura sensible refiere como arquetipo: así los "árboles quietos" del poema "Dos llamas" en *Muerte y memoria* son un recuerdo en un contexto dominado por la ausencia; las acacias de *Élegos* aparecen como una visión y se agotan en su "mínimo esplendor tan denso", objeto de la contemplación del poeta; en cambio el árbol del poema "La torre del árbol" en el libro *Trópico absoluto* o el samán monologante que cierra el poemario *Terredad* están ciertamente *ahí* como todos los seres y las cosas en la poesía de Montejo, y sin embargo van, si podemos decir, *más allá*, arraigan profundamente

en el substrato invisible de lo visible, en el origen mismo de los sentimientos de fuerza, de energía, de sabiduría profunda e inocente, de resistencia y acatamiento al tiempo y a la muerte, de todo aquello que el poeta hace subyacer en su concepto de *terredad.*

Este concepto que es central en la obra de Montejo, como lo han recalcado ya dos de sus mejores críticos, Francisco Rivera y Guillermo Sucre, no aparece en la obra hasta 1978, es decir once años después de la publicación de *Élegos.* Pero implícita, subterráneamente la "terredad" se está abriendo paso hacia su propio nombre en los poemas de *Élegos, Muerte y memoria y Algunas palabras.* La temática de *Élegos* se centra con insistencia en la casa y el hogar, como sucede en el Vallejo de la última sección de *Los heraldos negros* y de un buen puñado de poemas de *Trilce.* Se centra, digamos con más propiedad, en la *memoria* del hogar y de los muertos que en él vivieron, igual que en Vallejo. "¿De quién es esta casa que está caída ?", interroga el poeta. ¿De quién es, "de quién eran sus alas atormentadas"? El *es* y el *eran* así yuxtapuestos abren toda la perspectiva de la incesante confrontación de la presencia y la ausencia, del presente y del pasado, de la vida y la muerte que recorre la poesía de Montejo. No hay respuesta en el poema a este "de quién es": se puede entender que es de las sombras y de la memoria. En el poema lo único que hay es lo que queda en o de la casa: hay una puerta con ojos de caballo y cuya aldaba es una brida muerta, el polvo donde se palpa la usura del vacío y un jinete que al desmontar su caballo erró en un espacio geométrico hasta hacerse fantasma. Este poema es gemelo del que sigue en la antología (pero que en el libro es el poema inicial), "En los bosques de mi antigua casa":

> En los bosques de mi antigua casa
> oigo el *jazz* de los muertos.
> Arde en las pailas ese momento de café
> donde todo se muda. Oréanse ropas
> en las cuerdas de los góticos árboles.
> Cae luz entre las piedras y se dobla
> la sombra de mi vida en un reposo táctil.
> Atisbo en la mudez del establo
> la brida que lleve por la senda infalible.
> Palpo la montura de ser y prosigo.
> Cuando recorra todo llamaré ya sin nadie.
> Los muertos andan bajo tierra a caballo.

"En los bosque de mi antigua casa" da la respuesta a la pregunta planteada en el poema anterior. ¿De quién es esta casa que está caída?: esta casa es mía, es decir de mi memoria (quizás por eso el poeta ha reunido en la antología los dos poemas que aparecían separados en la edición de 1967). Memoria cuyo objeto principal son los muertos que acuden al poema traídos por una música y por ese "momento de café" que arde en las pailas. Curiosamente el poeta ve a sus muertos andando "bajo tierra a caballo" y no es ocioso recalcar que la expresión se repite igual en el poema "Cementerio de Vaugirard" de *Muerte y memoria* (1972): "Muertos bajo tierra a caballo" y, de nuevo en "el tintinear de sus pailas /

a la sagrada hora del café" (confróntese también en *Muerte y memoria* el poema "Otra lluvia": "Quienes a nuestra vuelta hacían café / y nos secaban, tienen a esta hora / la lluvia vertical entre los ojos"). La memoria es en estos poemas el factor reductor y el común denominador de todas las figuras que empiezan a revelar su carácter obsesivo: la memoria lo refiere todo a una experiencia singular e intransferible, la memoria fusiona los planos del tiempo, pasado y presente, de la existencia, vida y muerte, pero también del espacio físico: un rincón de Venezuela con un entorno de bosques tropicales y ese rincón de París que es el cementerio Vaugirard con sus castaños cubiertos de nieve. "Los muertos que conmigo se fueron a París / vivían en el cementerio Vaugirard": observamos el desconcertante imperfecto *vivían* que hace coincidir completamente el "bajo tierra" de París y el "bajo tierra" de Venezuela. ¿Se fueron quizás los muertos del poeta con el poeta a París, "a caballo" y "bajo tierra", en el caballo subterráneo de la memoria?

El caballo es la primera figura recurrente marcada por una fuerte impronta simbólica. Tiene que ver ambiguamente con la muerte y la vida: une los dos términos galopando sin cesar de la una a la otra, o indica el misterioso camino que subterráneamente, como la memoria recorren los muertos. Aparece con frecuencia en los tres primeros poemarios para culminar su carrera en dos poemas impresionantes; uno es el bello soneto "Caballo real" de *Muerte y memoria*, donde el caballo es el padre que desmonta al hijo en la vida para que recorra solo el trayecto hasta su propia muerte:

> Aquel caballo que mi padre era
> y que después no fue, ¿por dónde se halla?
> Aquellas altas crines de batalla
> en donde galopé la tierra entera.
>
> Aquel silencio puesto donde quiera
> en sus flancos con tactos de muralla;
> la silla en que me trajo, donde calla
> la filiación fatal de su quimera.
>
> Sé que vine en el trecho de su vida
> al espoleado trote de la suerte
> con sus alas de noche ya caída,
>
> y aquí me desmontó de un salto fuerte,
> hízose sombras y me dio la brida
> para que llegue solo hasta la muerte.

El otro es el penúltimo poema de *Algunas palabras,* y el caballo extraído de un cuadro de Paolo Uccello, está esta vez aislado en una desnuda referencia a la muerte pura, si se puede decir: no ya la muerte y los muertos personales que acompañan al poeta, la muerte antigua que la memoria rescata en el poema, sino la muerte en futuro, impersonal y colectiva, sin rescate: este caballo estuvo en Hiroshima, sus patas llevan en la noche a la desolación del

exterminio "y hoy aguarda en el fondo de la cuadra / con los jinetes del Apocalipsis". Es el primero —y el más tremendo— de los contados enfoques explícitos de los embates de la historia desatada en violencia homicida que amenaza a nuestra tierra. Después, a partir de *Terredad*, el símbolo del caballo se eclipsa, para no reaparecer sino esporádicamente, una vez en el poema "La casa" de *Terredad* y de nuevo en relación con la casa en "Ida y vuelta" de *Alfabeto del mundo*. Algo análogo sucede con las figuras de los muertos familiares que sin ocultarse definitivamente dejarán de ser una dominante en la temática de los poemas. Reaparecerán como "los mayores" o "los míos", y "Álbum de familia", uno de los últimos poemas de *Alfabeto del mundo*, poemario inédito en libro fechado en 1986, los reunirá a todos, en espera de que el vástago que escribe vaya a reunirse con ellos en la última página del álbum.

Como vemos, las intuiciones de *Élegos* anuncian el segundo libro de poemas y su nombre, *Muerte y memoria*, libro que ahonda en este diálogo entre vivos y muertos, tejiendo entre vida y muerte una franja de ambigüedad, "cosiendo" como la obscura madre en *Élegos*, "hasta el fin los vivos a los muertos", en una larga charla en la que no se sabe "quién vive todavía, quién esta muerto" ("Sobremesa"). Pero *Muerte* y *memoria* aporta además desde el primer poema un tema capital con la figura de Orfeo que introduce a su vez el tema, éste sí constante, del canto y su agonía en nuestra época:

> Orfeo, lo que de él queda (si queda),
> lo que aún puede cantar en la tierra,
> ¿a qué piedra, a cuál animal enternece?
> Orfeo en la noche, en esta noche
> (su lira, su grabador, su cassette)
> ¿para quién mira, ausculta las estrellas?
> Orfeo, lo que en el sueña (si sueña),
> la palabra de tanto destino,
> ¿quién la recibe ahora de rodillas?
>
> Solo, con su perfil en mármol, pasa
> por nuestro siglo tronchado y derruido
> bajo la estatua rota de una fábula.
> Viene a cantar (si canta) a nuestra puerta,
> ante todas las puertas. Aquí se queda,
> aquí planta su casa y paga su condena
> porque nosotros somos el Infierno.

Las dudas que se encierran en los paréntesis están cargadas de una terrible significación; así como hemos perdido la certeza de Dios —"Dios (si hay un Dios) pasa a caballo", dice el poema "Paisajes" de *Algunas palabras*— hemos perdido la certeza del canto. No sabemos siquiera si queda algo de Orfeo, si sueña, si canta. Si canta es a fin de cuentas como si estuviera mudo, o peor aún, tartamudo, como dice el poeta en "En esta ciudad" , pues nadie recibe sus palabras, a nadie enternece. Quizás este Infierno que somos nosotros y en

el que se ha quedado el fantasma de Orfeo más que un mundo sin canto es uno en que el canto, mutilado y fatigado, cae inmediatamente en la indiferencia, en el silencio o en la irrisión. En todo caso, lo que llama ante todo la atención en el poema son los interrogantes. La mención explícita de la figura misma de Orfeo no es frecuente en la obra[4]. Después de este poema acudirá dos veces: en "Arqueologías", poema de *Terredad* : Orfeo reaparece vestido de todo su esplendor mítico, y el poeta reafirma su permanencia; en cambio en el poema "En esta ciudad" de *Trópico absoluto* lo encontramos de nuevo con su canto trabado por la degeneración del mito: "Orfeo el tartamudo es mi vecino" En el poema que ahora comentamos Orfeo es sobre todo una clave que abre los interrogantes y abre al mismo tiempo una rendija por donde el poeta se escabulle en busca "de lo que aún puede cantar en la tierra". ¿Para dar testimonio de la permanencia del canto? Más bien acaso en testimonio del obscuro esfuerzo de la tierra "para que el canto permanezca". En efecto, Eugenio Montejo, al revés de Hölderln, no parece ver directamente a los poetas como fundadores de lo que permanece. Los fundadores son más bien unas inocentes criaturas a ras de tierra: los árboles que hablan poco, las cigarras ("No todo lo que amamos, si ellas cantan, / se habrá perdido para siempre". —"Las cigarras"), los gallos, las ranas y, claro, los pájaros, que harán irrupción en *Terredad.*

Este libro, *Terredad* , es una encrucijada. Absorbe los temas que se han ido plasmando desde *Élegos* hasta *Algunas palabras*, los fija, los trasmuta y los proyecta en los libros siguientes, *Trópico absoluto* y *Alfabeto del mundo.* Sobre el origen del vocablo *terredad* Montejo ha dado las explicaciones siguientes:

> Aunque la invención de palabras no es de mi agrado y, por el contrario, prefiero las voces más simples y antiguas, he titulado este nuevo libro *Terredad* porque creo que sirve para definir con bastante proximidad la condición tan misteriosa de nuestros días en la Tierra. Sobre su contenido nada quisiera añadir para dejar que los poemas hablen por sí mismos con lo poco que tengan de valor[5].

Digamos que esta condición misteriosa de los días del hombre en la tierra el poeta la aborda por la mediación del canto a un doble nivel: las modulaciones de su propio canto y el canto de los árboles y de las aves que se integra en el canto del poeta.

> Podríamos asegurar —dice Francisco Rivera—[6] sin temor a caer en ninguna exageración que *Terredad* es en gran medida un libro sobre árboles y pájaros, es decir, el producto de un esfuerzo por parte del poeta para transcribir, para inscribir en el texto del poema, pues todo poema es una inscripción, cumpliendo las promesas que se hallan en ciertos textos de *Algunas palabras*, la voz del viento que susurra indistintamente entre ramas y hojas o en el canto de las aves.

---

[4] En la presente compilación el autor ha añadido otro poema sobre el tema, "Orfeo revisitado", que por primera vez se reproduce.[E.]

[5] "Con el poeta venezolano Eugenio Montejo. Una alianza entre la razón y el misterio". *La Prensa*, Buenos Aires, 18 de marzo de 1979.

[6] Franciso Rivera, "La poesía de Eugenio Montejo", en *Inscripciones*, Caracas, Fundarte, 1981, p. 95.

Los pájaros son pues como la población del ámbito de la terredad, y sin embargo los pájaros son seres aéreos, lo que supone que el aire se integra naturalmente en la noción de terredad, pero también seguramente —como lo ha observado ya Rivera— que en los dos momentos del vuelo el dominante para Montejo es el del perpetuo retorno a la tierra y al nido. El vuelo en sí no es desde luego lo que define la terredad del pájaro:

La terredad de un pájaro es su canto,
lo que en su pecho vuelve al mundo
con los ecos de un coro invisible
desde un bosque ya muerto.
Su terredad es el sueño de encontrarse
en los ausentes,
de repetir hasta el fin la melodía
mientras crucen abiertas los aires
sus alas pasajeras;
aunque no sepa a quién le canta
ni por qué,
ni si podrá escucharse en otros algún día
como cada minuto quiso ser:
—más inocente.
Desde que nace nada ya lo aparta
de su deber terrestre;
trabaja al sol, procrea, busca sus migas
y es solo su voz lo que defiende,
porque en el tiempo no es un pájaro
sino un rayo en la noche de su especie,
una persecución sin tregua de la vida
para que el canto permanezca.

La terredad del pájaro está, sin que deje de cruzar el aire con sus alas pasajeras, en su obstinado regreso a la tierra y en la tenaz repetición del canto que se nutre de lo terrestre: es en la tierra donde están las migas que le permiten realizar hasta el fin su deber terrestre y defender su voz y la continuidad de su canto. El canto de los pájaros se eleva no cuando vuelan sino cuando se posan en la tierra, cuando vuelven al árbol. La expresión de este tema en la figura de los pájaros está en correspondencia con el tema de los viajes de los hombres, de cualquier hombre que es siempre Ulises y regresa siempre a Ítaca:

Por esta calle se va a Ítaca
y en su rumor de voces, pasos, sombras,
cualquier hombre es Ulises
...
Aun sin moverte, como estos árboles,
hoy o mañana llegarás a Ítaca.
Está escrita en la palma de tu mano
como una raya que se ahonda
día tras día.

...
Por esta calle no ha cruzado un hombre
que al fin no alcance su paisaje.

Se lee en el poema "Ítaca", en *Alfabeto del mundo*. Aun sin moverte llegaras Ítaca: el vuelo o el viaje es una parábola cuya enseñanza secreta es la vuelta al centro y al lugar, que no está propiamente en la tierra, superficie o profundidad del planeta, sino en la terredad, destino obscuro de cada ser terrestre que atrae a cada ser a su centro y lo religa a su mundo. Está escrito y eso que está escrito es lo que se canta en el canto y que nuestra civilización nómada y turística hace como si no escuchara. Porque en la trayectoria de ida y vuelta del ave lo esencial es el canto, el momento de la vuelta, todo ser que canta aunque no vuele ni viaje realiza idealmente esta trayectoria y el poeta absorbe su canto: árbol, cigarra, gallo, rana, río: cuando el canto del gallo queda afuera, dentro del gallo solo hay vísceras y sueño. Y en el poema "Nocturno", de *Alfabeto del mundo*, el poeta se pregunta:

Ahora que flotan en la sombra
errantes edificios sonámbulos ,
...
¿no quedará en alguna casa un gallo gordo,
uno solo que cante?
...
un gallo que simplemente cante
para que los edificios retornen a su puesto
sin que los hombres sepan por donde deambularon?

Finalmente el poeta "[se] sum[a] al coro de las ranas. Quier[e] oírlas (...) esta noche, rodeándol[o]. (...) En sus coros [se] entreg[a] a la máxima gracia". Versos que recuerdan al antiguo Leopardi "mirando il cielo ed ascoltando il canto / della rana rimota a la campagna". "Le ricordanze": memoria de un mundo que es memoria de un canto. El canto de las ranas es también el canto de Orfeo, y la terredad de la rana, como la del pájaro, es su canto. Orfeo. ¿a qué piedra, a cual animal enternece?, preguntaba el primer poema de *Muerte y memoria* : ahora resulta patente que hay por lo menos un animal al que enternece el canto de Orfeo, traducido en canto de pájaro, en canto de gallo, en canto de rana: el poeta mismo.

El poeta funda su canto y la permanencia del canto sobre todos los cantos de la tierra y sobre ese incesante esfuerzo inocente para que el canto permanezca. Sólo que el poeta, hombre al fin, no es inocente. Antes de cantar tiene que aprender a descifrar, luego a transcribir. La relación con lo terrestre, inocente, espontánea e inmediata en el río, el árbol, el pájaro, la cigarra, el gallo o la rana, es en el ambigua y mediatizada, es algo que él tiene que aprender, conquistar y construir. La unión mística con la tierra a la que obscuramente alude el término de terredad y el canto que la expresa no se da en él sino de manera precaria, fugitiva, fragmentaria. No sabe, no conoce, no ve bien, no oye bien. De ahí que el poema aparezca sobre todo como un esfuerzo por "anotar" otro canto, por restituir en palabras las voces que oímos emerger de la tierra, por ejemplo la del árbol, o volando del cielo hacia la tierra, como la del pájaro. Retenemos tres poemas que presentan tres perspectivas distintas

pero convergentes de la figura del poeta: "El esclavo" de *Terredad*, "Poeta expósito" de *Trópico absoluto* y "El poeta" de *Alfabeto del mundo*. "Ser el esclavo que perdió su cuerpo / para que lo habiten las palabras", dice el primero de estos textos. A costa de hacerse esclavo, de renunciar hasta a su propio cuerpo para dejarse invadir por las palabras, a costa de velar cuando todos duermen, siempre en terror de estar en vela frente a los astros, el hombre podrá practicar la alquimia de la poesía y transformar en oro el barro humano, para que no lo arrojen a los perros. En el segundo, el poeta expósito se presenta como arrancado a la nada "de un golpe seco / (...) / (...) / tronchado de raíz / con dos ojos abiertos y un grito / el hondo grito de quien soñó ser pájaro / y no trajo las alas para el vuelo. / (...) / Poeta expósito errando a la intemperie, / mi único padre es el deseo / y mi madre la angustia del huérfano en la tierra". Esta angustia halla una singular expresión en el tercer poema, donde encontramos la alegoría de lo que podríamos llamar el poeta avaro: anda por el mundo absorto y con los ojos abiertos pero con las manos tercamente cerradas, como si llevara en ellas un tesoro. El tesoro no es de oro ni joyas: cuando la muerte le abre las manos, "quienes lo despidieron en su lecho / nada encontraron, salvo un canto de pájaro".

Custodio de palabras, avaro detentor de un canto que no es suyo, la angustia, la desazón y la insatisfacción están inscritos en su destino, y el sentimiento de la orfandad. Por debajo de la figura del poeta, los versos de Montejo parecen referir más generalmente a la condición precaria y desgarrada del hombre en la tierra. Sólo que el poeta tiene esta particular responsabilidad de guardar celosamente en sus manos —o en su memoria— los cantos de la tierra y trasmutarlos, por medio de la escritura del poema, de lo que en ella es decible o indecible.

Desde el primer poema de *Algunas palabras* vemos que el empeño de Eugenio Montejo, como poeta, es "anotar", y entre lo que se propone anotar están las formas, los sonidos, los colores, y también el espesor y las fuerzas del mundo: transcribirlos en algunas palabras, en unos signos que refieran el canto de los pájaros, el sol del trópico, el correr de un río, el esplendor de un paisaje. Pero las palabras no pueden restituir, ni siquiera imitar sensorialmente el color de un celaje o las modulaciones del canto de un ave; la palabra no es acuarela ni violín; todo lo que puede hacer es nombrarlos o sugerirlos, sin siquiera nombrarlos, a la imaginación del lector: dar de ellos imágenes traspuestas, traducidas. Observemos en este sentido que la poesía de Montejo está en el polo opuesto del impresionismo literario de algunos modernistas que concebían el poema como una combinación musical y cromática, multiplicando los artificios que fingieran al oído sonidos de guitarras o a los ojos colores del arco iris. Montejo se limita a decir: "Anduve absorto detrás del arco iris", o "Estoy tocando la antigua guitarra con que los amantes se duermen". La conciencia que tiene el poeta del alcance y las limitaciones de la expresión por la palabra es lo que seguramente lo aleja en el aspecto formal de todo recurso a onomatopeyas o aliteraciones que traten de imitar torpemente los sonidos del mundo. La música que hay en los versos de Montejo es la música propia y específica de los versos hechos con palabras y no pretende imitar ni reemplazar de cerca ni de lejos el canto del ave, el croar de las ranas ni el tañer de las guitarras. Pero sí aspira a "anotarlos".

Vale la pena pues que nos preguntemos aquí, cuando el poeta declara no haber podido anotar el grito del tordo, después de comprender que en su voz hablaba un árbol, qué es lo que del canto del tordo y su misteriosa relación con la voz del árbol no ha podido anotar. No se trata por cierto de la reproducción del sonido material que podría efectuar, más o menos, una grabadora (el famoso grabador del moderno y decaído Orfeo). Aventuremos entonces una respuesta: lo que el poeta no logra anotar es la forma de este grito con su sentido: forma y sentido que si en el canto humano son ya difícilmente disociables, en el grito del tordo constituyen una sola y misma cosa: el significante *es* el significado para el oído y el espíritu del hombre que los oye. Hay pues implicada en esta dificultad de anotar una triple relación: la relación entre dos sistemas de signos, el del pájaro y el nuestro, que patentemente no se corresponden por lo menos en el estado actual de nuestros lenguajes; la relación misteriosa entre la voz del árbol y la voz del tordo; finalmente la relación no menos misteriosa entre esa doble voz fundida en un único mensaje con su forma única y el espíritu humano que lo recibe en esa su forma singular, *ese* grito: es en el fondo un problema de "traducción", pues si se tratará simplemente de "reproducir" ya hemos dicho que esa operación es fácilmente efectuable por un aparato eléctrico. Pero traducir supone restituir un significado con otros significantes, y es eso lo que aparentemente el poeta declara no lograr: anotar al mismo tiempo el sonido y el sentido. A otro novel, en un registro más familiar, es lo que sucede con la traducción de la poesía, más o menos: anotar por ejemplo en castellano lo que cantan Virgilio, Keats, Baudelaire o Trakl en sus respectivas lenguas. Sólo que a estos podemos leerlos en sus lenguas, análogas si no iguales a la nuestra, con relativa competencia. En el lenguaje natural del mundo, al que alude con insistencia Montejo, bajo la dificultad de anotar subyace la dificultad de descifrar. Esto nos lleva a la representación del mundo como una red de signos, como un alfabeto que tenemos primero que aprender a deletrear si, bien o mal, queremos anotar el texto que leemos. Y es lo que claramente expresa el poema que da su título al último poemario, "Alfabeto del mundo":

> En vano me demoro deletreando
> el alfabeto del mundo.
> Leo en las piedras un oscuro sollozo,
> ecos ahogados en torres y edificios,
> indago la tierra por el tacto
> llena de ríos, paisajes y colores,
> pero al copiarlos siempre me equivoco.
> ...
> Cuando el tahúr, el pícaro, la adúltera,
> los mártires del oro o del amor
> son sólo signos que no he leído bien,
> que aún no logro anotar en mi cuaderno.
> Cuánto quisiera al menos un instante
> que esta plana febril de poesía

grabe en su trasparencia cada letra:
la o del ladrón, la t del santo,
el gótico diptongo del cuerpo y su deseo,
con la misma escritura del mar en las arenas,
la misma cósmica piedad
que la vida despliega ante mis ojos.

Descifrar y transcribir en el cuaderno o poema el mundo entero con toda la complejidad de su enorme y misteriosa red de símbolos; no solo pájaros y árboles (objetos privilegiados de la intuición por su fuerte virtud de simbolización), no solo ríos, paisajes y colores, sino las fuerzas afectivas que en el mundo se entrechocan y se abrazan, la cavilación de los hombres que deambulan, la culpa de los inocentes, todos signos que no se pueden leer bien, seguramente porque —como dice el poema "Las ranas"— la oscuridad de Dios no deja ver nada claro. Así que no hay manera de no equivocarse en la versión. La poesía no es exacta, primero, porque la realidad no es sino imperfectamente legible, y segundo, porque su alfabeto interminable y necesario es irreductible a los 30 signos convencionales del nuestro, como su música ("si es musical la fuerza que hace girar al mundo"...) se adapta mal al limitado registro fónico de nuestras lenguas humanas, y sobre todo, diría el maestro Blas Coll, "a las estructuras tan pesadas de nuestro idioma". De ahí el anhelo o la tentación (expresado por más de un poeta moderno) de adornar la escritura en palabras, de grabar las letras con la misma escritura del mar en las arenas o con una escritura de piedra: "Alguna vez escribiré con piedras, / midiendo cada una de mis frases / por su peso, volumen, movimiento. / Estoy cansado de palabras" ("Escritura"). Esto parece imposible. Pero el poeta persigue tercamente ese imposible, empeñándose, de poema en poema, en inventar un lenguaje más y fiel a las músicas del mundo, más natural. Así el lenguaje mismo, lugar original del poeta, se vuelve utópico en la busca de una palabra que nos devuelva el *topos* desechando todo tópico. En la nostalgia del lugar perdido, del regreso al canto de Orfeo está implicada esencialmente la nostalgia de un mundo en que los hombres hablaran "como los árboles y los pájaros que los rodean, como los vientos en sus piedras milenarias"[7], un mundo anterior

[7] *El cuaderno de Blas Coll*, p. 47. Blas Coll es el lingüista de la utopía, el investigador incesante de un lenguaje por crear, y en sus papeles indescifrables dice muchas cosas que Eugenio Montejo, poeta de la lengua castellana, no puede o no debe razonablemente decir. Dos fragmentos de este cuaderno nos parecen particularmente ilustrativos de la preocupación del poeta. El primero asedia el lugar de la poesía como un ámbito de pensamiento e imágenes puras anterior a las palabras:

Un pensamiento es tanto más verdadero si lo que expresa puede ser representado sin palabras en nuestra conciencia. El hábito verbal le agrega un peso tal a toda idea, que casi nos es imposible salir de las palabras para pensar. Y, sin embargo, el ajedrecista puede concebir una variada serie de movimientos de formulaciones no verbales, del mismo modo que el músico concibe una estructura puramente tonal. Se me da así clara la diferencia entre prosa y poesía, siempre confusamente planteada. Prosa es toda representación de conceptos; poesía, en cambio, es imagen pura, acecho de la palabra desde la zona de nuestra mente no contaminada de verbalidad.

El otro fragmento narra la aventura del hallazgo de una nueva vocal:

...muchos soles soporté oyendo el viento entre las piedras, el chasquido del agua en los acantilados. Fijaba, antes de irme, un cartel en la puerta de mi tipografía: *Volveré tarde. Salí a buscar una vocal.* De noche, entre las lluvias

a la palabra en que las palabras que lo expresan tendrían otra función y otra estructura. De momento, al poeta no le queda sino seguir equivocándose en castellano. Pero de equivocación en equivocación afina más y más el oído para escuchar mejor las voces de la tierra. Es realizando un trabajo interno y sutil con las sonoridades y las combinaciones melódicas posibles en el idioma como Montejo desplaza siempre un poco más las barreras de lo imposible. Y si no logra la adecuación perfecta entre las palabras y el ámbito secreto "no contaminado de verbalidad", en esta indagación poética su lenguaje se acendra, se hace flexible y denso, más fiel al dechado de un cántico desnudo de palabras, más connaturalizado con la tierra.

Hay un poema impresionante de Blanca Valera que lleva por título "Curriculum vitae": "digamos que ganaste la carrera / y que el premio / era otra carrera". La carrera del poeta es como una novela de Kafka. Pero si al fin de cada carrera no ha logrado reescribir adecuadamente los signos obscuros, algún fragmento habrá rescatado del misterio, tendiendo un frágil puente de letras entre el espíritu y el mundo. No con escritura de mar y de piedra sino con algunas palabras medidas el poema despliega ante nuestros ojos algo de esta cósmica piedad que el poeta lee en la vida. Y eso es algo, entre muchas otras cosas, que debemos aprender a deletrear con devoción en la poesía de Eugenio Montejo.

torrenciales, prestaba toda la atención posible a los diferentes timbres de las gotas en las hojas, y así por años, sin avanzar un palmo en mi propósito. Fue en el crujido de una palma desolada donde por primera vez la advertí. Me hizo el efecto de la cuerda de un violín sumergido que se rompe. La anoté al instante con gran contento de mi hallazgo y la repetí durante varios años hasta hacerla mía del todo... (p. 40).

"Hay indicios —dice Montejo— de que don Blas prescindió al final del alfabeto". Pero también dice que don Blas se volvió loco apenas entró en la materialización de sus teorías... Más de un gran poeta, sin embargo, ha de haber errado alguna vez por las vecindades de esa locura. Estas reflexiones, en todo caso, nos aclaran mejor que cualquier comentario exterior la dificultad para el poeta de anotar el grito del tordo: para anotarlo verdaderamente habría que inventar el fonema apropiado; más que reformar la lengua desde su raíz, crear otra. El lector de la poesía de Montejo debería leer paralelamente *El cuaderno de Blas Coll*, que al mismo tiempo la explica y la discute.

La poesía de Carlos López Degregori: presencia de nadie, ser de nada

Antes de ponerme a escribir estas reflexiones sobre el último libro de Carlos López Degregori, *Aquí descansa nadie*, me he sentido tentado de releer, diría mejor impulsado a revisar su poesía reunida hasta 1994 con el título *Lejos de todas partes*. Impulsado por dos motivos: primero, porque la escritura y las intuiciones de esta obra, desde los poemas fechados en 1975, presentan una movilidad impresionante controlada por una voluntad de orden y rigor que estructura un proyecto de unidad y evolución del discurso poético a través del tiempo y su pavoroso poder de dispersión; y segundo, porque el título *Lejos de todas partes* envuelve la obra toda y es una llave que debe franquearnos la entrada a sus recintos, tan extraños a veces como la casa de Antonia Hareazcoa y el fantasma de mujer que la habita en *Aquí descansa nadie*: *Aquí tienes la llave. / Sé que no te alcanzará la vida para pagármela pero igual te la entregaré.*

Se puede suponer que el autor integrará más tarde *Aquí descansa nadie* (1994-1997) en una nueva edición de *Lejos de todas partes* (1975-1994: las fechas colindan) pues el último libro suelda y prolonga en la cifra de un año y los que siguen formas y visiones semejantes y diferentes que garantizan el movimiento de continuidad/cambio ya aludido. Por lo demás, el procedimiento de integrar una obra poética bajo un título que la marca en permanencia se ha dado ya en América con *Leaves of Grass* de Walt Whitman y, más cerca de nosotros, en, por lo menos, tres poetas hispanoamericanos contemporáneos: Roberto Juarroz (*Poesía vertical*), Javier Sologuren (*Vida continua*), Jorge Eduardo Eielson (*Poesía escrita*). En López Degregori el título único nos parece estar implícito en lo hasta ahora escrito por el poeta incluyendo el ultimo libro.

Ahora, si las palabras "lejos de todas partes" conciernen a toda esta obra hecha de palabras es porque, como ya he dicho, constituyen una clave para la interpretación de los territorios extraños que el poeta revela y vela al mismo tiempo y que a veces precisamente se sitúan a distancias vertiginosas de la percepción llamada común, o mejor dicho, sólo de situarse se des-sitúan, y el lector los ve simplemente aparecer y desaparecer lejos de todo y sólo en la cercanía que les presta el marco irrisorio de un papel blanco manchado de tinta. Javier Sologuren ha dicho que "el lenguaje poético de Carlos López Degrori postula un sistema —propio— de correspondencias **lejos de todas partes**, salvo del centro mismo de su emisión", lo que es exactísimo si se entiende "centro de emisión" como centro del acto de creación que no puede ser otro que la propia mente del creador y en este sentido no

es sólo que el poema imaginado esté cerca de la cabeza de su autor: está dentro, cabría decir. La cosa comienza cuando sale y desarrolla el germen de lejanía y de ajenamiento que le ha inoculado el creador y que (no es ofensa pensarlo) el propio creador tendría ya en la cabeza. Se intuye entonces que, una vez suelto, el poema se aleja vertiginosamente del creador infectado contagiando de paso a un número indeterminado de lectores ; y es ahí donde ahora sí se plantea el problema de lo lejos, del centro y de las partes, o sea de acercarnos a aquello que está lejos de todas partes: el poema, sus formas, sus figuras, sus lugares, sus personajes que se mueven y evolucionan a su antojo atravesando distancias indeterminables entre el autor y el lector. El mismo Sologuren ha dado una visión certera de la naturaleza de estos textos: "...secuencias de flotantes cadenas de desencajes verbales que corresponden a un espacio donde el centro de gravedad queda abolido": o sea que, abolido, no está en ninguna parte —igual se lo puede suponer en todas partes, que es en fin de cuentas lo mismo—, y en este espacio poético sin centro que atraiga hacia él las formas, figuras, representaciones, imágenes flotantes, al lector no le queda más remedio que flotar también él como un astronauta, pero no uno metido en la cabina de su nave con una trayectoria determinada sino directamente en un espacio sin puntos de referencia precisos.

Los poemas desrealizantes de CLD, apólogos sin moraleja y sin lugar ni sujeto cierto, historias que parecen haber saltado fuera de la historia, se ven descentrados o desorbitados por una voluntad implacable de extrañamiento u ocultamiento que atañe tanto a la escritura (imágenes sorprendentes por lo alejado de sus términos, adjetivación exigua destituida de toda referencia lógica a nombres que a veces descalifican en vez calificar —cabezas prestadas, mirada digital, pájaros carbónicos, cielo forzado, lluvia aherrojada, bala cantora, saliva confabulada, jorobadas mariposas—, o referencias sesgadas a improbables referentes), como al objeto de la escritura que los escribe: paisajes y personajes "en trompe-l'oeil", sucesos sin sucesión, situaciones sin sitio y sitios imprecisos como Loraine ("Loraine no existe" pero "podríamos estar sentados en Loraine", "esta vez en otro espacio", en "alguna improbable dirección imaginaria", se lee ya en un texto del primer poemario, *Un buen día*). Hay todo un juego de espejos empañados, una fantasmagoría donde las figuras los cuadros y los marcos aparentes aparecen como negados en un tiempo y un espacio de quitaipón. Se adivina algo detrás de algo y eso es todo, o es *nada*. No es una poesía oscura: la poesía es un cristal nítido, lo oscuro o, mejor, lo misterioso es lo que se percibe tras el cristal. La percepción de este universo verbal se da siempre en una atmósfera tan ambigua que Edgar O´Hara echa mano, para situarnos en ella, al concepto de lo *translúcido* en su introducción a *Lejos de todas partes*: "...estos elementos parecen coexistir en puntos translúcidos. Es decir, que dejan pasar la luz pero impiden que uno vea lo que hay detrás", para concluir: "Esta poética pone en práctica no la revelación de intimidades sino más bien de subterfugios, eslabones falsos, suposiciones". Pero a lo mejor no hay revelación de nada sino de la lejanía, el vacío, la ausencia. Y es que si los poemas no revelan, o se niegan a revelar intimidad alguna, es porque la única intimidad que pueda exhibir un poeta, como cualquier mortal, es la de su "yo", sólo que, en el poeta, éste se encuentra más o menos disfrazado o transmutado en yo

lírico o poético; y lo que hacen precisamente los textos de esta obra es, si no expulsar o aniquilar a este yo (no se deja...) lleno de creencias, deseos, temores, dudas y certezas, de "intimidades" en suma, sí (en tanto que presencia en el poema) despojarlo de sus disfraces, neutralizarlo privándolo de identidad, desindividualizarlo. Así desvelado, el *yo* no revela nada pero se revela él mismo como ente anónimo e indeterminado, como un personaje cualquiera que asume la función meramente técnica de sustentar un sujeto de la narración, cualquier hombre, todos nosotros, nadie en particular[1]. En *Aquí descansa nadie* culminará de momento este cuestionamiento irónico y subterráneamente angustiado del yo poético

A riesgo de resultar algo prolijo me ha parecido pues necesario repasar estas premisas deducidas de la obra anterior que pueden servir de hilo conductor para adentrarnos en el ámbito de *Aquí descansa nadie.* Subrayemos que el epitafio enmarca esta recopilación de poemas entre el título que la abre y el último verso del último poema ("El poeta de mil años") que, reiterándolo, la cierra. Como si todo sucediera entre dos lápidas.

Lo primero que debemos notar es que de los 21 poemas (algunos con subdivisiones, como "Cicatrices", "Altares" y "San Lázaro") contenidos en las tres secciones de la obra (**Nieves y cicatrices**, **Nuestra Señora de los Lobos** y **Aquí descansa nadie**), 20 introducen un "yo, mi, mí" a veces no en tanto que tal sino desdoblado en "nosotros, nuestro, nos" o en un "tú, tu" (yo tuteando a su otro sí mismo) que se desdobla a su vez en "ti" como objeto de su propio discurso. El único texto, creo, que se narra sin intervención de pronombres personales es "El encuentro nupcial": los desposorios del hombre con la muerte. "El yo corre aquí todas las aventuras", como dice Macedonio Fernández refiriéndose a sus propios personajes o entelequias de personas, pero lo que es seguro es que no representa nunca en realidad al yo siempre inasible del autor, ni siquiera cuando éste lo presenta irónicamente como tal: así en el texto "Una noche en 1958 el autor se encuentra con Remedios", historia cargada de misterio erótico y mortuorio que se supone sucede en México en la casa de Remedios, muerta amante inquietante: recordemos sin embargo que en 1958 el "autor" en la realidad del tiempo tenía 6 años... Pero también podría encontrarse aquí una clave que nos remita biográficamente a una persona real: la pintora surrealista española Remedios Varo que vivía en México donde murió realmente en 1963, fecha, expresamente consignada por el poeta, de la muerte de la Remedios poemática. La clave realista nos permite suponer que en 1994 o en otro año del tiempo real el poeta haya admirado un cuadro de Remedios, la cual en 1958 se habría pintado a sí misma penetrada por "una aguja": pero esta realidad biográfica se disuelve en el aire imaginario del poema a partir de la fecha imaginada del encuentro con Remedios. Lo que queda y domina es la

[1] El filósofo Fermín Cebrecos Bravo ha dedicado un estudio hermenéutico largo y de gran densidad a la poesía reunida en *Lejos de todas partes* en una perspectiva sobre todo existencial. El estudio detallado del proceso de la universalización del yo poético en la obra de CLD constituye una parte importante de este notable estudio. Vale la pena leerlo y meditarlo (Fermín Cebrecos Bravo: "'Qué puede uno en el límite conceder'. Una aproximación provisional a la poesía de Carlos López Degregori", en *Humanitas*, Revista de la Facultad de Psicología, nº 33, Julio-diciembre 1995. Universidad de Lima. Fondo de desarrollo editorial, pp. 17-75).

densa atmósfera de misterio que impregna el texto. Este es en todo caso un buen ejemplo de la manera sesgada y elusiva que tiene CLD de evocar el tiempo y el personaje "Yo, autor". Del mismo modo el poeta que en el último texto del libro habla en primera persona y que en la noche de año nuevo de 1999 tiene mil años y es nadie se enfrenta elusivamente en una hoja de papel con el poeta limeño que tendrá esa noche 48 años y es alguien. Pero alguien se fragmenta en muchos y yo, que es nadie, son casi todos: sucesivamente el nadie que aquí yace en la ultima página del libro es el huyente que huye de ninguna parte a ningún lado en el poema "Huidas", (al leerlo pensé en los versos de Vallejo *Va corriendo, andando, huyendo / de sus pies (...) a fin de huir, huir y huir y huir*), el que recuerda "el año de los hielos en el poema del mismo nombre, el ladrón de oro (igual podría ser ladrón de fuego) de "En grandes letras de oro", el que cae de rodillas dispuesto a seguir, en su ascensión hacia los astros, a las víctimas del hombre que vino con el frío de setiembre ("Fue en setiembre con el frío"), el autor que se encuentra con Remedios en el poema ya citado, el poeta de mil años del último poema y de "Medallón" en **Nuestra Señora de los Lobos**, el misterioso personaje del poema "San Lázaro" que se define a sí mismo como "nadie": *Que ¡quién soy yo ? / Nadie./ Mi nombre no es Lázaro.*

"Soy indiferente y eso es grave / en poesía", dice el hablante de un poema que es también una poética ("Tarde de castigos") en *Lejos de todas partes;* lo que puede interpretarse en el sentido corriente de no preferencia por esto o aquello pero también, en un estrato más profundo de la lengua, yendo a la raíz misma del vocablo y en el movimiento de con-fusión de los elementos de realidad e irrealidad que gobierna esta poesía, como *yo no difiero / no difiere de otro ni de nadie;* tal o cual situación, lugar, personaje o parte es, en un punto indeterminado lejos de todas partes, indistinguible de otra situación, otro lugar, otro personaje, otra parte. Aguien refleja a nadie que lo refleja, algo refleja nada y en nada se refleja, *ahora en tal fecha* se resuelve en un *nunca* sin fecha. Sin cesar alguien transparenta a nadie, algo a nada, ahora, ayer o 1958 y 1999 a nunca. *Nadie nada nunca* es, me viene ahora a la memoria, el título de un relato del escritor argentino Juan José Saer. Los tres términos están siempre, latentes o manifiestos, en la dialéctica poética de Carlos López Degregori.

El ambiguo juego de espejos entre la persona y el personaje, entre yo, alguien, nadie, ser y nada, tiempo e intemporalidad afirmándose y negándose a lo largo de los textos, transformándose en su contrario ante nuestros ojos, desencadena un movimiento de contrastes que constituye una de las líneas directrices de *Aquí descansa nadie.* Pero estas abstracciones constituyen apenas el esqueleto de la obra. La otra línea, la que sustenta su encanto, está en la expresión de este movimiento, en la magia poética del lenguaje que enciende a veces figuras, imágenes, visiones límpidas y extrañas de evidente belleza: *de ir y regresar viven mis manos; los abrazos, los pájaros cayendo fulminados como estrellas; las cicatrices son flores que andan buscando el cuerpo de un jardín* ("Cicatrices I"); *las heridas que bajan al centro de la tierra; crestas ardientes para saltar de las estrellas* ("Huidas"); *Transparente, atravesado de casas suspendidas en el aire; Deja que arañe tus paredes para que salga un hilo de ángeles y sangre ("San Lázaro"); Como si... se quebraran al unísono las gargantas / de las estrellas* ("El poeta de mil años"), *estrellas (...) rotas en*

tu vaso / con su carne aún en llamas ("Unas tan frágiles estrellas"), etc... El impacto de estas imágenes eidéticas es tanto más fuerte cuanto menos frecuentes son en la obra: son todas certeras e inquietantes pero casi se podrían contar con los dedos de la mano (no creo que haya en el libro muchas más de las que he citado): el lenguaje poético de CLD, sobre todo quizás en este libro, excluye todo procedimiento retórico derramado y fácil como la fabricación en serie de imágenes o clichés metafóricos mediante procedimientos mecánicos que mezclen confusamente las papas con las estrellas: el surrealismo de escuela o de cenáculo, la escritura falsamente automática y verdaderamente estereotipada.

Pero si la expresion traslaticia por imágenes es en estos poemas parca y ocasional, encontramos en cambio otro procedimiento de traslación que no cuaja en una figura o metáfora cerrada sino que es móvil e insistente: es el acercamiento insólito de dos o tres elementos semánticos normalmente heterogéneos que, por su recurrencia, parecen cumplir en el libro una función estructurante: el caso más significativo es seguramente el de *cicatrices-herida(s)* asociado ya en el título de la primera sección a *nieve(s)-frío-hielo-blancura* (**Nieves y cicatrices)** y por otra parte a *palabra(s):* las palabras del poema, se sobreentiende, tan lejanas de la palabra instrumental de la anécdota o el ornato retórico como está lejos la nieve y el hielo de la atmósfera entibiada y pegajosa de la ciudad donde escribe el poeta: *de nieve son las palabras de la nieve.* La herida y la cicatriz parecen ser el término que enlaza el frío, la blancura y el silencio de la nieve con la palabra poética y con el necesario *enfriamiento del poema* que ya preconizaba Leopardi: *ruega para que sea de nieve / por ti* [mi Señora de los Lobos] / *mi última palabra.* Desde el poema "Cicatrices II", al principio del poemario: *Este eco que ahora escuchas se volverá nieve / y esta nieve herida bestia / y esta bestia trueno / marcando inmensas cicatrices en el cielo*, hasta "El poeta de mil años" al fin del libro: *vociferando / en una lengua muerta / historias y canciones de mil años, / reconocer entre tantas cicatrices los rostros que tuvimos.* La última herida, la última palabra del ser que es nadie ¿quedará abierta ? Esta difícil confluencia de términos heterogéneos en un sentido complejo y único que sella la unidad de la palabra en los poemas sólo aparentemente dispersos es un reto que, mantenido, da nacimiento a una obra poética magistral. A una obra de poesía y a una poética.

Observemos en este sentido que el proceso de escritura de la poesía de CLD incluye, dispersa en el curso mismo de la creación de los poemas de *Lejos de todas partes*, una reflexión sobre el hacer y el objeto de la poesía, en especial en textos o series de textos como "El talento y el poeta", "Contra la autobiografía / Homenaje a Fernando Pessoa", "Tarde de castigos". Unas muestras: *Tener derecho a escribir / uno de sí / o para sí. / Creo que no lo tengo; el poeta no es confesional; decir menos la verdad / concentrar lo que fue el único misterio; véngate del surrealismo; no quise ser surrealista; no creo en la escritura automática; Quiero enterrar con paciencia / todo simbolismo:* y es evidente que esta poesía está totalmente desligada de la estética surrealista y de todo simbolismo de escuela. De otro modo, si le quitamos a "símbolo" su sentido pobre de representación convencional y lo devolvemos a su origen semántico, fragmento de realidad visible que nos abre la búsqueda de una realidad oculta, no dicha o invisible (en Eguren, por ejemplo), se puede adivinar en más de un término de estos poemas significaciones veladas

con las que se apunta a un sentido siempre indeterminado y generador de misterio, por ejemplo en "carbón", palabra que acude dos veces creando un halo, negro y luminoso, de percepciones ambiguas: *Nada es más carbón que tu nombre encendido de carbones* en el contexto inquietante de "A mi Señora de los Lobos" y, en otro poema no menos turbador: *y si no estoy porque he salido / para no regresar más / o he enfermado de carbón / o he muerto.* ("En una anticipada despedida"). Son esos "puntos translúcidos" que advierte O'Hara en los apuntes ya citados pero que, en realidad, más que en las palabras están en las situaciones en general que presenta el poema, situaciones límite cargadas de inminencia y amenazas, de angustia e inquietud sin que se defina nunca la fuente del misterio que de ellas emana: así en el vértigo del primer poema del libro, en la casa de Antonia Hareazcoa, en San Lázaro, en el frío mortal de setiembre, en el encuentro con Remedios, en la inquietante figura de Nuestra Señora de los Lobos, en casi todos los textos del libro, en suma. Es una empresa perfecta de construcción del misterio y los materiales de construcción son la ausencia, el vacío, la presencia de nadie, el ser de nada: lejos de todas partes descansa nadie.

Y por fin termino: la de López Degregori es —ya lo he dicho— una empresa radicalmente original en nuestra poesía. No le veo antecedentes, no se puede captar en estos textos ninguna influencia directa. Está en efecto lejos de todo y en especial de las formas, los temas y las referencias culturales de los coetáneos del poeta que escribían en los años setenta. Pero también de los poetas de lengua española y de los creadores peruanos desde Eguren hasta las generaciones del 50 y del 60. Si Carlos López Degregori tiene que ver con una tradición, es precisamente con la tradición de rupturas que me parece caracterizar nuestra poesía en el Perú y en América en general: se puede notar, para considerar sólo el caso del Perú, si seguimos el hilo de la creación poética desde Eguren, que Vallejo, el primer gran poeta cronológicamente después de él, acata el genio del autor de *Simbólicas* pero su obra va por caminos totalmente divergentes; lo mismo hacen respecto a Vallejo los de la generación siguiente: Moro, Martín Adán, Westphalen: le vuelven en cierto modo la espalda y se abren cada cual su propio camino, su itinerario poético singular; así como respecto a ellos los que acuden en los años 40-50: Sologuren, Deustua, Eielson, Salazar Bondy, Varela, Belli. Todos en el mismo recinto crean por su cuenta obras marcadas por un sello personal inconfundible: *El recinto es América, el desierto, el bosque. el misterio, el híbrido, el futuro*, ha dicho Martín Adán en su ensayo *De lo barroco en el Perú.*

Me he referido líneas atrás a la poética de López Degregori contenida en los textos de "Tarde de castigos". En la última cláusula dice así :

Emprendo una obra de la que no hay ejemplo
y que no tendrá imitadores.

Es exactamente eso. No hay ejemplo.

La poesía de Ricardo Silva-Santisteban: una tierra por conocer

La obra poética de Ricardo Silva —treinta y cinco años de escritura lenta y recatada que más que alargarse se ahonda— es una exploración tan lenta como apremiante de unos parajes extraños y familiares a la vez donde incesantes se abrazan Eros y Thánatos. La suerte los engendró juntos y hermanos, ha dicho Leopardi en un poema célebre que lleva por título precisamente "Amor y muerte"; y análoga visión o sentimiento se percibe también en la poesía de Novalis, de Gerard de Nerval, de Baudelaire.

"Territorio erótico", observa Javier Sologuren refiriéndose a los primeros poemas de *Terra incognita* reunidos bajo el título "Los deseos oscuros": territorio erótico que se revela al mismo tiempo como un territorio mortal en "Los deseos oscuros" y en buena parte de la obra que con ellos se inicia. Glosando a Martín Adán podríamos comprender la poesía de Silva como una travesía de extratierras donde cada uno de los pasos terrestres del poeta lo apega al cuerpo, al sexo inspirante y aspirante de la mujer amada, al tiempo que lo despega de la vida para hacerlo trastabillar en la inminencia de la muerte: lo pega a la muerte, podríamos decir, con amada y todo. Hemos recordadado, releyendo de principio a fin toda esta poesía escrita a lo largo de treinta y cinco años, los versos de Vallejo en *Los heraldos negros*: "La tumba es todavía / un sexo de mujer que atrae al hombre" ("Desnudo en barro"): sexo que lo atrae al abismo materializado en la tumba donde "supervive y llora / la angustia del amor, como en un cáliz / de dulce eternidad y negra aurora" ("El tálamo eterno"); la misma noche de amor y muerte, en nuestro siglo y en Hispanoamérica, envuelve la poesía de Julio Herrera y Reissig :("y sea tu himeneo la esfinge sin palabra / y el ataúd el tálamo de nuestra boda negra"), así como la de José María Eguren, otro cautivo del amor y la muerte, a quien Ricardo rinde homenaje en un poema anexo al poemario *Terra incognita* y que lleva por título la fecha de la muerte del poeta de *Simbólicas*: "Diecinueve de abril de 1942: "Cava panteonero / tumba para dos..."

El diálogo o la relación con otros grandes poetas, filósofos o narradores o con la poesía a través de ellos, se oye también en los epígrafes de Keats, Heráclito, Wordsworth, Pérez Galdós, Shelley, Vicente Aleixandre, Edith Södergran, Quevedo que se leen en el pórtico de los poemarios, los cuales integran a su vez una poética explicitada en las tres *poiesis* que se escalonan entre el umbral y el final de la obra. La primera (*al huir del correr de mi sangre / Te persigo en el polvo / En las arenas / Y en los ríos (...) Mi demonio Poesía)* encabeza la parte mayor de la poesía de Silva Santisteban —el poemario *Terra incognita* incluido—, desde *Los deseos oscuros* (1965) hasta *Junto a la puerta del fuego* (1987-1988); la segunda cierra este período (toda

la poesía escrita entre 1965 y 1987, reunida bajo el título general *Terra incognita*, editada en Lima, Mosca Azul, 1989) y abre la recta que nos lleva al cuaderno hasta ahora final de la poesía de Silva, *Ajuste de cuentas* (1997-2000), clausurada por la última poiesis: *Poiesis III*: *Puedo ahora salir del laberinto / Abierto hacia la nada sin retorno (...) Que tu corazón levante el hálito del mundo / Cuando te diezmen el destino y su tumulto / Y la música y el verbo se disuelvan en el viento.* Disolución del amor y el cuerpo y el alma de la amada y el amante en la nada sin retorno: cenizas, al fin, disueltas en el viento; pero al leer estos versos últimos no se puede no pensar en Quevedo de quien Silva, en el epígrafe que encabeza su penúltimo poemario, *En el laberinto*, cita los versos célebres: *Y no hallé cosa en que poner los ojos / que no fuese recuerdo de la muerte*, y hubiera podido citar también, de otro soneto quevediano, dos versos no menos conocidos: *serán ceniza más tendrán sentido / polvo serán mas polvo enamorado.* También Silva, como Quevedo, parece proyectar en su poesía algo como una imposible creencia en la magra inmortalidad de las cenizas y del sentido de la unión amorosa y el no apartamiento del polvo de los cuerpos de los amantes muertos; así en "Oración por una mujer" del poemario *En el laberinto*: *Así amémonos de nuevo / Como el día siempre es aurora / Que luego el polvo nos cubra / Y de mí ya no te apartes.* Polvo serán, mas polvo enamorado...

Si el lector sigue ahora el camino de esta poesía deteniéndose en los hitos principales en busca de las articulaciones de la obra notará un primer movimiento generado por la sucesión de cuatro poemarios breves, *Los deseos oscuros*, *Sucesión*, *Noche de la materia* y los once textos poéticos en prosa de *Terra incognita*, poemario central que dará su título a la obra toda, ya desde la edición de Mosca Azul en la que se reúne la poesía escrita hasta 1988; por eso mismo la expresión-título *Terra incognita* tiene una importancia particular, por cubrir semánticante una labor poética de treinta y cinco años, un todo que comprende doce poemarios o secciones o fragmentos, algunos de los cuales son un solo poema largo, como *Las acumulaciones del deseo*, aunque no siempre forzosamente largo, como es el caso en *Homenaje a José María Eguren* con un solo poema de veinte versos titulado "Diecinueve de abril de 1942". Lo breve o lo largo de los textos no tiene mayor importancia para la carga poética de éstos, pero sí la tiene la irradiación semántico-poética de esa tierra desconocida que se ofrece al conocimiento poético a lo largo de todo el libro y de poema en poema representa un nuevo territorio ignorado que el poeta "al huir del correr de [su] sangre (...) Persig[ue] en el polvo / En las arenas / Y en los ríos / En imágenes subiendo y descendiendo por el aire" ("Poiesis"). La tierra incógnita es la poesía que el poeta explora en el acto de escribir cada poema y es el erotismo vital y mortal que lo sustenta en el acto unido de crear el poema, acoplarse al cuerpo de la amada y caer ambos en el abrazo de de la muerte tan amante, y así vamos hacia el amor y la muerte, palmo a palmo, paso tras paso, verso tras verso por el desierto o la selva interminables del poema, tierra por conocer, a la luz de la divisa: "Siempre a lo desconocido" de José María Eguren, uno de los poetas más admirados y estudiados por Ricardo Silva Santisteban, quien integra en su obra de poeta una labor de crítico y traductor que ha trabajado sobre diversos poetas de diversas lenguas, traduciéndolos o comentándolos, desde Omar Jayyam hasta Mallarmé, Yeats, Apollinaire y César Moro.

Tras los textos anhelantes de *Los deseos oscuros* y *Noche de la materia* marcados por la inquietud y el desasosiego de la busca por los desiertos del amor, los once poemas en prosa de *Terra incognita* constituyen un núcleo o centro formal y semántico que condensa seguramente lo esencial de la inquietud humana y artística del autor: la tierra incógnita es el mundo oscuro donde el poeta camina a tientas y avanza trazando surcos o versos en la ilimitada extensión. Podemos sentir en estos poemas, rodeándonos e impregnándonos, el bullir de la materia del mundo, la noche de la historia ciega y la noche alucinante de la poesía iluminada por la luz de relámpagos que nos han abierto la visión del mundo invisible: es lo que dicen más o menos los versos de Wordsworth puestos en epígrafe. Tierra incógnita es ese mundo invisible que el poeta entrevé y tierra incógnita es la poesía que el poeta descubre haciéndola, como se descubre un camino haciendo camino. "En realidad —ha dicho Silva Santisteban en una entrevista concedida al diario *El Peruano* en 1996— *Terra incognita* no es sino una metáfora para el espacio de la poesía. El poeta siempre está buscando algo". El camino empieza ahora en una génesis (el poema "Génesis") y termina en un retorno (el poema "Retorno") que nunca se sabrá de dónde o adónde es retorno: de algún lugar imposible, "allá en el País Lejano del Mar Perdido " donde el poeta, o el personaje oscuro que lo sustituye en los textos, "confinado y zafado de [su] centro" celebra "la caída del agua de un surtidor que brota de la boca de un serafín extraviado en la fuente de mármol mirando lo que hacen los humanos": que podría ser cualquier fuente de mármol en cualquier parte del mundo, la Plaza de Armas de Lima por ejemplo, como el Mar Perdido del País Lejano igual puede ser el mar de Lima, tan al alcance de la mano. Basta que la mano lo sienta muy lejos. Pero en verdad el lugar que dice el poema está en el poema y en ningún otro lugar.

Salvando la distancia de la escritura poética —que en este libro de Silva tiene un sello muy personal por el ritmo acezante, precipitante y el acercamiento a menudo sorprendente de elementos heteróclitos de la realidad— al borde del barroco y a veces de una escritura aparentemente automática más o menos emparentada con la manera surrealista, aunque en realidad muy conscientemente controlada, salvando, digo, esa distancia, *Los poemas de Terra incognita* pueden recordar ciertos textos clásicos, como algunos himnos a la noche de Novalis, quien también inventa un Génesis poético romántico, o la violencia de algún canto de Lautréamont. En efecto, una violencia sexual y mortal, oscura y dura, presiona desde el fondo de estos textos de *Terra incognita*: *el odio cierne vestiduras izando el puente cabalgando un crepúsculo de nácar y el golpe se repetia y sublevaba (...) el amor pues surge delicado fuente húmeda o mojada transparentada aunque no se quiera (...) brota la espuma y guillotina los sexos arenas rojas ásperas cavidades rayos amorosos duro parcos y sol luna sol luna (...) y fontanas de sangre y su delicia buscando germen suplicio semilla tronco buscado por quien fenece a la hora del amor...* Como si el hombre feneciera siempre a la hora del amor, y se puede recordar que en francés llaman al orgasmo "la petite mort": la pequeña muerte. Tema pues insistente y recurrente en la poesía de Ricardo Silva Santisteban; o más que tema, obsesión. A cierto nivel de altura y de concentración la poesía, pienso, no trata temas sino ahonda en obsesiones elementales y

oscuras que llevan la marca de la necesidad y exigen invadir el poema y la página que lo va a albergar. Cuando hace muchos años yo escribía un libro sobre el universo poético de César Vallejo, lo había dividido en dos partes: "Los grandes temas" y "La escritura poética". Con la escritura poética no había problema; lo de los "temas" sí sonaba falso, pues no hay temas en Vallejo y su poesía no es temática, a menos que se piense en el vocablo, hoy poco usado, "tema" de la expresión "cada loco con su tema" en el sentido de manía o idea obsesiva. Taché pues, y puse "Las grandes obsesiones"; y son efectivamente obsesiones las que asedian también al poeta de *Terra incognita*, que comparte sin duda, además de la oscura visión de Vallejo, esa fijación en la *ignotía* que hay en la obra de José María Eguren.

Tras el intermezzo de *El fuego del origen*, hermoso texto que evoca la mística de la antigua civilización peruana, y *Mutaciones,* cinco poemas dedicados a pintores, *Sílabas de palabra humana* (primera edición, Lima, Arybalo, 1978) reanuda el hilo del amor asediado por la muerte en los poemas "Presentimiento", "Muerte", "Aprensión", "Posesión", "Dolores del goce", "Anhelo" (*Con la delicadeza de la música me llegas / para estrechar mis sienes con el abrazo de la muerte*) entre otros. En el mismo registro se sitúa el importante poema largo "Las acumulaciones del deseo", de nuevo un texto erótico intenso en una atmósfera mortuoria que, como el célebre poemario de Luis Cernuda, interroga la relación y la tensión entre la realidad y el deseo. El poeta situado "en el centro de la soledad" y hablándole a la amada, siente "[i]nalcanzable la unión de nuestros cuerpos" y se pregunta "cómo no pensar tu imagen con sensación de muerte": muerte *sentida* pues, como es sentido el amor y casi como si se experimentara la muerte en el acto mismo del amor; pero para decir esta experiencia no bastan las palabras del poema; y así la lengua que en la invasión del silencio del amor y la muerte ya no sirve ni siquiera para hablar parece guardar como única función en el poema lamer el sexo de la amada: "Y mi lengua en tu sexo": "El roce de la lengua sólo puede terminar / en tu sexo y en sus formas de abismo": Queda como consuelo que, en la práctica, la lengua acaba por servir también para redactar y decir el poema. Algo es algo. Y el poema termina con una patética invocación al espíritu de las aguas (el agua suele aparecer como un símbolo de muerte): *La destrucción el deseo la suavidad / La altitud de los planetas / La realidad implacable estremeciendo el alma (...) / Sueño un cuerpo durante la vigilia de los sentidos / Y fluye un estremecimiento de la sangre del fin / Vuelve de nuevo a mí espíritu de las aguas / Y transpórtame a la región invisible de la muerte.*

Siguen los diez textos cortos de *La eternidad que nunca acaba,* donde el poeta hace un guiño a William Blake en "Canto de experiencia"; encontramos después tres poemas cortos y finalmente las once composiciones de *Junto a la puerta del fuego. Poiesis II* cierra esta primera y larga etapa de la poesía de Ricardo Silva Santisteban que, como hemos visto, contiene dos tramos, al tiempo que nos introduce en la parte hasta ahora final de la obra: *¿Es que tal vez perdí la música interior? Tiendo la mano para coger sólo polvo / Alargo la mirada insatisfecho / ¿Pasan los años o es la muerte que viene? / En compañía muere el hombre / Pero también a menudo solitario / Si la mariposa arde en el fuego / ¿Deberá desvanecerse la armonía?*

Estas preguntas acuciantes y angustiadas de *Poiesis II* nos introducen en la "especie de callejón sin salida" (la expresión es de Silva) que se representa el poeta al cabo de más de tres decenios de luchar con el amor y la muerte en el campo abierto de la poesía: "Desde la publicación de *Terra incognita* [1989] —dice el poeta en la ya citada entrevista al diario *El Peruano* en diciembre de 1996 con motivo de la aparición de *En el laberinto*— había tenido un vacío poético, esos vacíos que se producen en toda creación, ya que pienso que todo poeta no es un ser que componga a voluntad. En mi caso sucede un retorno con este libro. Se inicia con el largo poema "Fuego de tu fuego". Y añade que el yo poético llega a [una] circunstancia de crisis justamente en el laberinto del que no puede salir. Esto se ve claro en el último poema "En el laberinto" donde hay un descenso literal y metafórico". Hasta aquí Silva.

El "retorno" que según el autor se inicia con el poema largo "Fuego de tu fuego" se puede entender en el sentido de que en el momento en que el poeta muestra el laberinto y se muestra él mismo metido en el laberinto del que "el yo poético no puede salir", cuando "la desesperación nos envuelve con hedores de búho", al mismo tiempo "[a] través de la sangre / alcanzamos la salida del aturdido laberinto": como si al tocar el fondo del descenso la fuerza ascensional del amor, por más que se dé en una atmósfera de muerte, nos proyectara de nuevo hacia la salida: como si el abismo del amor y el cielo del amor unidos en el poema no fueran al fin sino uno: ""Aquel momento en que bajo la noche fugaz / Y el helecho del alba / Pude llegar a tu abismo / Para escuchar el latido de lo eterno": el abismo amoroso que da la vida y la muerte en la frágil eternidad del instante. En el útimo poema, "En el laberinto", que repite el título del breve poemario el poeta, desde "el centro del laberinto" comprueba "el repentino retroceso de [su] vida y "huye entonces sin volver la cabeza". Y sale visiblemente del laberinto para un final ajuste de cuentas con el amor, con la vida, con la muerte, con las palabras, con el poema, con la así llamada realidad. Y desde el primer poema de *Ajuste de cuentas*, "Partida", invita a la mujer a desnudarse sobre la hierba y redacta nuestro epitafio: *Aquí yacemos por siempre / Destruidos por el fuego / Cobijados por el hielo / Nada más quiere la muerte.* Y entonces, de nuevo "las palabras resbalan hata llegar —tal vez— al poema". Entonces "[e]l poema se libera de nuevo lentamente" y en "Días de ocio II" ("Días de ocio" es un poema anterior en el mismo poemario) "...el declive aparta su silencio / El sol entra en eclipse / y puedo por fin salir del laberinto", y es lo que repite definitivamente *Poiesis III: Puedo por fin salir del laberinto/ Abierto hacia la nada sin retorno / Desde allí deben brotar ahora las palabras (...) / Que tu corazón levante el hálito del mundo / Cuando te diezmen el destino y su tumulto / Y la música y el verbo se disuelvan en el viento.* Quizá el viento quedará al menos para consolar a los poetas....

La poesía de Ricardo Silva-Santisteban es un ejemplo raro de homogeneidad y continuidad de las intuiciones poéticas y de las formas verbales en que se plasman: las mismas y pocas obsesiones centrales reaparecen y se ahondan a través de una escritura pareja, sin caprichos, sin sobresaltos ni estridencias. La frecuentación de poetas de lenguas extranjeras, anglosajones sobre todo, pensamos, puede haber haber influido quizá en la

sobriedad de las formas verbales del poeta peruano, que recuerdan a veces la sordina del verso inglés, pero sin que se note la menor veleidad de imitar o de calcar; actitud poética más bien rara en unos años en que tantos poetas de lengua castellana, también en el Perú, descubrían y a veces imitaban temas y formas de movimientos y poetas anglosajones sobre todo, primero a Pound y otros grandes de las vanguardias norteamericanas, después a la "Beat Generation". La poesía de Silva se destaca, si me atrevo a decir, por su sencilla originalidad y homogeneidad formal, su textura metafórica y los temas obsesivos que la sustentan. Alonso Cueto ha recordado con mucho acierto en una nota sobre *Terra incognita* las afinidades que existen entre la poesía de Silva y la de otro gran poeta peruano coetáneo y amigo suyo, Armando Rojas, fallecido en 1986, igualmente señero y recatado en la expresión de su universo poblado de visiones y obsesiones de amor y de muerte. Yo los conocí juntos y quiero reunirlos aquí en un solo movimiento de simpatía y de reconocimiento del valor de sus obras y de la integridad moral, intelectual y estética con que las han realizado.

Las constelaciones poéticas de Thomas Boberg

Constelaciones terrestres reúne textos extraídos de poemarios escritos o publicados desde 1991 por Thomas Boberg, el gran poeta danés que vive en Lima desde hace un buen decenio: *Sueños de marioneta* (1991), *Portadoras de agua* (1993), *La fuga del pelícano* (1994), *Bajo la constelación del can* (1997), *Cosas terrestres* (2001), todos textos escritos en danés y traducidos al castellano por él mismo y Renato Sandoval, el poeta de *Nostos* y *El revés de la fuga*, que tiene una buena experiencia en la traducción de lenguas nórdicas. Hay que decir que la traducción de esta poesía difícil y rica tiene la soltura y el sello idiomático de una obra que hubiera sido escrita directamente en nuestro idioma (por lo menos es la impresión que yo me he llevado en tanto que hablante de lengua castellana), a la vez que la participación del autor en el proceso de traducción garantiza la estricta fidelidad al texto original. Hay que decir también que en los años que lleva viviendo en el Perú Thomas ha adquirido un dominio y una soltura notables en el manejo del español.

La selección de *Constelaciones terrestres* incluye casi en su totalidad los textos de *Portadoras de agua* (41 poemas de los 49 que contiene el libro editado en Lima); las 27 composiciones restantes proceden de los otros cuatro poemarios ya mencionados: es decir la importancia que concede el propio autor a *Portadoras de agua*, poemas que persiguen el centro móvil de un lugar infigurable pero que el movimiento de la palabra poética figura, contra la aparente sucesión temporal, como el reino de lo simultáneo: *No es el tiempo sino el lugar / allí donde estoy reina lo simultáneo.* Ya en el poema liminar del libro, "Imagen ciega", extraído de *Sueños de marioneta*, un reloj de arena apresura al vacío "que será completo cuando el último grano haya partido / el mundo será entonces uno y transparente // por el día que declina". Y en esa unidad y en esa transparencia el mundo y uno en el mundo habremos dejado de estar. Mientras tanto uno está ahí, en el reino de lo simultáneo, mientras el tiempo, como la naturaleza de Leopardi, avanza por tan largo camino que parece estar inmóvil, e incesantemente se estrecha y se agota y nos estrecha y nos agota repitiendo sus pasos y repitiéndonos a nosotros y al lugar donde estamos y dejaremos de estar. Como la simultaneidad del lugar y la "sucesividad" del tiempo que al fin y al cabo derruye y borra los lugares —hasta que se borre a sí mismo con el último grano de arena y el infinible trenzarse de los dos— el poema figura en el marco de la página el estar y el pasar y la inmovilidad de todo lo móvil.

Dos poemas centrales por su repercusión en la obra entera ilustran o ponen de relieve esta intuición de lo que pasa quedando: *Llegaron espadas tambaleantes contra* y "Buscando

agua". El primero se refiere a las portadoras de agua que dan el título al poemario, el segundo, "Buscando agua", a los que van en busca de esa agua y no la encuentran, e importa subrayar aquí que los dos poemas del agua, principio de vida, evocan insistentemente a la muerte; pero vale recordar también que a lo largo de la historia de la simbología el agua, principio de vida, puede ser símbolo de muerte. En el primer poema las portadoras de agua acarrean los cántaros de siglo en siglo, casi podríamos decir en un tiempo que no acaba nunca o que nunca ha comenzado y en que se unen en interminable abrazo la vida y la muerte, la vida-(tiempo)-muerte como en la poesía de César Vallejo. Merece la pena citar íntegro este breve poema que me parece condensar algunas de las principales intuiciones de la poesía de Boberg: "Llegaron espadas tambaleantes contra / el blanquiazul del cielo, sin cesar / sobre piedras, peldaños y vertientes / Esbeltos bustos sobre prietas columnas / cántaros repletos.../ Acarreaban el agua desde una montaña a la otra / desde un siglo al otro / y la muerte es el cielo siempre azul / y el desierto que marchita los pensamientos y los vuelve paja / La muerte es el sol y la vida, el mazo del deslumbramiento / negras mujeres, espadas tambaleantes acarreando / agua de montaña a montaña / siglo tras siglo / de la fuente a la boca y hacia estas palabras": las palabras de este poema donde las mujeres que acarrean el agua de la vida aparecen de entrada como espadas ¿que la cortan? Desde un siglo a otro, siglo tras siglo las mismas mujeres transportan la misma agua y la meta parece ser el tiempo mismo que, dice el poema "Buscando agua", "huye como el agua entre los dedos"; pero el tiempo mismo es un camino y el camino es la meta, y finalmente todo parece resolverse en una interminable inmovilidad donde lo único que parece moverse es el poema y las palabras del poema, más que las portadoras de agua que inmóviles se desplazan con él. Digo "inmóviles" porque las portadoras de agua y su incesante desplazarse por los siglos parecen (digo, me parece a mí) haber sido inspiradas por el friso del mismo nombre en la Acrópolis de Atenas reproducido en la carátula de la edición de *Portadoras de agua* de 1994: "esbeltos bustos sobre prietas columnas"; y ahí están en sus columnas, inmóviles y acarreando agua a través de los siglos para todos los sedientos que de siglo en siglo siguen buscándola y no la encuentran.

Uno de estos sedientos es seguramente el propio poeta que va también en pos del agua de la vida y de la muerte buceando entre el silencio y la palabra, su "lapicero alzado como azote / una y otra vez en el círculo seco del corazón / el silencio contundente ("Juego de niños"): un lapicero para escribir el silencio ("el silencio es por cierto lo más próximo", dice Boberg en el poema "Carta de un turista" en *Bajo la constelación del can*); sólo que para escribir el silencio hay que acatar el orden dictado por las palabras; las palabras y su orden son lo único que queda después de todo y de todos los pensamientos: "me arrastré por los pensamientos / luego de largas zambullidas en la anatomía de lo terrible / y sólo ha quedado el orden dictado por las palabras" (*Me arrastré por los pensamientos* en *Portadoras de agua*); "Por la orilla voy / por la orilla de la palabra / el filo / una caída / en donde me enredo / la frase y yo / somos un camino que se precipita / abajo en la tiniebla / somos un abrazo que se agota / que devora la noche / por las blancas y extensas playas / de la nada ("Nada, *ibid.*).

La nada en esta poesía no es un concepto ni un sentimiento ni una percepción ni una sensación: es un aparecer, podríamos decir, sin apariencia, un suceder que borra e invalida todo suceso: "porque aquí cualquier cosa puede suceder y sin embargo nada sucede" ("Nada").. Si leemos en este verso, substantivando el pronombre sujeto, "*la* nada sucede" no andaremos, creo, muy descaminados: la nada nos sucede y deja en nosotros sólo el silencio que impregna las palabras y el vacío en que se sostiene toda la construcción de lo que llamamos "realidad" o existencia y esencia de las cosas-objetos, que es el concepto subyacente en esta palabra: la realidad (de *res*, la cosa), y que nos deja solos y sin mundo en esa soledad despojada de orgullo, la objetiva, que nos quita *todo*: es el concepto que irrumpe en el poema "Objetivamente", en *Portadoras de agua*: "Ahora veo siluetas harapientas / entre los objetos / donde juega el fantasma de la / soledad / No la orgullosa soledad, la que da lugar al gran sentimiento / sino la soledad que quita todo / sin dejar nada": dejando también en nosotros la nada y dejándonos solos en esa nada que es como decir todo: solos entre todas las cosas: "Todo lo que aún podemos ver desmoronándose / en la noche del mundo" ("Domingo, cuando el gallinazo planea"); y finalmente la nada en el poema es una seca constatación: "...recién nacidos / se deslizan desde el silencio al grito al silencio // Vino de la nada y a la nada ha de volver" ("Cruzando el abra en *Portadoras de agua*), verso que recuerda el "pulvis es et in pulverem reverteris" de la religión. Hay seguramente en toda auténtica poesía una búsqueda terca y frustrada de lo que llamamos el 'absoluto", término que lleva la marca etimológica de lo separado, desunido o disyunto. Esta búsqueda me parece marcar toda la poesía de Thomas Boberg, sólo que el absoluto perseguido en estos poemas es sobre todo aquel lugar sin lugar que trasciende el mundo de las cosas y cuya búsqueda ha sido subrayada en alemán por Novalis en uno de sus fragmentos: "Wir *suchen* überall das Unbedingte und *finden* nur Dinge": "nosotros *buscamos* por doquiera el absoluto y sólo *encontramos* cosas": sólo que el término que emplea el poeta alemán no es *das Absolute* sino *das Unbedingte*, que se podría calcar por "lo no cosificado", de *Ding*, cosa. El mundo disgregado en cosas y más cosas y sólo cosas es lo que nos hiere y nos traba y nos clava en el sentimiento de la nada, el único absoluto a nuestro alcance, donde ya no hay ni siquiera cosas y tampoco hay un centro para estar ahí; y nosotros desgraciadamente quisiéramos alcanzar ese centro, o por lo menos sentir que estamos sin sentirnos extrañados: "Cada vez que nos cruzamos nos extraña que aún estemos aquí. El corazón se encoge en un gancho, colgada se columpia una cuna de sed. (...) El ciego que siente su camino por el mundo me dice que la esencia de la superficie es siempre la misma": superficial...("El jardín del picaflor", *Bajo la constelación del can*). Observemos de paso que el término *extrañar* significa en español según los contextos *asombrar* o *desterrar*. De ahí que, hinchado de nada, don Nadie, el nadie que somos todos quiera tercamente ser alguien: "Todos quieren ser alguien, incluso / yo. Entonces hice mis maletas" ("De ésta no te escapas" en *Bajo la constelación del can*). Y así volvemos al inalcanzable centro y al silencio y a la disgregación del ser en seres, elementos, hombres: "y con todo lo que sabemos el silencio es por cierto lo más próximo / Si la flecha / no apunta a lo más lejano, / y no existe un centro / sino aire y tierra, seres, agua e incluso hombres / cuando otro hombre lleva un tajo en la ceja / y una condena entre las rejas y la

eternidad / entonces resulta casi imposible no caer / en una espectacular indiferencia, / como si no valiese la pena / porque la vergüenza nos sobreviviría". Y entonces qué... "apenas / escribir y escribir con un palito / o con el filo de la oreja inquieta"; esto, por una vez, no lo dice Thomas Boberg sino César Vallejo, con quien nos parece que nuestro poeta danés tiene a veces grandes afinidades. Escribir una escritura que pasa, como el río del poema "Visto desde el aire" en *Cosas terrestres*: "Desde el aire / se ve que el río en la tierra / es una escritura / que pasa // Así de simple / sólo Dios escribe / pero Dios no escribe". Para qué va a escribir, si para eso ha hecho al poeta, para que escriba con su mano de escritor; pero qué pasa cuando "[u]n ser indiagnosticable / pasa gruñendo / Entre los dientes la única mano del poeta"... ("Retrato de unas fauces" en *Cosas terrestres*). Entonces con qué mano va a escribir el poeta si el ser indiagnosticable que le ha comido la mano escribiente es sin duda un animal tan poco interesado en escribir como Dios y además no apto para ello... Las cosas terrestres son terribles.

La poesía de Thomas Boberg está toda impregnada de un humor tremendo, tan tonificante como aniquilante, que se expresa a lo largo de sus libros en una escritura dura, hiriente y herida, sin la menor concesión al lirismo sentimental. En esta escritura se destacan las imágenes poéticas, de una originalidad y una fuerza expresiva realmente admirables. Ya el poeta peruano Tulio Mora ha aludido a la importancia de esas imágenes "capturadora[s] del instante que significa". Al fulgurar inmediatas, rápidas en esta poesía en gran parte nocturna y oscura la imagen ilumina el poema y podríamos decir que más de una vez fulmina la percepción del lector; en todo caso siempre la descentra, al presentarle visiones de una realidad que la misma imagen escinde y recompone recomponiendo y escindiendo a la vez nuestra propia visión. Un ejemplo son los primeros versos del ya citado poema "Domingo, cuando el gallinazo planea": "Domingo, cuando el gallinazo planea / por el suburbio / con mis ojos en sus garras / miraba yo señoras con sombreros polvorientos y / flores de plástico / cestos llenos de galletas y medicinas / y con paso cansino hacia húmedas cocinas, rincones / olvidados y mugrientos / la mano tendida del loco en harapos / junto a la puerta / y me dieron ganas de tragar". El poeta ve todo aquello con las garras del gallinazo clavadas en sus ojos mientras vuela con el pájaro como en una alfombra mágica y sin moverse de su balcón; y por último todo aquello le da ganas de tragar: ¿carroña, como el gallinazo? Es decir la pluralidad y la complejidad de las percepciones suscitadas por una imagen 'sencilla" como puede ser la visión de un pájaro que planea tranquilamente llevándose los ojos de uno entre sus garras...

Otras veces lo que encontramos son imágenes sólo para ver, no menos impresionantes que las otras: "...las estrellas / han arrojado su telaraña de hielo sobre la meseta / Las cicatrices hendidas de las rocas aparecen en / los rostros / de los que alguna vez pasaron por aquí / Como el hielo es el tiempo..." ("Cruzando por el abra"). La imagen es sin duda un elemento esencial en esta poesía, pero resulta también que a veces no hay una "imagen poética" propiamente dicha en el sentido en que se suele entenderla, sino que la "imagen" se reduce la visualización de una escena presentada en cuatro palabras, por ejemplo: "están

alrededor de la jaula" y la impresión que deja el breve poema de cinco versos que estas palabras introducen es sobrecogedora: "Están alrededor de la jaula / quieren que el chacal muerda / han pagado por él / esperan un gruñido / han pagado por él" ("Zoo" en *Cosas terrestres*). Pienso que la presentación casi visual de los chacales bípedos fuera de la jaula exigiendo y esperando ansiosos el mordisco y el gruñido del chacal cuadrúpedo dentro de la jaula puede obrar en el lector un efecto análogo al de la imagen poética: y el efecto del poema en el lector es seguramente uno de los aspectos de la poesía que más importan.

Que ahora el lector del poeta danés reciba de lleno este efecto en castellano y acompañe con emoción y admiración a Thomas en su recorrido poético es todo lo que para finalizar esta nota el reseñador desea al lector.

Laura Yasan en el carnaval de la soledad

entre loba y cordero hacen alianza
tercera sin tajada pierdo mi condición
voy con la misma piel de tajada a rebaño
marcada y diferente
soy la tinta que mancha y no se absorbe
metal que no se funde
agua que por la fuerza va a quebrar la vasija
si no encuentra por donde rebalsar

L.Y.

Cuando leí por primera vez poemas de Laura Yasan, los de *Loba negra*, me dejó impresionado el sentimiento de angustia y desamparo que presiona desde el fondo de sus versos y hace que la voz poética repercuta a veces en el lector como, efectivamente, un aullido; y traté de expresar esta impresión en una breve nota que publiqué en el diario *La República* de Lima donde señalaba una analogía entre ese aullar de loba que traba y sostiene al mismo tiempo la palabra poética, con la voz, también trabada por la angustia, de César Vallejo que en dos pasajes de su obra siente su lenguaje humano cortado o terriblemente modulado por el lenguaje de una fiera: "Quiero escribir, pero me siento puma"; "sufriendo, como sufro del lenguaje directo del león". Sufrir del lenguaje es la cruz que llevan encima los poetas: qué hacer, o qué dejar de hacer, que es lo peor, como dice también el mismo Vallejo.

El lenguaje de la fiera es aullido que clama en el desierto: el del poeta también, sólo que, y hace mucho tiempo de esto, el desierto que abrigaba al anacoreta, el solitario que ahí clamaba su esperanza y su sed de Dios, se figura hoy como una especie de yermo sucio y pululante, sin dios y sin esperanza y también sin sed, el yermo urbano donde millones de aislados han perdido hasta la facultad de aullar o de ladrar como lo hacen tan bellamente los lobos o los perros: donde toda palabra es palabrería y todo ritual y todo rito oral se encoge en discurso y vocerío, y toda cara desaparece bajo la careta que, más que cubrirla, la sustituye: y así arrecia el baile en el carnaval de los desesperados evocado con violencia en el poema que da el título al libro "Cotillón para desesperados", en la sección *Música rara*: "¿hace agua el barco de tus sueños? / no hay de qué preocuparse / esta ciudad te ama / en los centros de canje estimulan el tedio (...) / nada es tan grave / la vida es un asunto local / del trabajo a la cama / forrar el ataúd con el salario mudo del fracaso / momentos en que llueve / sobre la fría seda del recuerdo / la ciudad anegada de una tristeza rancia / pero cómo te adora / te protege / por dos libras de sangre más la furia / te dan tres aspirinas y una bala".

Y en medio del baile una voz de mujer dice NO: "una mujer en caída libre / rajando el aire en dos como un cierre relámpago". Desesperación, ya que estamos viviendo en un mundo en que, ya al entrar, dejamos la esperanza, como exigen las palabras de color oscuro que Dante ve escritas a la entrada del infierno*: Dejad toda esperanza los que entráis;* sólo que en este cotillón para un carnaval de desesperados, la denuncia misma, lúcida y sin concesiones que hace Yasan de la realidad tal como nos la sirven, realidad de la nada, es, si podemos decir, un conato desesperado de rescatar la esperanza: esa mujer que en el poemario aúlla ternura en versos duros y que es muchas mujeres, manada de lobas errando por la soledad cerrada de una casa o de unas calles donde no hay nada salvo irrisión y dolor, esa mujer llena y marca con su presencia desafiante todo el ámbito del poemario o digamos mejor de los poemarios: estaba ya en *Doble de alma*, en *Cambiar las armas* y en *Loba negra.* Ahora la figura de mujer se presenta tácitamente desde el primer poema, "genealógica", de *Cotillón para desesperados*, entre las "hijas del nuevo mundo" no importa con qué grado de parentesco, hija del nuevo mundo ella misma, o madre huérfana de las hijas del nuevo mundo o hija huérfana de las madres frígidas del viejo mundo; lo que más importa es el final abrupto del poema: lo que anhelan estas hijas "es despertar / con los dedos más largos cada día / para hundirlos hasta el fin de sus amígdalas / y vomitar a voluntad / lo que resta del siglo": ese siglo ya se acabó, ahora nos queda por ingurgitar y vomitar, hijas e hijos, el que empieza, tan largo de tragar como amenaza ser. A este primer poema responde el último del libro, igual de optimista: "Sin retorno": "¿acaso hay peor forma de lanzarse al vacío / que volver la cordura un sitio errado? // todo estallido carece de final // los equívocos / igual que ciertos animales y algunos malhechores / nunca andan solos". Quevachaché, dice un tango. Si se quiere, a pesar de todo y contra todo, rescatar la esperanza no nos queda más remedio que tragarnos primero toda la desesperanza que se nos ofrece en esa sopa de araña que cocina y remueve una madre desesperada en un texto que comentamos más abajo.

El personaje que habla en el poema, y que hemos circunscrito tentativamente como una figura de mujer, habla de sí mismo y habla también de la mujer que es el personaje y que es al mismo tiempo, tal vez, otras mujeres, cualquier otra mujer. La poesía proyecta siempre, y la de Laura mucho: importa poco, pienso, en esta poesía la individualidad del personaje que aparece: hay una atmósfera asfixiante y hay una mujer en caída libre y con eso está dicho todo: el hablante poético lo dice todo y no dice nada, dice NADA y esa nada pesa sobre nosotros: "la nada es sólida" dice Yasan y claro que pesa; lo que importa es que el cuerpo, por ejemplo, de una mujer (pero igual también, claro está, le podría pasar a un pobre hombre) de pronto se quiebra como un barco encallado (impresionante imagen expresionante) "y el ciclo del fastidio / arroja contra el muro frontal de la locura / la edad de una mujer": la misma: otra — da igual— sostenida "en la cordura / como unida a un desgarro"; otra: la misma quizá que la madre ya aludida, el ama de casa en el impactante poema "Acto de amor" cuyo final vale la pena citar *in extenso*: el ama de casa que igual podría "salirse de esa red / arreglarse el cabello y atravesar la puerta / dejar la mesa puesta con los platos vacíos por toda explicación". En vez de eso "sigue con la mirada el círculo infinito / una mano revuelve su ofrenda cotidiana / en un acto mayúsculo de amor // la

otra saca una enorme araña negra de los dibujos de su delantal / y la agrega en el guiso de la noche". Buen apetito. Las arañas bordadas en los delantales son inofensivas mientras no nos las traguemos con la sopa y hay que tener cuidado con las madres desesperadas que cocinan desesperadamente, y también admirarlas por su manera de hacer la sopa con los buenos ingredientes que le ponen adentro.

Lo que importa subrayar ahora es que a lo largo de esta poesía dura, breve, escueta y descarnada hay no solamente una poética implícita que puede extraer del fondo del texto el lector atento, sino que la propia poeta subraya en ciertos poemas su poética, su sentido de la escritura y la naturaleza del poema. Así, por ejemplo, cómo se escribe el poema en el texto "superficies": "se escribe atrás del tiempo / sobre una línea que se corta de pronto (...) / se escribe en la insania / en la tierra mojada / en el pétalo negro del deseo / / a destiempo se escribe / en el borde escarpado de los sueños / sobre la piel fregada de la muerte (...) // se escribe en la condena / sobre la espalda de los desconocidos / en una línea que se corta de pronto"; en esta visión de la escritura que de pronto se corta, la poeta argentina expresa sin duda la caída del poema en la mudez, pero también se puede pensar en el sentido que indica el poetista germánico Emil Staiger en un estudio sobre la poesía lírica, en su libro *Conceptos fundamentales de la poética*. Staiger sostiene que el poema lírico es por naturaleza breve y su línea "se corta", como dice Laura, con el estado de ánimo y la música íntima que le dio fugazmente su forma. La misma naturaleza evanescente del poema se expresa en el poema "perdida III": "bajo la lengua crece una madeja / es tan áspero el hambre de escribir / si pudiera tan sólo / retener esos versos que hilvano por la calle / el pan de la memoria / es una proyección que nunca otorga / la gracia del final / un ensayo perpetuo consumado al revés". Poema: evanescencia: huida del poema en la aprehensión misma del poema; y finalmente, en "principio de incertidumbre" la serie de imágenes que indefinen sabiamente lo que el poema es: "el poema es un espantapájaros / irrumpiendo en la línea del horizonte (...) // el poema es un ancla que ha perdido su barco (...) // el poema es un iceberg en medio del océano (...) qué secuencia alteramos en la fórmula del tiempo y la distancia / cuando el poema es una muesca en la culata del vacío": el vacío, el lugar imposible donde nace y se extingue y renace tercamente el poema.

Se podría decir que el poema es, a secas, puesto que aparece, y aparece fuera y lejísimos de toda vana definición. Laura se limita a cercarlo o circunscribirlo dándole unos nombres que lo evocan o convocan: espantapájaros, ancla sin barco, iceberg en el océano, muesca en la culata del vacío: un ancla sin barco carece de función, una muesca en el vacío es como un agujero en el aire; lo que significa que el poema no se deja encasillar y no cabe entre los cuatro muros cerrados de una definición; entre cuatro paredes se puede encerrar cosas y hasta unos metros cúbicos de aire, pero no un poema. Y al contacto del poema el incauto que quiera determinarlo, definirlo, incluirlo en un molde lógico cualquiera, lo que tendrá será sólo unos garabatos de tinta encerrados en una hoja de papel. El poema empieza a existir cuando su silencio resonante fuerza un alma (he dicho a-l-m-a) a acogerlo y dejarse penetrar por la nada sólida y adhesiva y pegada a las palabras en que consiste propiamente

su ser nada. Y así veo yo la poesía de Laura Yasan: como fragmentos sólidos, punzantes e hirientes de esa cosa que nunca es lo que es y que nos llena el alma como de una música callada y que no dice nada: dice la nada.

La voz abrupta que resuena en estos poemas, despojada y como cortada por la angustia, abriéndose paso siempre entre el decir y la imposibilidad de decir, recuerda, por la intensidad de la expresión, las voces de algunos expresionistas alemanes de los años 10, Georg Trakl, Gotfried Benn, Elsa Lasker-Schüler entre otros, no importa que Laura Yasan los haya frecuentado o no. Las voces de los poetas, cuando son auténticas, se encuentran las unas con las otras en el aire del tiempo ajenas a toda influencia y a todo estilo. El expresionismo, como dice el crítico expresionista alemán Kurt Pinthus, no es una escuela literaria sino una estructura o disposición del espíritu que se ha dado desde siempre, según él, por ejemplo, ya en la poesía antigua y barroca de lengua castellana. Y más allá de los poetas y escritores alemanes o de cualquier lengua, cabe referir el grito de angustia que resuena en la poesía de Laura al interminable grito mudo lanzado por un hombre que se ahoga en un río negro en medio de la noche, no ya en un poema, sino en un cuadro célebre del pintor noruego Edvard Munch y que lleva por título precisamente "El grito". Y a mí me ha parecido ver aún ese grito mudo en los poemas que acabo de comentar.

La poesía de Edgar O'Hara

Lengua en pena reúne poemas escritos desde 1973; "reúne" es una manera de decir; en realidad, lo que persigue O'Hara desde hace por lo menos diez años es, más que una simple reunión de lo escrito o una antología, la construcción de una obra poética orgánica y coherente que someta la natural diversidad de muchos años de escritura a la unidad intencional del proyecto poético. La poesía reunida es pues aquí poesía reuniéndose, pero también suprimiéndose, completándose, expandiéndose, modificándose; esto es, se presenta al lector no como producto definitivamente terminado, sino como *work in progress* o poesía en movimiento y en desarrollo. Es sustancialmente (nos parece oportuno recalcarlo) el mismo método de trabajo que utilizaba un poeta como Emilio Prados, quien sacaba sistemáticamente de sus carpetas materiales antiguos que reestructuraba para la constitución de un libro nuevo: "Pues toda esa masa de material inédito, y lo ya publicado por añadidura, lo consideraba él como puesto en entredicho, y disponible, cada vez que emprendía un nuevo libro (...) por eso poemas compuestos veinte años antes, y a veces nunca publicados, podían verse incursos en un nuevo libro, juntos o separados[1]".

Por eso también en la obra de O'Hara puede reaparecer tal o cual poema que es el mismo porque conserva en lo esencial su vértebra, y no es el mismo porque el texto ha sido más o menos modificado o, incluso si queda intacto, está diferentemente *situado*, vive en otra casa, sus nuevos vecinos lo hacen existir de otra manera; los poemas que lo rodeaban y al rodearlo lo determinaban ya no están o están en otra parte y ahora son otros los que lo acompañan. La poesía está de mudanza y se muda cada vez que tiene necesidad. En una nota puesta como introducción al poemario de O'Hara *Contaminado por la sombra del sol*, Lima, Ruray Editores, 1980, Carlos López Degregori, poeta de la misma generación que Edgar, explica que en febrero de 1979 O'Hara dejó de escribir por un tiempo y se dedicó a revisar lo mucho ya escrito desde 1973: "O'Hara —dice el prologuista— intentó un sistema organizado en una trilogía denominada 'Poética de la conciencia'. Los dos primeros volúmenes, *Huevo en el nogal* y *Mientras una tórtola canta en el techo de enfrente*, aparecieron en 1979. El tercer libro, escrito casi en su totalidad en los Estados Unidos, sufrió la mutación final: incorporó lo que de validez había en los dos anteriores y quedó definitivamente reducido a *Contaminado por la sombra del sol* (Conciencia 1973-1978)". Hasta aquí López

[1] José Sanchis-Banús, "Introducción biográfica y crítica" a Emilio Prados, *La piedra escrita*, Madrid, Castalia, 1979, p. 26.

Degrégori. Y el propio O'Hara, en su miscelanea de escritos críticos *Desde Melibea*, Lima, Ruray, 1980 (las 34 primeras páginas de este libro son una mina de información sobre la inquietud que mueve al autor hacia la poesía y sobre su indagación sobre la poética de la conciencia y la realidad que dicha conciencia supuestamente debe abarcar) confirma secamente: "Pasado mañana cumplo 25 años. La poética de la conciencia terminó. El último poema de "Contaminado por la sombra del sol" lo escribí el 25 de febrero. A diferencia de Pavese, creo que mi vida debe comenzar" (p. 34). Y con la vida ¿la obra, o la nueva obra también? Resulta que cuatro años después O'Hara publica otro libro importante, *Trayectos para el hereje*, Lima, Ediciones del Azahar, 1984, textos poemáticos en prosa ("Trayectos") y en verso y prosa ("Para el hereje"), donde de nuevo encontramos cosas fechadas desde 1971 hasta 1977, aunque el núcleo del libro es ciertamente posterior a los últimos textos del libro anterior (de los cuales éste, de 1984, no recoge ninguno) lo que podría efectivamente ser la confirmación de que el poeta había puesto punto final a una etapa y pasado a otra cosa; seguramente es verdad pero no tanto: el hecho es que, si abordamos ahora *Lengua en pena*, observamos que de los 90 poemas que contiene por lo menos la mitad salen de lo publicado en *Contaminado por la sombra del sol* y *Trayectos para el hereje:* por lo visto, una vez "terminada" la poética de la conciencia se prolonga en la otra cosa... Para aclararlo, lo mejor es recurrir a otra declaración del mismo O'Hara, siempre en *Desde Melibea* (Melibea es un nombre inventado para un bar de Lima, sin nombre): "En realidad toda poesía es de algún modo 'poética de la conciencia'. Pero ciertos poemas logran trascender esa situación y se distancian en un fin más mediato. El comienzo es apartarse de toda implicancia con los referentes. He dejado al Yo y sin embargo estos poemas de Austin y Stony Brook hablan indirectamente de mi" (p. 25). Podríamos añadir para intrincar más la cosa que cuando en su nuevo libro el poeta sigue a pesar de todo hablando de "él" está hablando indirectamente de Austin y de Stony Brook... y de Lima. Y por supuesto de la escritura poética (palabra + silencio), ya que es ahí donde se zanjan o se perpetúan para un poeta todas las cuestiones entre conciencia y realidad.

El lector puede pues, libremente y con toda buena conciencia, poner de nuevo debajo del título el paréntesis que esta vez ha omitido el autor: (Conciencia 1973-1988). La poética de la conciencia que se ha configurado como una obstinada indagación de la conciencia de lo poético (todo el mundo, al fin y al cabo, vivido de cierta manera, es lo poético: basta postularlo así y ya está) es la vértebra y el signo de la unidad de esta obra que al mismo tiempo se decanta, se reduce y se expande de libro en libro. Una trilogía terminó: viene a sustituirla otra trilogía compuesta nuevamente de tres "libros", los dos antiguos ya citados y uno nuevo: *Lengua en pena*, título del libro y de uno de los libros que componen el libro; poemas y nuevas versiones de poemas de *Contaminado*... y *Trayectos*... se entremezclan con textos inéditos o por lo menos no publicados en libro, que se agrupan bajo dos nuevos títulos: *Vicios de fabricación casera* (I, II, III) y *Fiel a nada*. Lo primero que se impone al lector es la densidad de esta poesía y su trabazón que casi no tiene igual, me parece, en las generaciones del 60 y el 70 en el Perú; no es de extrañar, ya que *Lengua en pena* aprieta y destila en 130 páginas quince años de trabajo y de producción casi incesantes. Se puede pues

sospechar a priori que el silencio, como componente de la palabra poética, ejerce una función esencial en el proceso de condensación que ha dado origen al poemario. La sospechosa es evidencia cuando vemos que en el último poema del libro el poeta postula llanamente la escritura poética como "administración del silencio":

> Si la poesía no es más
> que la admiración del silencio, ¿cómo
> esconder en el silencio
> las acciones que rigen la vida cotidiana?
> ("En la vigilia")

En estos cuatro versos parece encerrarse la clave del programa poético realizado en *Lengua en pena*. La interrogación que los domina es la que tensa en buena cuenta toda la obra, ya sea que el poeta interrogue a la realidad o a su conciencia, o simplemente cavile, represente, recapacite o anote. Cavilar sobre qué, interrogar, anotar qué; seguramente la vida, cifrada y dispersada en actos, gestos y presencias de la vida cotidiana que acuden incesantes a la conciencia en busca de nombre y documentos de identidad. Las cosas de la realidad son mucho peor que infinitas: indefinidas. Acogerlas, retenerlas sería reescribir el muy posible poema de Carlos Argentino Daneri. El poema que administra el silencio busca todo lo contrario, el Aleph con toda su imposibilidad; pero el Aleph es todo visión sin hablar y su silencio no requiere administración. Por eso, estratégicamente, O'Hara se sitúa, busca situarse, en una línea fronteriza entre la notación de la experiencia (cotidiana: no hay otra fuera del salto místico) y la cavilación sobre la escritura/silencio y sobre la ¿posible? manera de insertar la primera en la segunda, lo que, de refilón, equivale a aclimatar la segunda en la primera. Parece como si hubiera resistencias por ambas partes y todos los poetas que no son de la escuela de Carlos Argentino Deneri (todos no son muchos) conocen bien esas resistencias y las vencen como pueden. Y es que aquella línea fronteriza e incómoda a más no poder, hasta se podría decir que es "invisible" porque cuando uno lo toca se desplaza o se borra y uno se queda con un hueco entre las manos, el hueco donde "Lo irrecuperable se confunde con lo inasible" ("Apariciones") ¡y pensar que bastaría sentarse tranquilamente a escribir en esa frontera para agarrar buenas tajadas de realidad y recuperar el huidizo instante!; para eso está la "lengua". Pero no: "Contra esa lejanía —dice el poeta— irrumpen los latigazos de un eco/ escondido en la gramática: / instante cristalizador y hecho trizas en el acto" (ibid). *En el acto*: démosle plenamente a la expresión su doble sentido: el de inmediatez y el de actuación que rige la experiencia o la vida cotidiana; uno de estos actos puede ser, desde luego, el acto de escribir...

El acto de escribir busca integrar en el silencio gobernado por la escritura poética los momentos de la experiencia; el poeta trata de anotarlos con método y apariencia ("¿Sacarles punta/ a las minucias de la experiencia? Trabajos que valen la pena, coño"). Vale la pena "Sentarse a escribir hasta que salte al final del día una frase con toda su pureza" ("Carburación"); quizá esa frase chispa sea, sólo ella, todo el poema: O'Hara nos muestra a lo largo de su obra el proceso de carburación que la hace detonar: acercamiento y mezcla

del fluir de los fragmentos o trizas de experiencia, y el alma en pena que es la poesía, la lengua, las palabras con toda su carga de silencio. El título de un poema: "Una ciudad, sílabas" expresa con bastante exactitud este acercamiento que se figura por lo demás en numerosos versos del libro, como "Esta mesa servida con las palabras intactas" ("The lighthouse invites the storm") o "Paseo por un barrio que no acabaré de pronunciar" ("En la vigilia").

Me parece evidente que O'Hara tiene un lugar señero en la poesía peruana de los últimos decenios. Por señero entiendo solitario y aparte. La asidua frecuentación de *Melibea* y sus contertulios no parece haber contaminado mucho su poesía de las modas retóricas y los clichés de época. La contención y al mismo tiempo la soltura, la libertad y la flexibilidad de su voz, su sentido del equilibrio y la condensación lo apartan de los derramamientos de su coetáneo Verástegui, o de Hinostroza en los años 60, para no citar más que a dos renombrados, más que experimentar con un tipo de retórica Edgar labra de poema en poema una retórica personal y funcional como un "vicio de fabricación casera", pegada a su experiencia de las cosas y de su propia palabra venatoria (la caza figura a menudo en esta poesía una relación entre palabra y realidad) y ello sin que queramos prejuzgar en lo más mínimo de los rastros que su frecuentación de la poesía anglosajona o de otras culturas haya podido dejar en sus versos; observemos a este respecto que en un fondo de poesía anglosajona perfectamente asimilada se movía ya desde los años cuarenta otro notable y aislado poeta peruano, Raúl Deustua, excelente traductor de Ezra Pound a quien, naturalmente, nunca ha tratado de calcar. Puesto a buscar afinidades entre O'Hara y otros poetas peruanos de esta segunda mitad del siglo pensaríamos sobre todo en Luis Hernández (en particular el de *Charlie Melnik* y *Las constelaciones*) y en Blanca Varela, quien se mete en cuerpo y alma en el libro en medio de un campo de cuartillas desperdigadas de poemas; con ello los une (y también seguramente con el Westphalen de *Belleza de una espada clavada en la lengua*) la poderosa atracción ejercida por "esa tierra de nadie donde el silencio gobierna" ("Constelación a una voz") y, sobre todo, la presencia nuclear y persistente de un nudo inextricable de sentimientos ante la poesía (¿"complejo de Orfeo" lo podríamos llamar?): acatamiento fervoroso de sus valores más exigentes y más puros, fidelidad inquebrantable a sus dictados ("[Fidelidad] a nada", dice O'Hara) y al mismo tiempo conciencia vivísima de lo precario, deleznable y a veces inane del producto y la actividad poéticos; conciencia en O'Hara de que "La poesía también se oxida/ como una hoja de afeitar" ("Cometa mal herido") y de que, si bien del mucho escribir puede saltar a veces una frase con toda su pureza, también se habrá dicho tanto, tantas palabras, "para encontrar/ de pronto/ el mismo sonido completamente devaluado" ("El oficio de persistir").

El poeta como rehén de una lengua en pena, como las ánimas del purgatorio, siempre al acecho para reencarnarse en el poema, "cuerpo de nadie"... O'Hara la retrotrae, asimilándola a la lengua de su hija infante, hasta su estado de pura potencia, anterior a todo lo que es decir:

La lengua en pena da vueltas
por el cuarto en pos de una sutil reencarnación.
Antes de la voz, mucho antes
del grito, a este lado de la quietud, inerme.

Los poemas incorregibles de Vladimir Herrera: signos en la oquedad tomada

Pocos poetas más ocultos y secretos que Vladimir Herrera. Lo conocí en Barcelona en 1992 a raíz de un librito de poemas que me publicó en su Editorial Auqui (una imprentita mágica donde imprimía libros mágicos, entre otros uno de Westphalen). Condición: los poemas debían ser cortitos: por mi diagramación, dijo él... Años después Vladimir se eclipsó en la puna (nació en Puno) dejando un hueco en Barcelona. No hace mucho recibí un e-mail de Reynaldo Jiménez, el poeta peruano-argentino que lleva en Buenos Aires la excelente revista de poesía *tse=tse* preguntándome por su paradero. En realidad no es que Vladimir se oculte sino que de pronto ya no se le ve, y de pronto reaparece y se le ve.. .Ahora, con los poemas de Vladimir sucede más o menos lo mismo que con el autor: eran para mí bastante invisibles, salvo su primer libro, *Del Verano Inculto* (Valencia, Taberna de Cimbeles, 1980), que el propio autor me regaló en 1992, pero téngase en cuenta que escribe poesía desde los años 70. Por fin tuve la sorpresa de recibir de la editorial Tusquets un ejemplar de *Poemas incorregibles* que reúne por fin la obra del poeta, o una "selección", dice la nota de la editorial, aunque al menos *Del verano inculto / Soledad de la manzanilla* reaparece no sólo en su totalidad sino con cinco poemas más, añadidos a los 31 que estaban en las tres partes de la edición príncipe: "Del verano inculto"/ "Recolección" / "Soledad de la manzanillla" (Lima, Taberna de Cimbeles, ***Cuadernos de escritura***, 1980). Estos poemas añadidos han de haber sido escritos por lo demás mucho tiempo después de los que integran la edición de Lima, fechados en Lima 1975-Barcelona 1978, a juzgar por la fecha integrada en uno de aquéllos ("Vallejianas: Italianas"): "En Urcos en febrero el año dos mil de Chagall". Y es normal: el tiempo del calendario tiene bien poco que ver con el tiempo de la creación poética. Finalmente el título de sección o de poemario "Recolección" ha sido borrado en la edición Tusquets, la cual consta de cinco poemarios (*Últimos poemas, Kiosko de malaquita, Pobre poesía peruana, Del verano inculto y Soledad de la manzanilla).* Los textos han sido ordenados cronológicamente "al revés": quiero decir que los últimos poemas vienen al principio (*Últimos poemas*) y los más antiguos (*Del verano inculto*, *Soledad de la manzanilla)* al fin del libro: esta ordenación se justifica ciertamente en la medida en que para el autor los últimos poemas escritos y publicados están del todo presentes en su percepción actual y por consiguiente vienen antes que los escritos y publicados hace 25 o 30 años: así que Vladimir tiene razón: los últimos poemas son los primeros y los primeros los últimos y el lector puede leerlos tranquilamente en ese orden que es exacto o, como es normal para toda poesía, también en el orden que le dé la gana; pues en materia de lectura, sea cual fuere el orden de los textos y

las palabras en un libro, el que tiene la última palabra en materia de orden es siempre el lector.

Ahora, lo verdaderamente importante en esta obra no es la cronología sino el que todos estos textos aparecen, por su "forma" y su "fondo" (pero recalquemos que aquí, igual que en Góngora, la forma es el fondo y viceversa...) como un organismo verbal en cierto modo ácrono en que ni las obsesiones o temas poéticos ni la escritura, que sin vacilación podemos llamar barroca, se han modificado sensiblemente a lo largo de los años: los temas-obsesiones: el amor obsesivo, intención y pulsión erótica difundida a lo largo de la obra y abrazando al ser deseado y al poema mismo como objeto, también, y como agente del deseo: hasta tal punto que — pienso yo— se puede entender el "Cunilinguo", título de un poema de *El verano inculto*, como el acto de la lengua, carnal, que lame y hace vibrar el sexo femenino y como el acto de la lengua, poemática, que hace vibrar al poema, ese también agujero negro, y en esa vibración le da luz y lo da a luz

El principal asunto o motivo o fijación temática o argumento obsesivo de los poemas vladimirianos es el amor sexual y sexuado, sin duda alguna, pero también ideal e idealizado, material y materializado en una persona de sexo femenino habitualmente, con cuerpo y alma y todo; y aglomerando a ambos, el amor a la poesía y la fijación también en la creación poética y en los poetas: a ellos Herrera los interpela en sus poemas, los acata, los increpa, con ellos dialoga, discute , se bate, colabora y conversa desde los surcos o versos que su mano traza en el terreno duro pero fértil de la hoja de papel. "Poesía dura", a propósito, es el título del último poema de *Pobre poesía peruana*; y considerando el parentesco fónico entre poesía dura y poesía *p*ura no podemos dejar de pensar que la dureza de la poesía vladimereña está al mismo tiempo muy lejos y muy cerca de la pureza de los poetas llamados puros: porque recoge todas las impurezas del diario vivir al tiempo que preserva la pureza de la palabra naciente en el poema, inocente. No olvidemos, volviendo a los versos o surcos trazados por el poeta, que en latín (y el latín parece ser una lengua familiar para el autor) *versus* significa primitivamente *surco*:

> Surcos parajes pigmentos de luciérnaga
> Luciérnaga de palabras
> Infinitas
> A mi lado
>
> (*Últimos poemas*, p.27)

Este diálogo intertextual, esta especie de conversación siempre recomenzada con poetas amigos o maestros que transitan por las páginas de estos poemas incorregibles ("obstinados", "recalcitrantes", "a los que no se puede disuadir de sus vicios o malas costumbres" o que "no tienen remedio": así dice el dicionario de María Moliner en la entrada **incorregible**...; pero quizá también en el sentido de no modificables una vez escritos o publicados), este diálogo, digo, es una constante de la poesía de Vladimir Herrera: los poetas nombrados en los poemas o en los epígrafes que a veces los preceden son como hitos en el recorrido

poético que Vladimir hace con ellos, camino que él mismo abre al trazar sus versos: Darío. Moro, Westphalen, Martín Adán, Eielson, Vallejo, Eguren, Haroldo de Campos, Lezama, Góngora, Hinostroza, y el gran pintor inglés Bacon, poeta con el pincel, que canta en líneas, volúmenes y colores. Siete de los once poetas nombrados son exponentes de la pobre poesía peruana, título de un poema enteramente dedicado a Emilio Adollfo Westphalen: "El viejo de la rosa grande / Toda exageración y cumplimiento / Toda consumación de constructor / Riguroso"; y se puede observar que el único gran poeta que acompaña al viejo de la rosa grande en estas estrofas es Lezama, el gran maestro del barroco hispanamericano en nuestro siglo. También es de notar que el título de este poema retoma el título del poemario entero, donde se trata naturalmente de poesía pero no sólo de poesía peruana. Hay entre otros un poema a Haroldo de Campos (*¿Quién te perdió Poesía / que ni te esperan / en el antro de dicha?*) Queda por saber si la pobre poesía peruana , en la percepción del poeta, es pobre por falta de recursos o de lectores o de medios de expresión, lo que resultaría curioso para un país que ha dado en el siglo XX tantos buenos poetas, o si no se podría quizás interpretarla en el sentido aparentemente mal traducido de la frase del evangelio "Bienaventurados los pobres de espíritu": no en el sentido de pobres hombres, apocados, encogidos o pusilánimes, sino los que tienen hambre y sed de espíritu, los necesitados de espíritu. Pobre poesía peruana tan necesitada sobre todo de lectores y del espíritu de los lectores en el vasto mundo y en el mismo Perú.

De tener que dar una opinión sobre la textura y la raigambre histórica de esta poesía, yo diría, ya casi lo he dicho, que es barroca, como la de Góngora, la de Vallejo, la de Martín Adán, la de Lezama para no citar sino a algunos poetas mencionados por Vladimir en su propia obra; poesía latente en esa percepción y esa necesidad que renacen siempre, en arte, de mitigar el vértigo que nos da el estar al borde de un espacio vacío y que el artista llena de palabras, música y figuras: de signos. Colmar de signos la oquedad. Y escuchemos al propio poeta:

Hay un arte que salva
La mirada esmeralda
En la selva del espejo
(.....)
Y hay un amor repentino
Con su nave de fados
Como floración de signos
En la oquedad tomada

(*Pobre poesía peruana* (1989)

Versos excelentes que cifran sin duda alguna el sentido de esta poesía oscura y transparente al mismo tiempo, como lo es la de Vallejo, de Lezama, de Martín Adán, de Góngora, la poesía de los grandes artífices del barroco en general. El arte que salva la mirada en la selva del espejo es amor y por amor el poeta asalta y toma la oquedad, el vacío, el hueco que tiene delante, o alrededor o en sí mismo, como la muralla de una plaza fuerte y entonces en ese

vacío florecen los signos y el recinto llamado poema se llena de palabras oscuras, duras y bellas. Así es la poesía imaginada y hecha por Vladimir Herrera. Macedonio Fernández propone en uno de sus libros llenar el vacío con otro vacío: el vacío llenado de signos por el poeta puede considerarse una variante del procedimiento macedónico.

Renato Sandoval:
el viaje al poema el poema viajero

Lo primero que yo leí de Renato Sandoval fue *Nostos*. La primera lectura podría decir que me mareó: me sentí como en medio de un mar bravo, metido en una embarcación que se desplazaba sin que el lector navegador supiera adónde o para qué: ¿cuál era el sentido de ese movimiento, de esos versos, su dirección, su puerto? El reparar en unas palabras de la dedicatoria manuscrita me sirvió de brújula y me alivió el mareo: *este libro de retorno constante a la poesía*, decía; y después, en otro libro, *Pértigas*, el segundo del autor, que leí más tarde: *estos poemas viajeros. Nostos* en efecto es una palabra griega que significa regreso: regreso por ejemplo de Ulises a Itaca, su isla, pero aquí retorno constante a la isla Poesía: como el poeta de Martín Adán en *Travesía de extramares*, "el mudo" "taj[a] la boza" y a partir de ahí toda la poesía es travesía y el poema se desplaza o se extiende por espacios y elementos (aire, agua, tierra) indefinidamente atravesados y siempre recomenzados como el mar de Valéry. Pero esta travesía es periplo, y siempre retorno al lugar donde la poesía se reveló al poeta.

Y es lo primero que uno nota: que la poesía de Sandoval aparece siempre como movimiento que no cesa: viaje diverso por todos los elementos y los espacios, navegación, carrera o vuelo: búsqueda infatigada que deja lo encontrado detrás; y eso en el periplo figurado del poema como en la figura trazada por los desplazamientos del poeta en el mundo llamado real: el ya citado *Pértigas* incluye un muestrario de poemas extraídos del primer libro de Sandoval, *Singladuras,* fechados entre 1980 y 1985. De las cinco composiciones que contiene, la primera ("Ícaro") y la última ("Singladuras") están fechadas en ciudades lejanas; las otras tres, encerradas en medio, en Lima: ¿el puerto adonde siempre vuelve el singlador? En cambio, de los 18 poemas con título y fecha que componen *Pértigas* sólo 4 están fechados en Lima, todos los otros en lugares extraños, de Santiago, Montevideo o Roma a Florianópolis y Karelia. Y por último, las fechas de *El revés y la fuga*: Quito-Lima-Bogotá-Quito-Lima, agosto-diciembre de 1999. Lo que el retorno a la poesía y el retorno al lugar tienen en común es que son el punto de donde siempre todo parte porque son el punto adonde todo vuelve —o todos vuelven, como dice un vals criollo—. El segundo libro de Sandobad el Marino, *Luces de talud*, en su primera parte es siempre un libro de viajes pero esta vez por lugares del Perú no alejados de Lima, como Nazca y Paracas, o no demasiado lejanos como el Huascarán, o por lugares, barrios y calles de la ciudad: Higuereta, Barrios Altos, Malecón Cisneros, Costa Verde. En estas primeras obras por lo demás, y sobre todo en *Pértigas,* se prefigura ya en algunos poemas ("Autorretrato temprano", "Responso" entre otros) lo que será el lenguaje proceloso y barroco de *Nostos* y de *El*

revés y la fuga: ráfagas de imágenes y metáforas que iluminan con luz cegadora la noche oscura del texto: ¿para dejarnos ver qué...?

Para dejarnos ver la luz de la distancia en ruinas: es una metáfora del poeta. La distancia, que el poema recorre en una atmósfera marina-terrestre-aérea, marcando los hitos entre naufragio y naufragio, se reproduce y vuelve a extenderse a medida que el poeta la salva de estrofa en estrofa: una verdadera odisea, pero sin Itaca ni Penélope al fin del viaje que no tiene fin; o una anábasis, como dice el propio poeta, con la consiguiente retirada o la consiguiente desbandada. No hay puerto final. Odisea o anábasis, el sino del camino es el acercamiento a la poesía interminable, de poema en poema, de estrofa en estrofa: errar, errancia, error, paso tras paso. *Nostos* es un regreso a la poesía como explica su autor pero este regreso no acaba nunca. Es como el "Curriculum vitae" de Blanca Varela: "digamos que ganaste la carrera/ y que el premio / era otra carrera". Mientras tanto, en la escritura del poema el camino de la poesía se figura como los pasos que da un hombre en trance de vivir, como un gráfico de la vida o biografía poética, desde una primera estampa: la infancia narrada en escorzo ya en las primeras estrofas, con la figura de la Madre, dispensadora del alimento que es amor como en el poema XXIII de *Trilce* (un homenaje o guiño de complicidad a Vallejo, muy presente y glosado en los dos poemas largos de Sandoval): "Madre / lo decía con sus manos sumergidas / en el cuáquer de los lonches nunca persignados / porque su palabra era verdad que yo, feliz,/ engullía y devoraba devotamente con mis fauces, / hostias / sus dedos de masa y de mampostería a diario horneándose el albo corazón . Sí que has sido siempre blanca, / si material harina que apanó todos mis huesos, / tú que sabes quién es la que hoy me roe el paso" (...).

Segunda etapa en la pequeña carrera de la vida o segunda estampa extraída del baúl de los recuerdos: "Y vuelvo el rostro y estoy en la ventana a los diez años"; mirando siempre a la madre, jugando a ladrones y celadores y "rodando por la cuesta prohibida de la memoria", soñando con Polifemo y las ovejas y el vellocino sin dueño, "argonauta ciego en busca de ovejas despeñadas": el argonauta que, ciego y todo, ha visto su patria aún niño "como una nube donde todo es virtual y nunca cierto", se representa en una tercera estampa "reptando sobre la arena, alto ya y primoroso / con corbata [...] y al parecer con un poema en los bolsillos. Parecía un destino promisorio, qué párvulo ese Homero y qué bandido". Qué tal bandido, sí, ese Homero-Odiseo que de pronto reaparece en Lima como aedo nato o renato para cantar en registro irónico-lírico el regreso desde "el mundo rancio y ruin como mi melancolía" a una "isla al garete donde reposar su quilla": "verdes fueron las tierras de mi melancolía", como la Costa Verde de Lima que nunca ha sido verde pero un poeta se la puede imaginar así: y esas serán las tierras de la poesía que nunca alcanzamos quizá porque han quedado atrás. Mientras tanto la primera parte del poema culmina en un cruce fatal: la pérdida de la infancia y la pérdida de la cabeza del poeta para que nadie se la pise:

la infancia la perdí en un ojo-pare-cruce-tren de alguna ferrovía
y ya se acerca el estruendo de la máquina a mil por hora
¿cruzo o no cruzo?
he de cruzar aun a destiempo para que nadie con olor
a santidad pretenda pisarme la cabeza.

¡VAYA PRESUNCIÓN!
Viene el tren, allí va mi cabeza

*En los 9 fragmentos que siguen vemos al poeta (se supone que su cabeza separada pero no pisada rueda detrás de él) proseguir su viaje por un mar sonoro de brillantes e incesantes metáforas sorteando las sirenas y las Circes, "fisgonea[ndo] en cien mil vulvas para ver si en verdad era yo quien estaba del otro lado": "la mujer de labios estivales" y su "beso de extremaunción" (*Fratelli, a un tempo stesso, Amore e Morte / ingenerò la sorte, *había dicho Leopardi). La ansiedad erótica al par que funérea acompaña las peripecias de la travesía en esta segunda parte del poema y se hará más y más acuciante en* El *revés* y la fuga. *"El viaje, el viaje hacia la sangre empozada en los remansos de la gloria, / tan perdido ya por el capitán intrépido que desde mi pecho otea la otra margen"... Ese viaje parece haber terminado:*

El mundo es rancio y ruin como mi deseo
Llegada está la hora, braman los clarines,
Las aves caen del cielo y un telón de sangre se cierne
Sobre un sombrío y sonriente capitán.

Este viaje a la otra margen ahora va comenzar. El revés y la fuga *es un poema, podríamos decir, gemelo de* Nostos *y el autor ha tenido razón de publicar los dos juntos pues ambos se complementan y casi se podría decir que constituyen la misma composición en dos partes. El título puede requerir un conato de interpretación : el "revés" ha de entenderse en el sentido de suceso adverso, derrota, infortunio, fracaso, (y de ahí quizá el tono desolado en varios momentos del poema). El propio Sandoval lo explica en una carta reciente: "...como si todo el proyecto de llegar a aprehender la totalidad del ser mediante la palabra desde un principio no tuviera mayores esperanzas de realizarse y no tardara en venirse abajo, como seguramente me temo que sucede". Pero, por otra parte, "el revés"se puede entender también como "reverso", como si el poeta apuntara al* otro lado *de la realidad, lo que parece ser una constante en estos textos ("es que era el otro frente", "lo que vi se desdecía al otro lado", "para por fin estar del otro lado", etc.); y lo era ya, una constante, en el poema anterior aunque de manera menos explícita: es la atracción del otro lado de la llamada realidad, del lado de allá (¿el revés del lado de acá?) lo que determina la necesidad del viaje, real y simbólico, por mar, por tierra o a pata, cuando no por imaginación y sin moverse de la cama. El "revés" en sus dos sentidos se hace patente en el poema impreso al revés en este volumen: un manera de visualizar el concepto y figurar el sentido. Por otra parte en "la fuga" se podría imaginar que se funden el sentido de huida y, en este poema impregnado de musicalidad, la acepción musical del término: "Composición que gira sobre un tema y su contrapunto, repetido con cierto artificio en diferente tonos" (DRA). La huida hacia el revés de lo que es y lo que está y de lo que somos y donde estamos y que puede ser un camino sin fin: "un camino es un camino / si es que uno lo detiene / y una meta / si es que nunca se termina", dice el poeta en el sexto fragmento de su poema; y está visto que en en la poesía de Sandoval el camino de la poesía no tiene fin: el camino es la meta y en esta poesía camino y caminante se representan como huida. Observemos que este huir indetenible es ya un tema o una intuición insosloyable en César Vallejo, que dice del hombre:* Va corriendo, andando, huyendo / de sus pies...*(...)* Corre de todo, andando / entre protestas incoloras; huye / subiendo, huye bajando/ huye *(...)* / alzando al mal en brazos, huye / directamente a sollozar a solas. // Adonde vaya / lejos de sus fragosos, cáusticos talones, / lejos del aire, lejos de su viaje, / a fin de huir, huir y huir y huir / de sus pies —hombre en dos pies, parado / de tanto

huir— habrá sed de correr. *El hombre de Sandoval representado en el yo poético de* Nostos *y* El revés de la fuga *representa el mismo indetenible destino, navegando o a pie.*

La forma, la estructura y la configuración verbal de El revés y la fuga, *los esquemas rítmicos, así como el sistema metafórico e imaginista son sensiblemente los mismos que en el poema anterior, pero hay, en la disposición estructural del texto, una novedad; y es que a lo largo del poema las tiradas épico-lírico o lírico-irónico-narrativas (en letra redonda) alternan de manera especular con segmentos reflexivos (en letra cursiva) en los que se comenta por lo general lo narrado, de modo que todo el texto constituye, podríamos decir, una original sucesión de naufragios y comentarios. También para esta particularidad del texto el poeta nos da una clave en la carta arriba citada, refiriéndose al lugar que los versos ocupan en las páginas: "las cursivas tienen justificación central, las redondas (un discurso, efectivamente más barroco, más hermético) justificación al margen derecho (es decir, marginal)."*

La parte narrativa al iniciarse el poema parece presentarnos una vez más el retrato del poeta adolescente "regresando a hurtadillas desde el celo y la blenorragia"; la "narración" es en escorzo o en trompe-l'œil*: más bien evocación y conjuro; hay un sucederse de visiones y vivencias, y la rememoranza de episodios eróticos vinculados sobre todo a unas figuras femeninas, que ahora parecen tener más de hadas benéficas que de hechiceras malas: Marga, Fernanda y, para terminar, ¿Penélope?: "mi mujer / que furiosa me espera detrás de la puerta" y que parece ser la misma que aparece unas estrofas después en las que se anuncia el fin del poema-periplo: "Esta tierra ya no es mía / ni este humor de carne rancia / que se desliza bajo la puerta, / ni esa mujer del otro lado que a veces viene / con un café en la mano / como si fuese la llave viva de un amargo secreto (...) / ¿Dónde, por tu dios y el que fuera mío, dónde / la fuente esquiva, los malos / pasos, aquella gracia / que ya no veo / y que se va rodando con mi cabeza?"*

Visiblemente la cabeza que la locomotora cortó a mil por hora en el primer poema ha ido rodando con el descabezado (uno no se libra nunca de su cabeza errátil) hasta las postreras estrofas de este poema final que se cierra y de momento cierra con él el periplo del sombrío y sonriente capitán: "El error es la fuente de toda ciencia, primer / motor anclado en la memoria / de un ojo aristotélico que ya no llora, / que sólo espera al ave fiel / para que en picada lo enceguezca. / Nada nuevo, pues, tan tarde esta mañana; / otra vez la brecha, el doble / círculo del deseo, aquel pozo indiviso en la pendiente / que ya no se entrega / y tampoco se marcha".

El error, el errar, la errancia: el siempre reiniciado error del errabundo que de tanto volver a empezar acaba en acierto: acierto del ojo que sabe que al fin del largo errar y del tanto rodar de la cabeza todo ver es ceguera y todo decir es mudez, porque el mudo tajó la boza y el ciego atendió al timón y la poesía navegó hasta su puerto. Gracias al ave fiel.

Jorge Eduardo Eielson ha dicho de Nostos *que es "una de las más felices realizaciones poéticas de los últimos años": ¿qué mejor ocasión para sucribir el juicio de este otro gran poeta peruano, haciéndolo ahora extensivo a* El revés y la *fuga?*

Yulino Dávila
La aventura, la escritura

Yulino Dávila entró, se supone, en poesía a principios o mediados de los años setenta, o sea cuando surgió y se movió en el Perú, en torno a un manifiesto y a un gran descontento no sólo artístico-literario sino también político-social, el grupo de poetas "Hora Zero" al que él perteneció y al que José Miguel Oviedo dedicó un libro: *Estos trece*. Yulino, sin embargo, no figura entre esos trece y pienso que en su/nuestro país y fuera del país se lo conoce y se lo lee poco. Y se entiende por qué: hace un buen cuarto de siglo que escribe poesía sin casi publicarla ni divulgarla, salvo por gracioso don de poemas sueltos o cuadernillos de poemas mecanografiados a sus amigos. Yo mismo lo conocí personalmente en un encuentro relativamente casual en Barcelona en el verano de 1987. Algún tiempo después recibí un cuadernillo que contenía, mecanografiados, los poemas o una parte ("parte gestante", dice el autor en una carta) de los poemas de *El tratante*, que fue publicado en Lima recién en 1995. Recuerdo que hallé entonces ciertas afinidades con (o influencia de) la escritura de *Trilce* en ese libro que me parece una obra central en la trayectoria de la escritura del poeta. Escritura, la de *El tratante*, dislocada o acrobática (el primer poema de aquel libro se llama precisamente "Acróbata en su disloque") y al mismo tiempo, a lo largo del libro, notoriamente homogénea y unitaria. Libro central por su importancia en la obra de Dávila pero también en sentido cronológico, entre estos poemas de los años setenta y lo que ha escrito más recientemente y aguarda publicación.

Toco aquí la cuestión de la cronología de paso y sólo para ayudar al lector a situarse en la evolución de una escritura sumamente móvil pero en la que se distinguen también rasgos que el tiempo no borra, como sí hacía con los pasos de los enamorados en el caminito del tango. De hecho, Dávila en lo que concierne a su poesía es reacio a la precisión de las fechas, por lo menos estampadas. *Todo deseo quiere eternidad, profunda, profunda eternidad*, dice Nietzsche-Zaratustra, y precisamente el deseo nos parece ser la constante que articula y suelda las diversas partes de esta obra poética, lo que da la unidad del tema o de la obsesión, pero que no es independiente de cierta continuidad también en la escritura. *El deseante* es personaje explícito de uno de los poemas de *El tratante*, e implícito en casi todos los poemas de la obra independientemente de la cronología. Yulino se ha dignado, no obstante, comunicarme oralmente algunas indicaciones que nos ayudan a situar los eslabones sucesivos de esta poesía. Dentro de este esquema cronológico el poemario *Hebras de Malasaña*, reúne poemas que datan de su estadía en Madrid. Malasaña es el nombre de un barrio de la ciudad en el

cual vivió el poeta en la segunda mitad del decenio de los setenta (el último y único poema fechado, dedicado al ajenjo y a una chica supuestamente ajénjica, dice: *Madrid 1979*). Los poemas de *El tratante* han de ser posteriores y su elaboración cubre sin duda una buena parte del decenio de los ochenta. Por fin —lo más reciente y en espera de publicación— el poema largo, inédito, *Shihoshomen,"* O misiva al modo de un jardín japonés", carta o "discurso" a una amada sobre el trasfondo de las convulsiones de nuestra época, constituye una nueva etapa en la visión y la expresión del mundo de Yulino Dávila; contrapunto entre YO y TÚ, donde la palabra poética recupera una andadura más pausada, distendida y equilibrada.

Pero este era ya hasta cierto punto el caso en *Hebras de Malasaña*. La expresión poética en este libro es, si no transparente, por lo menos translúcida y ciñe el tema de una manera representativa, si cabe decir. La trama verbal presenta o figura en el teatrillo del poema la aventura de un personaje que anda rondando por las calles, los bares, las casas y los catres siempre con figura femenina encima de lo que se supone ser su barrio: una aventura sobre un fondo de cotidianidad trivial pero transfigurada, emancipada o superada en una atmósfera como intemporal entre la luz y la sombra de las drogas, el trago y sobre todo el erotismo erético (pero sobre un modo sentimental y a veces incluso netamente irónico): de manera que el yo poético resulta tan inseparable de la "tú poética" (el yo del sujeto-objeto femenino, desplazado de la sábana blanca a la página blanca, al que apuntan continuamente los poemas) que hombre/hembra parecen a veces formar casi un solo personaje de dos cabezas y cuatro piernas. Desdoblamiento y unificamiento. Desde el punto de vista de la eficacia poética, tanto por el fondo representado como por la forma representante, es sin duda un logro: el impacto en la sensibilidad del lector me parece, en muchos de estos poemas, patente.

Esta escritura representativa sin embargo no es nada simple; su complejidad proviene seguramente de la confluencia en el quehacer literario del poeta de otros dos focos de expresión artística que le son familiares: la música y el dibujo. Yulino es, en efecto, un melómano irreductible y un dibujante eximio. Quienes han podido ver algunas muestras en las paredes de su casa en Barcelona habrán apreciado la excelencia de sus creaciones. Lo que representa ante todo la trama verbal de *Malasaña* es un complejo de vivencias y percepciones mundanas, percepciones de una realidad toda penetrada de deseo y por consiguiente en principio teñida de irrealidad: no precisamente deformada, sino que más bien toma forma al pasar por el prisma del deseo irisándose al mismo tiempo en secuencias musicales y en cascadas de imágenes que a veces lindan con el virtuosismo del barroco (algunas recuerdan a Gómez de la Serna o a Girondo): imágenes como *dibujadas* abstractamente con palabras y sonidos. Como muestras basten algunos botones: *Las escobillas contra los platillos suenan a un freír de alboradas en el horizonte* ("Remiendos en *sol*"); *el alfabeto de gelatina / que se blinda en el abrazo ; el cielo raso es una mano que se ha deshecho de mis ropas mal planchadas* ("Inalámbrico en *mi* sostenido"); *La línea blanca fragmentada de las autopistas / colgadas de mis pestañas; La Luna (...) retratada en todas las vitrinas da una cara de ataúd abierto* ("Atosigado") *; en el limbo de sus muslos de*

cascadas ("Tema para una cantante") *Voy a estirarme en busca de una imagen* ("Diapositiva de una silueta") ; etcétera.

La música, por otra parte, interviene en estos poemas por alusiones a la música y a los músicos, desde Duke Ellington, Elvin Jones, los *blues* en general, pero indudablemente también los ritmos del folklore latinoamericano, remontando hasta Vivaldi; o, más directamente, dando la pauta para plasmar la materia verbal como una serie de variaciones sobre un tema musical: los dos primeros poemas, "Remiendo en *sol*" e "Inalámbrico en *mi* sostenido" se presentan explícitamente como variaciones sobre temas de Duke Ellington. El ritmo o el fraseo de estos textos integra seguramente a menudo trozos melódicos o frases musicales, y es algo que hay que tener presente para leer, y escuchar mientras leemos, la poesía de Dávila.

La influencia, ahora, en la poesía escrita de la música cantada, sobre todo de cierto tipo de canción latinoamericana parece ejercerse también sobre la letra y el tema dominante (la mujer y su cuerpo) de la poesía de *Hebras de Malasaña*, aunque, gracias a Dios y a la intuición del poeta, sólo esporádicamente. Emilio Adolfo Westphalen, criticando a Vallejo, de quien nunca ha soportado el aspecto llorón, sentimental o patético, dice, reconociendo de todos modos la intensidad y la altura de su poesía, que de pronto hay en ella caídas que, según él, el propio Vallejo ha indicado en su poesía como *mis famosas caídas de arquitecto.* El arquitecto Dávila también las tiene, como al fin y al cabo todos los que vivimos para trabajar en la arquitectura del poema, y resulta que con mayor nitidez y desenfado que Vallejo las detecta y define él mismo: *zurcidas imágenes chorreando melosamente para ti* ("Molido"). Las imágenes melosas para ti vienen del bolero, pienso yo, o de otros aires del continente siempre naturalmente *para ella.* En *Malasaña* lo que pueda haber de meloso en las imágenes procede de las alusiones a la amada o de la descripción más o menos obsesiva de la anatomía de las amadas que de pronto acaba, en el poema "Ajenjo", en un catálogo cuasi exhaustivo que se diría inspirado no ya en la simple letra de un bolero sino en una parodia de la letra de los boleros a cargo de Les Luthiers: *su espalda...su poniente...Sus piernas...Sus pechos...Su perfil...su cadera...Su pubis...*

He dicho *esporádicamente* refiriéndome a este tratamiento del tema de la figura femenina, pero en realidad, la presencia de la mujer en *Malasaña* es continua aunque difusa, y se difunde siempre como un cuerpo asediado por una especie de alma en pena, un fantasma: *Y he derramado tuertos y* collages *en mis entramados / tomando el metro con risa de fantasma / que desea lo mismo que todos los fantasmas - un cuerpo.* Y, en efecto, ¿quién que sea fantasma —y quién no es de algún modo fantasma, hombres o mujeres— podrá jamás desear otra cosa?

En realidad estos textos, en medio de su palpable posmodernidad, representan un regreso al o una continuación del antiguo lirismo erótico de los trovadores y poetas de la edad media y el renacimiento, lirismo que reaparece invicto en los albores del romanticismo, en Blake o Novalis, por ejemplo: poetas del deseo, fantasmas también ellos, en busca de un cuerpo que entonces se representaba en el poema velado por el alma y expresado a través

de signos corporales evanescentes que significaban siempre deseo, nunca posesión: una cabellera irreal a fuerza de figurar los rayos del sol, unos ojos, una mirada, un porte huidizo y prometedor. Diríase que el lirismo de entonces exigía la irrealidad de la posesión: el otro parece exigir al contrario realismo y más realismo (y eso, en ese antro de irrealidad que es el poema); y sus signos son ahora las prendas o las presas mejores de la amada: las más palpables y agarrables. En el lirismo erótico que podríamos llamar clásico, de Dante y Petrarca a Baudelaire incluido, el deseo, al expresarse en rimas, desrealiza en cierto modo la carne espiritualizándola y cercándola de un halo de misterio, sólo por la magia del verbo. Muchos poetas contemporáneos, en cambio, y de los dos sexos, no subrayan, en el acercamiento al cuerpo, sino la función meramente biológico-psicológica: el contraste resulta impresionante: "Como si de sus labios se moviera / un espíritu suave y amoroso / que al alma va diciéndole: suspira." (Dante); "Tu carne espiritual tiene el perfume de los ángeles" (Baudelaire): "Y yo sólo quiero desabrochar tus trajes...", "Te aúpo al lino tapiado de caricia / abierta / te aspiro /... Yo me pierdo en tu sótano más alto / de oleosos jugos / Una cinta / corre en tus caderas / Tu cuerpo dibuja al mío / sin fronteras" (Dávila); "Pienso en el bruto libre / que goza donde quiere, donde puede", dice Vallejo...

Este realismo erótico se agota en sí mismo. Queda solo con su aventura y su escritura delante del lector ese personaje solitario y angustiado, un yo insistente, aislado, desarraigado, perdido y tentacular, en busca de unos cuerpos más o menos anónimos que lo saquen de fantasma. Es esa aventura nocturna, la esperanza que tiene el alma de que un cuerpo la salve, lo que da fundamentalmente sentido, consistencia y dimensión dramática a este primer poemario de Yulino. Una poesía de la soledad. Temas y formas de expresión se enriquecerán y se diversificarán en la obra posterior, pero en el fondo encontraremos análoga figuración con distintas figuras acarreadas por un vehículo verbal que se renueva. Queda la persistencia del lirismo y esa incesante persecución de los cuerpos deseados por los fantasmas deseantes. "Cada fauno con su tema", dice el autor en un poema de *Los tratantes*. Faunos fantasmales somos seguramente todos, incluyendo la nutrida fauna de las faunas, pero los más necesitados de un cuerpo o de muchos ¿serán, seremos los poetas ?

Creo en todo caso que podemos saludar la continuidad del lirismo en este poeta peruano en el umbral del segundo milenario: se lo va a necesitar.

Alejandro Calderón

Casi toda la obra poética de Alejandro Calderón (tres poemarios escalonados entre 1992 y 1993 pero que encierran diez años de escritura, si no más) aparece como un discurso que el poeta, o la persona Alejandro, autor nominal de los poemas (¿sus poemas?) dirige a *otro*, alguien que lo habita, o cohabita con él en el espacio donde el poema se hace (con una que otra excepción en que el poeta parece hablar a alguien, quizás un hermano muerto, como en *Transmigración*: "Elegía"; o a un (a) ausente: "En París"). Calderón, sin explicarlo, consigna el hecho en unas pocas palabras citadas por Claude Couffon en el prefacio que escribió para *Transmigración*. Dice el poeta: "Cuando escribo trato de construir algo, pero me veo sorprendido por el surgir imprevisto de una voz que contradice a veces mi intención original y se impone. Me desdoblo, en cierto modo, por el poema. En cuanto a mi soledad, yo creo que un poeta debe vivir alejado: es en el alejamiento donde la poesía lo visita. Y hay este peligro: cuando se pasa la frontera de lo conocido para buscar "lo nuevo" uno corre el riesgo de perderse, de no volver. Acabado el poema, resulta a veces difícil volver a la vida cotidiana. Al poeta le toca dar un lenguaje a ese salto peligroso, poner en palabras ese vuelo interior".

Las palabras de Calderón refieren, de manera indirecta pero patente, a la experiencia de dos grandes poetas: *Je est un autre* de Rimbaud y *Au fond de l'inconnu pour trouver du nouveau!* de Baudelaire. Pero es más que eso, la referencia es ante todo existencial y sólo tangencialmente literaria; en realidad del proceso, *otro* es aquel gemelo de *yo* que vive en otro territorio, desconocido, cuya frontera el yo del poeta cruza; y este otro no solamente impone su voz al poeta que se proponía "construir algo", sino que, en buena cuenta, desconstruye su ilusoria construcción y *hace* el poema, lo escribe, es el "hacedor" (título del cuarto poema de *Transmigración*), quien aparece directamente en el umbral de la obra como "presencia" y escribe sin ni siquiera mirar al poeta: "Mírame. Ya no escribas". Se dirá: no es nada del otro mundo, el yo del poeta se habla a sí mismo. En efecto, habla al otro que es yo mismo..., pero habría que entender que el otro graba en el papel su propia voz, para el poeta imprevista, y opuesta a lo que él quisiera escribir. Pero la aritmética del yo = otro es tremenda y de pronto se resuelve en una ecuación inquietante: 1 + 1 = 0: "Poseo dos vidas y ambas son ninguna en las hojas de este libro" (*Transmigración*: "Autorretrato").

La voz y la intención final de la voz parecen en todo caso proceder del "otro" también, de esa ajena presencia que habita al poeta, la matriz del poema, pero es el poeta quien humildemente, emergiendo de esta zambullida es lo desconocido, debe alinear las palabras,

nunca suficientes: "poner en palabras ese vuelo interior", esa experiencia del "otro mundo". En palabras de todos los días, de esas gastadas y adulteradas por los días. De allí el discurso dirigido por el poeta a su "otro" o su "doble" que le impone su poema. Pero pudiera darse que este discurso fuera en realidad un diálogo alterno y que en tal o cual poema el mismo doble hablara al poeta diciéndole: "Sufres de ser tú", "Enmudeces", "hiciste de ti un enigmas sin hilos, etc." Al fin el lector no acaba de descubrir quién habla ni quién dice tú, ni a quién, en este incesante juego de espejos: "La vez que a tu alma la volviste / espejo, daba saltos mi reflejo:.../ Ahora he vuelto a crecer oscuro./ Odio la luna. Te apuro, te obligo./ Das vueltas. Hacedor de espejismos" (*Transmigración:* "Hacedor").

No importa. Habla yo, que es otro, que es yo y la voz así filtrada y purificada por el alejamiento resulta -ya no importa quién hable ni a quién- palabra que se dice sola, que, más que para significar o designar o comentar tal o cual realidad, aparece simplemente para dar a ver, para dar a oír, para revelarse a la vez como velo y como des-velación. Para mostrar -se podría interpretar poniendo en relación los tres poemarios- los avatares del alma vuelta espejo, doméstica o migrante, en *Transmigración* y *Nazca* y que es buscada y perseguida en el paso de la sombra a la luz en *Desde la penumbra*; y que de pronto nos "olvida/ como a bufanda mojada" (*Nazca*: "Biobocetos I"): alma migrante, transmigrante, perseguida, perseguidora: presencia / ausencia que llena y vacía, ilumina y oscurece el espacio blanco donde el aislado "hace (...) caminar los garabatos".

Arduo es el camino por donde Calderón hace caminar esos signos oscuros que trae del otro lado de la frontera. La expresión en estos poemas suele ser difícil, oscura si se quiere, pero a lo mejor a veces por exceso de luz: ciertas imágenes destellan con tanta claridad que el sentido, de tan transparente, resulta inasible, por lo menos para los lectores, por desgracia abundantes, que tienen la mala costumbre de leer el texto poético como una fe de erratas: "dice -debe decir.., dice -quiere decir...". Esto que parece una paradoja resulta ser en poesía una verdad de Perogrullo: el lenguaje poético suele ser enigmático como son enigmáticas las antiguas líneas trazadas en la tierra de Nazca, precisamente porque el poeta, al pasar la frontera del territorio desconocido se trae consigo de vuelta toda la ignotía (para decirlo con un término de José María Eguren) que ha podido recoger y tiene que comunicar toda esta realidad desconocida con palabras en principio de todos conocidas. Tendrá entonces que adiestrar y forzar las palabras para que integren lo extraño y no conocido y digan algo que infinitamente rebasa el significado pragmático y manipulable para cuya comunicación usualmente sirven. Al lector le toca acompañar al autor en este camino y colaborar con él para dar un sentido a las palabras de las tribu: esto es, orientarlas hacia el horizonte o el polo de un sentido. En poesía las palabras no tienen sentido, sino que son como agujas imantadas que nos orientan hacia el sentido. Nos orientan: al lector y al autor. El sentido de un texto escrito no empieza a funcionar sino en la conjunción de los dos.

El "sentido" de *Transmigración*, *Nazca* y *Desde la penumbra* está pues como en vilo. La dificultad y la necesidad de ser en la existencia parece ser el horizonte hacia el que se orienta

el diálogo entre el yo y su otro, así como los "Biobocetos" de *Nazca. Desde la penumbra* constituye un nuevo movimiento en esta busca.

Son dieciséis poemas breves designados cada uno por una letra del alfabeto, de la a a la p. La luz y sus manifestaciones son una constante semántica de este poemario: brillos, destellos, lampos que surgen del parpadeo de la nada, centellas, migración de asteroides; conato del alma humana de ser hacia la luz, busca de las claves del seguir siendo en este mundo y ¿más allá...? El poeta declara, desde el poema inicial, que *sólo es suficiente el reflejo para saber que aún sigue ( ) siendo* y repercute el eco de esta misma intuición en el poema "k": *sin resplandor no soy el mismo.* "(R)oedor de luz eterna" y "hereje de tiniebla inhóspita": un hombre. La sed espiritual del hombre nos parece ser tema central de estos poemas, la representación del alma, su inquietud, sus migraciones y su precario estar en el desierto, aunque no sea sino como resplandor o "halo". Así el poema "k":...*sin resplandor, / no soy el mismo, Y si hay alguien / en este desierto apagado, que se llame / halo de alma, retoño de todo, en fin, / que no sea sed calcinada, le doy / mi talón, grieta de espejismos, / para que lo fije al mástil / de su aura y reduzca mi multiplicidad / a cecina de su antojo. Y quién / es el alma, si ya nadie es más, nadie, sin el uno y su anilina.* "Siempre más ser es más nadie", decía un verso de *Transmigración.*

Inútil hacerse preguntas sobre el carácter "metafórico" de estos versos. La poesía de Calderón es sólidamente física y radicalmente metafísica. *Tengo raíz en el vacío...*, decía en el primer libro. Al fin todo es metáfora, cuerpo y alma, mundo y transmundo, de este lado y del otro lado de la realidad. Al lector, en realidad, eso le importa poco: lo que lo va arrastrar en la aventura poética es la intención de la voz, ya sea la intención del "poeta", ya la que le impone su "otro": al fin y al cabo es siempre, por debajo, la misma intención.

Casi desconocida hasta el momento y hasta ahora sólo mínimamente publicada en un país de lengua extranjera, esta poesía, estricta y cautivante por lo que dice y por cómo lo dice, está destinada si duda a atraer lectores cada vez más lectores y cada vez más cómplices. Es la de Calderón, me atrevo a decirlo, una de las obras poéticas más originales y densas que se hayan dado en español en los últimos decenios.

La poesía de José Ángel Valente entre dos orillas

El poema: ¿último animal visible de lo invisible?

El primer poema de Valente es una referencia a Quevedo. Se llama "Serán ceniza..." y en él el poeta "cruz[a] un desierto y su secreta / desolación sin nombre. El corazón / tiene la sequedad de la piedra / y los estallidos nocturnos / de su materia o de su nada." Comprueba que "hay una luz remota, sin embargo" y sabe que no está solo: tienta cuanto ama, lo levanta hacia el cielo "y aunque sea ceniza lo proclam[a]: ceniza" (*Punto cero*, p. 13)[1]. El lector en el umbral de la obra interpretará quizá la luz remota que brilla en el poema como el fulgor de la esperanza que guía al poeta hacia la salida del desierto, de la desolación, del sin nombre, de los estallidos de la noche. El lector se sentirá también tentado de completar el verso de Quevedo: "Serán ceniza, mas tendrán sentido". No le faltará razón al lector, pero, interpretando el poema de manera tan precisa, acaso limitará o cerrará precisamente el sentido de esta poesía o su intención: los poemas de la obra se van a configurar paradójicamente como la travesía de un desierto o de una noche, de muchas noches y desiertos en espera (o esperanza: es lo mismo) de que nos abran la salida a *la* noche y *al* desierto, fuentes de todo mirar y de todo decir. Dionisio Cañas[2] ha dedicado un buen ensayo a "la mirada nocturna" de Valente, poeta que "escrib[e] desde la noche" (*Punto cero*, p. 366): pero, escribiendo desde ella, se tratará para el poeta de aprender a verla: ver no los objetos de la noche, sino ver la noche; y en uno de los últimos libros de poética el desierto aparece como el no lugar de donde viene la palabra (*Variaciones sobre el pájaro y la red*, p. 253); es decir: donde nace el poema. En cuanto al sentido, mora sin duda en estos espacios desiertos y nocturnos, pero dónde...: el poema, que de ellos surge, lo deja en suspenso, lo deja anidar —siempre indeterminado, interrogado, cuestionado, tachado— en los puntos suspensivos, en los paréntesis, en los huecos de silencio, en lo no dicho. Los poemas de Valente son interrogación y espera paciente del sentido, espera de "la respuesta que nadie pudo darle", la respuesta que daría la clave del sentido; por eso proponen y posponen siempre esta clave, sencillamente "porque la respuesta es anterior a la pregunta / y no puede encontrarla" (*Punto cero*, 126):

---

1 Citamos los textos de Valente por las siguientes ediciones: *Punto cero*, Madrid, Barral Editores, 1972; *Las palabras de la tribu*, Madrid, Siglo XXI de España Editores, 1971; *Interior con figuras*, Barcelona, Ocnos/Barral Editores, 1976; *El fulgor*, Madrid, Cátedra, 1984; *Mandorla*, Madrid, Cátedra, 1982; *Material Memoria*, Barcelona, La Gaya Ciencia, 1979; *Variaciones sobre el pájaro y la red/ La Piedra y el centro*, Barcelona, Tusquets, 1991. El número entre paréntesis después del título citado indica el número de página en la edición de referencia.

2 Dionisio Cañas: *Poesía y percepción (Francisco Brines, Claudio Rodríguez y José Angel Valente)*, Madrid, Hiperión, 1984, pp. 141 - 206).

> Guardemos pues la clave del patio más secreto. Crasa la estupidez envuelve en torno los residuos de la tierra perdida. ¿Dónde encontrar sentido? ¿Dónde encontrar al fin sentido? ("Patio, zaguán, umbral de la distancia", *Interior con figuras*), p.56.

Acaso en aquel patio más secreto del que tenemos que guardar la llave que no tenemos, a la que no podemos echar mano, aunque está siempre ahí, al alcance de la mano, si podemos decir...

Observemos una referencia análoga, también como título esta vez de un libro, a otro verso célebre, título en el que de nuevo el poeta deja implícito el término que en su propia poética ha de quedar oculto o por determinar: *Las palabras de la tribu*: la intención y la tarea del poeta es "dar un sentido más puro a las palabras de la tribu", pero nadie puede dar lo que no tiene: para dar un sentido más puro el poeta tendrá que purificarse a sí mismo, purificar, por el mismo acto de escribirla, su propia poesía que no puede naturalmente escribirse en castellano sino con las palabras de la tribu hispánica y el substrato de sentido que puedan tener.

El primer momento de esta purificación consiste en vaciar a las palabras o purgarlas de sus significaciones, dejar que ellas mismas vengan y se arrojen en el poema, desprendiéndose de los significados endurecidos y clausurados por el lenguaje; limpiarlas pues de la crasa estupidez y llamarlas desde el centro, donde duermen, a la superficie del poema, no tanto para que signifiquen, sino para que simplemente aparezcan, como los aparecidos: que aparezcan para desaparecer. Y no se trata en realidad de que las palabras se vacíen de su originario significado común, sino más bien del que le impone "el discurso institucional o la corrupción del lenguaje como fruto de [una] cristalización ideológica" (*Las palabras de la tribu*, p. 57); en relación con lo cual Valente refiere al diálogo entre Alicia y Humpty Dumpty:

> — Pero el problema —dijo Alicia— es saber si tú puedes hacer de suerte que las palabras signifiquen tantas cosas diferentes.
>
> — El problema —replicó Humpty Dumpty— es quién es el que manda; eso es todo (id., p. 58).

En suma, para el poeta se trata de que las palabras aparezcan y por su propia aparición signifiquen libremente.

Esta purga es el primer momento de la purificación del sentido, pero la cuestión está en que todos los poemas de Valente, todos los versos de un verdadero poeta son siempre *el primer momento*: el sentido más puro está siempre después, es inminente, pero inasible, no se le puede echar mano, la mano del poeta que mueve la pluma no puede controlarlo. Menos puede el crítico. El sentido es un polo imantado, no un contenido o relleno; un horizonte, no un lugar para estar, y cada nuevo poema lo persigue, cada poema es una señal que lo indica y que se pierde en su abierta y transparente distancia. Así el poema se recomienza sin cesar: eterno retorno a la palabra inicial, vuelta incesante a la mirada que como una flecha se dispara al origen y al centro. El lector que hojee *Punto cero* encontrará, cincuenta páginas después del primer poema que he comentado, otro primer poema, el texto liminar de *Poemas a Lázaro*, que se llama significativamente así: "Primer poema" y declara la virtud posible del canto: romper, como el canto de un gallo, "los escuadrones compactos de las sombras". No de la noche: de

las sombras, de las larvas que bullen en los "clausurados espacios" de la noche: investirse del poder de liberar: poder adverso al "mando" de Humpty Dumpty. Quizá todos los textos de un poeta podrían titularse "Primer poema": quizá, en un rincón oculto del tiempo, todos los poemas de una obra son simultáneos.

"La palabra ha de llevar el lenguaje al punto cero, al punto de la indeterminación infinita, de la infinita libertad": este epígrafe, bajo el cual Valente coloca toda la obra poética reunida en *Punto cero*, ofrece la clave mayor para la lectura de su poesía y, al mismo tiempo y por eso mismo, sienta las bases para la configuración de una poética, no menos importante que la poesía: la poética y la poesía se consubstancian y corresponden en esta obra con un rigor poco común; muchos poemas de Valente pueden leerse como poesía o como reflexión sobre la poesía, y más de un texto en principio teórico sorprende por su fuerte carga poética, por su naturaleza de poema. La indeterminación del lenguaje obrada por la palabra indetermina también no sólo las fronteras entre prosa y verso, sino entre poesía y reflexión sobre lo irreflejo o substrato poético.

Notemos los hilos conductores que nos ofrece el epígrafe: la palabra, aparición o revelación, no se confunde con el lenguaje, código de expresión: lo trasciende y al trascenderlo lo lleva o lo guía liberando en este proceso el sentido clausurado en sus términos; y en este movimiento arrastra y libera también al poeta, posesor de un lenguaje pero huérfano de la palabra. Todo el trabajo del poeta es, a fuerza de ascesis, crear el espacio escombrado de determinaciones donde aquello pueda ocurrir; después es el poema el que trabaja al poeta. Éste, llevado por la palabra, entre "dos reinos de irrealidad", donde ocurre la historia entre la tiniebla y la luz, persigue un reino posible que es tanto ámbito de la transparencia como limo obscuro del origen, principio y fin donde se disuelven en la claridad el objeto y el ojo que lo mira. Los territorios que explora la poesía acabarán así por coincidir con los de la mística, como en Novalis: "Cuando números y figuras / no sean ya la clave de todas las criaturas (...) / cuando la luz y la sombra / vuelvan a acoplarse para engendrar la pura claridad"[3]. Pero entonces, ya en el ápice de la visión, el sentido tan perseguido al entregarse se anula y desaparece como tal.

Uno de los textos fundamentales en este recorrido es, en la primera etapa de la obra, "Entrada al sentido" (*Punto cero*, p. 73). Ahora es el título el que nombra el "sentido", pero no el texto del poema; éste nombra sólo, indeterminadamente, *aquello*, lo que hay:

> La soledad.
> El miedo.
> Hay un lugar
> vacío, hay una estancia
> que no tiene salida.
> Hay una espera

[3] Novalis: *Werke*, München, C. H. Beck Verlag, 1969, p. 85. La traducción es nuestra.

ciega entre dos latidos,
entre dos oleadas
de vida hay una espera
en que todos los puentes
pueden haber volado.
Entre el ojo y la forma
hay un abismo
en el que puede hundirse la mirada.
Entre la voluntad y el acto caben océanos de sueño.
Entre mi ser y mi destino, un muro:
la imposibilidad feroz de lo posible.

Y ya para terminar, el poema se flexiona en una interrogación perdurable a lo largo de la poesía de Valente: "En un lugar, en una estancia —¿dónde? / ¿sitiados por quién?" Es lo que preguntaba el poema ya citado de *Interior con figuras* y lo que puede preguntarse el lector del título del poema: hay un sentido, pero ¿dónde? ¿asediado por quién? Lo que dice el poema permanece en un grado extremo de indeterminación, y el lector que se interroga por el sentido (dónde está, dónde encontrarlo) podrá intuir acaso obscuramente que se halla recluido en esa estancia sin salida, o en aquel lugar, precisamente, vacío. No podemos extendernos aquí sobre el sentido del sentido, sus malentendidos y sus aventuras: es efectivamente una estancia o callejón sin salida y un lugar vacío y todos los espejismos del desierto: sólo la palabra poética, o el éxtasis místico, puede liberarlo de manera tan radical que desaparezca de los términos que lo alojaban dejando en su lugar otra cosa: ¿qué?: Valente evoca en *Mandorla* la palabra que "no se reconoce" y "habitó entre nosotros": "palabra de tal naturaleza que más que alojar el sentido aloja la totalidad del despertar" (*Mandorla*, p. 48). En la totalidad del despertar todo es salida y además no hay necesidad de salir del despertar, ni siquiera para entrar en el sueño: entrar en el sueño es meterse más adentro en el despertar. *No toda es vigilia la de los ojos abiertos.*

Se observa en este poema una acumulación de términos que, extendiéndose por el resto de la obra, funcionan como señales o soportes semánticos recurrentes: la espera, la mirada, la estancia sin salida, los puentes volados, rotos, un muro y, finalmente, la interrogación sobre el lugar del lugar que es, a lo mejor, un no lugar: ¿el desierto?

Estos términos que he llamado "soportes semánticos" no tienen en realidad de semántico sino el indicar posibles caminos y obstáculos hacia el "territorio" que se abre en *Interior con figuras*, p. 7: "Ahora entramos en la penetración". Si significan algo, este algo es por naturaleza evanescente, mudable, o bien indican algo y lo contrario de algo. Las palabras poéticas cambian de signo con asombrosa ligereza. Más que significantes estos soportes sonoros son "manifestantes": aparecen cada vez con su sonido y su silencio propios, su obscuridad o su luz, y no tienen más significación provisional que la que les confiere la *Stimmung* del poema, aunque se orientan siempre hacia algo, hacia *aquello* que debe alojar, en principio, sentido, al fin suspensión del sentido, éxtasis y acatamiento de la presencia, visión y experiencia sin preguntas en la

infinitud del logos. En el poema comentado las palabras están bajo un signo sombrío, de angustia, de aislamiento y eso es lo que aparece. Así el vacío o abismo en el que se hunde o naufraga la mirada aislada de su objeto podrá ser en otros poemas la condición misma del ver y del mirar y se tratará entonces no ya del vacío que aísla sino del hermano del silencio de donde surge el poema y también la visión mística: el poema nace, dice Valente, de "la explosión de un silencio" (*Punto cero*, p. 221), el poema es "la composición del silencio", y lo único que el artista crea primordialmente es el vacío (*Material memoria*, p. 63), en un "estado de espera y de escucha", de "disponibilidad y de receptividad máximas" (*Variaciones sobre el pájaro y la red / La piedra y el centro*, pp. 253-54) donde el poeta "comparece ante la palabra", que aparece. Vacío, centro vacío, vacíos intersticiales, vacíos de los espacios blancos entre las letras, donde yace escondida la letra ausente de los cabalistas, lo eludido, lo no dicho como clave de lo dicho, "mediación donde encontraría su territorio natural la palabra poética" (*Variaciones sobre el pájaro y la red*, p. 71): el vacío como unión. Lecciones de tinieblas. Lo mismo el muro: separa, cierra la visión del más allá, pero está ahí para incitarnos al boquete o simplemente a una visión que penetre y traspase la transparente opacidad del muro, sin ni siquiera romperlo: todo muro es signo de un más allá. Podemos recordar aquí uno de los más bellos poemas de Leopardi, "El infinito": hay un monte y un seto, que al cerrarle al poeta la visión del horizonte extremo provoca en él la visión del infinito. La figuración de un muro que al impedirnos ver hace ver no es tan paradójica como se pudiera pensar: el propio Valente habla de "taladrar el espesor de la luz": la luz, ¿otro muro...? También la luz, "primer animal visible de lo invisible", (cita de Lezama, *Material memoria*, p. 11), es espacio para la visión e impide ver y puede cegarnos; y uno se puede incluso romper la cabeza contra la transparencia.

En los avatares de las tinieblas y la luz, el poema podría ser el último animal visible de lo invisible. Decible e indecible / visible e invisible están en una relación de analogía: "El tópico de la insuficiencia del lenguaje —dice Valente— podría interpretarse en rigor como la afirmación de su contrario. Cabría en efecto entenderlo como afirmación implícita de la potencialidad de una palabra que, en la experiencia extrema y declarada de su radical cortedad, se constituye como espacio donde lo dicho aloja y encarna lo indecible en cuanto tal" (*Variaciones sobre el pájaro y la red / La piedra y el centro*, p. 72). Se podría acotar que en su radical cortedad también el símbolo muestra lo visible encarnando lo invisible en cuanto tal; lo muestra en el poema que es un animal o ser animado y corpóreo: "se forman corporales las palabras" (*Fulgor*, p. 34), "Momentos privilegiados en que sobre la escritura desciende en verdad la palabra y se hace cuerpo, materia de la encarnación" (*Mandorla*, p. 49).

Esta experiencia extrema y declarada parece ser el punto donde Valente realiza el encuentro con la mística, al descubrir en su experiencia que el proceso, los procedimientos de la mística son análogos a los de la poesía, que mística y poesía, hasta cierto límite, coinciden y se implican. En ese límite extremo se opera al fin, como he dicho, la destrucción del sentido en la apertura infinita a la palabra (*Variaciones sobre el pájaro y la red / La piedra y el centro*, p. 75). Pero al borde de este encuentro el crítico debe abandonar una exposición que nos llevaría mucho más lejos de lo que se proponían estos apuntes: observar la formación y la naturaleza del

poema en esta poesía y su pugna con el concepto de "sentido". El poema nace en la indeterminación y en el vacío como ya lo comprobaba Vallejo en un comentario sobre *Trilce*. El poeta mismo crea ese vacío para que surja o irradie o crezca el poema, desde el fondo, desde el limo, desde el centro, como un surtidor, como un chorro de semen o de fuego, como un árbol o modestamente como la maleza o como el musgo, pero siempre desde el fondo o el centro, en un movimiento vertical que conecta las raíces del árbol con las chispas del cielo, o el sótano de la casa de Almería con la azotea asoleada. En todo caso incompatible con el discurso conceptual lineal o con tantos versos que se dan por poema. Pero hay primero el movimiento inverso: todas las vivencias, toda la experiencia fragmentada y dispersa es atraída y unificada por el imán del centro (como dice el propio Valente comentando a Lezama) y rebrota del centro hecha poema.

Trabajando este verano en la poesía de Valente acudieron de pronto a mi memoria unos versos de Paul Celan, entonces no sabía por qué, ahora sé por qué: "Invisible / lo que aparecía bruno / color de pensamiento y salvajemente / invadido / por la maleza de las palabras"[4].

Hay, compruebo, en esta poesía una impresionante violencia de las palabras, pero siempre contenida por la "frialdad" del poema, por un equilibrio riguroso análogo al "enfriamiento del verso" en Leopardi, quizá para preservar al poema de los estragos del *pathos*, de lo patético. La poesía de Valente ha heredado una virtud que en español antiguo se llamaba recato; pero por debajo de este cristal las palabras invaden el ámbito del poema, feroces, feraces.

[4] Paul Celan: *Gedichte*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1977. La traducción es nuestra.

Valente y la poesía hispanoamericana

Los poetas españoles que empezaron a escribir en los años cincuenta están quizás entre los que con más empeño y también con mayor diversidad de fines y de medios reaccionaron ante la ruptura sociocultural que crearon, en España, el franquismo y, en el mundo, las nuevas y siniestras relaciones de fuerzas que nacen de la segunda guerra. Aquellos jóvenes que abordaron la adolescencia en un país y en una época que eran como un teatro de sombras no tenían nada para hacer frente a los desastres de España y del mundo y a la devastación del lenguaje por lo que se ha dado en llamar "comunicación": nada más que el llamado de la palabra poética, irrisoria e inderrotable. De ahí, en los mejores de ellos, una apertura sin reservas al universo mundo, al todo de la cultura a través de las épocas y de las tierras. Pienso que el que con más tenacidad y más rigor ha llevado a cabo esta empresa de demolición de muros para la conquista de lugares más y más indeterminados es José Ángel Valente.

El primero de estos territorios indeterminados por conquistar es, aunque parezca una paradoja, nuestro propio lugar; no la "patria", como lo subraya Valente[1], sino el lugar de donde uno es lugareño. María Zambrano observa a propósito de Lezama Lima que era radicalmente un lugareño de La Habana, como Santo Tomás de Aquino y Sócrates de Atenas[2]: ¿Valente de Orense, podríamos decir? Sólo que el dios del lugar vive en nosotros y viaja con nosotros, consagra y sacraliza todo espacio donde late el origen y la revelación: la noche, el desierto, "el limo original de lo viviente", y trasmuta todo topónimo, todo signo de lugar, en el lugar sin signo, el solo lugar desnudo donde algo puede aparecer: el lugar no significable donde por primera vez se hace posible, en ausencia de todo signo, la aparición. *Sólo en la ausencia de todo signo / se posa el dios* (*Al dios del lugar*, p. 9). Ahí podría posarse o reposarse, con su dios, el poeta: pero sólo para reemprender la búsqueda: *Digamos que ganaste la carrera / y que el premio / era otra carrera* dice Blanca Varela en un poema titulado "Curriculum vitae".

El lugar o *querencia* puede ser también, o quizá, en la poética de Valente, *sobre todo*, un poema o una obra poética, un cuadro, una sinfonía: "Lugares, en efecto, de crecimiento o

---

1 José Ángel Valente: "El lugar del canto", en *Las palabras de la tribu*, Madrid, Siglo XXI, 1971, pp. 16-19.

2 María Zambrano: "Breve testimonio de un encuentro inacabable", en José Lezama Lima: *Paradiso*, edición crítica, coordinador Cintio Vitier, Madrid, Colección Archivos, 1988, p. XVI.

cría de formación de lo humano"[3]. El rigor y la tenacidad a que me he referido a propósito de la obra de Valente designan esta busca o persecución del territorio donde la palabra poética pueda manifestar el esplendor de lo sagrado, se haga ella misma trasunto de ese esplendor: la visión del origen, la caída de la piedra en el centro: la presencia de la imagen, aquí y ahora, de lo que es siempre antes o más allá. Este viaje de descubrimientos es también y sobre todo una peregrinación a través de la historia de la cultura, la poesía y el pensamiento religioso de occidente y oriente, y en lo que a occidente respecta, desde Homero y los presocráticos hasta los poetas de este siglo. Entre lo que puede atraer al lector de la obra de Valente lo que acaso ante todo le impresione será oír las múltiples voces que suenan en consonancia o en diálogo con su voz: entre ellas están las de algunos hispanoamericanos que hablan o responden o son objeto de las interpelaciones del poeta.

La primera de estas voces, cronológicamente, es la del Inca Garcilaso de la Vega (1539-1616), quien aparece hablando en *Mandorla* en un poema titulado "Del Inca": Del Inca, porque el poema está compuesto de palabras tomadas de la obra de éste hasta la penúltima frase; el Inca declara: "Yo nací ocho años después que los españoles ganaron mi tierra" y habla del nombre de Dios en quechua, que Pedro de Cieza no entendió por ser español. "Pero si a mí me preguntasen ahora ¿cómo se llama Dios en tu lengua?, diría: Pachacámac". La última frase del texto es de Valente: "Y la palabra nuestra el Inca iba reengendrando así en la oscura matriz de otra memoria". La palabra nuestra: el castellano; la oscura matriz de otra memoria: la del pueblo del Cuzco que rememoraba en lengua quechua y no conocía la escritura. Este texto es importante no tanto porque se refiere al primer gran escritor hispanoamericano, bilingüe de dos culturas, sino porque, en cierto modo funda la larga indagación que hace el poeta español de la historia de la cultura como una red de textos y de formas de aprehensión que se teje de lengua a lengua, de dialecto a dialecto, de mito a mito, de cultura a cultura: complejo e inacabable proceso de traslación de la palabra y de la imagen, de las apariciones del espíritu, y en la que "el nombre de Dios" —su sin-nombre— reaparece en todos los nombres. Lo que hoy llamamos corrientemente "traducción" no es sino un pequeño fragmento emergente del iceberg. Las matrices de todas las memorias tenderán así a converger hacia el centro inmemorial de la memoria.

El segundo creador hispanoamericano cuya presencia se expande en la obra de Valente es otro peruano, César Vallejo, nacido también en los Andes en 1892. Ecos, reminiscencias, acentos y frases vallejianos se ocultan o se descubren en diversos poemas de Valente, sobre todo en el período que va de *A modo de esperanza* a *El inocente* (1953-1970). Esta exploración de la obra del poeta andino se explicita en el poema "César Vallejo" (en *Punto cero*, p. 200), tejido en gran parte con fragmentos entresacados de sus versos. Valente ha explicado en dos textos los lazos y afinidades que unen su voz a la palabra del poeta peruano; el primero "César Vallejo desde esta orilla" (en *Las palabras de la tribu*, pp.143-160), donde, refiriéndose

[3] José Ángel Valente: "Modernidad y posmodernidad: el Ángel de la historia", en *Fin de siglo y formas de la modernidad*, Almería, Instituto de Estudios Amerienses, 1987, pp. 7-8.

al desamparo y al desconcierto de los jóvenes españoles que abordaron la creación poética en los años de la posguerra, se refiere a la impresión que produjo en ellos la obra vallejiana sobre todo en dos aspectos: el sentimiento de solidaridad humana que impregna su poesía y el tono coloquial y directo de su voz que patentemente repercute también en más de un poema de los que Valente escribió en las primeras etapas de su obra; hay que observar que este tono de conversación oral influyó de análoga manera en poetas hispanoamericanos de los años cincuenta como el peruano Carlos Germán Belli (1927) y el argentino Juan Gelman (1930), otro pariente espiritual de José Ángel, que probablemente descubrieron a Vallejo al mismo tiempo que éste y sus compañeros de generación.

La búsqueda de una nueva retórica basada en la introducción de formas de expresión de la cotidianidad, del habla oral que aborda al lector como un interlocutor y no como al oyente de un discurso solemne, estaba o apuntaba ya en los *Versos sencillos* de Martí, en la poesía del mexicano López Velarde y en la del poeta argentino de barrio Evaristo Carriego que admiraba Borges; pero sólo desde la obra de Vallejo empieza a influir realmente en la poesía escrita en español; es este lenguaje, en muchos casos, la expresión formal precisamente de aquella solidaridad con el prójimo que se da en Vallejo y a la que se refiere Valente. El segundo texto crítico que éste dedica a la figura de Vallejo data de 1988 y se centra de nuevo en esta noción de solidaridad, pero presentada ahora como *proximidad*: "Vallejo o la proximidad"[4]. El lenguaje de Vallejo nos es próximo, el lector de Vallejo es un prójimo: el poeta lo trata como tal.

El cubano José Lezama Lima es otra de las grandes figuras hispanoamericanas que expanden su presencia por la obra del poeta gallego, el cual, igual que a Vallejo, le dedica un poema que lleva por título el nombre mismo del escritor: "José Lezama Lima" (*Punto cero*, p. 377); los vínculos entre el universo poético de Lezama y el de Valente son complejos y profundos, pero hay que excluir de entrada todo intento de aproximar las obras de los dos poetas desde el punto de vista de la forma de la expresión, o por lo menos de la superficie de esta forma, que en Lezama es extremadamente barroca y de ascendencia gongorina, en dirección contraria de la palabra sobria y despojada del poeta español donde dominan más bien los ritmos sordos de sus maestros anglosajones, como ya en Cernuda; y si nos echamos a buscar afinidades con los clásicos españoles nos encontraremos sobre todo con Fray Luis, San Juan de la Cruz, Santa Teresa y, en el barroco, Quevedo mucho más que Góngora. La red por la que comunican Valente y Lezama se teje pues por debajo de lo visible en la singular escritura lezamiana que, por el procedimiento del "continuo de la imagen" conecta y unifica los fragmentos o poemas que su narrativa va tejiendo como una red: como la red de una araña, diría Valente. Es el propio Valente el que nos indica ya desde el título de un texto crítico dedicado a Lezama dónde se encuentra el punto de unión entre su propia

[4] José Ángel Valente: "Vallejo o la proximidad", en *César Vallejo: Obra poética*, edición crítica, coordinador Américo Ferrari, Madrid, Colección Archivos, 1988, pp. XV-XVIII.

representación de la poesía y la del poeta cubano: "El pulpo, la araña, la imagen"[5]: "La sabiduría total y cóncava del pulpo" es una frase de Lezama de la que Valente parte para referir al "cóncavo saber total de Lezama mismo", así como el espacio de la araña en el que se hila la red correspondiente al continuo de la imagen representa el paciente tejido de la escritura del cubano desde "sus absolutos comienzos". "La araña, como el pulpo, —comenta Valente— es símbolo de un centro en expansión, de un centro que genera espacio, de un centro incorporante-irradiante". Este centro irradiante es también un centro imantado que atrae todos los fragmentos de lo disperso "al punto donde la irradiación nace". El centro que imanta e irradia garantiza la unidad de la dispersa realidad, cuyos fragmentos son capturados por los tentáculos del pulpo o en la red de la araña: la garantiza tanto en la obra de Lezama como en la de Valente. Reconocemos en efecto en estos motivos del "maestro cantor" de La Habana sintetizados en los apuntes críticos del cantor de Galicia, las grandes obsesiones de la poesía y la poética de este último: el centro, la red, la unidad, la incorporación al centro y al fondo de la diversidad de la experiencia operada por el imán del poema. Como la poesía de Lezama la de Valente es cóncava y tentacular.

Otros dos textos dedicados al Maestro cantor, "Patio, zaguán, umbral de la distancia", en *Interior con figuras* (p. 56) y en *Mandorla* (p. 48), así como una importante cita del cubano: "La luz es el primer animal visible de lo invisible", que sirve de pórtico a *Material memoria*, extienden la relación, el diálogo y la complicidad entre los dos poetas al dominio del sentido, de la aprehensión del mundo por la imagen, del comercio poético entre lo visible y lo invisible, lo decible y lo indecible, en suma a los lugares más importantes que frecuentan Valente y Lezama: "Maestro, en verdad le digo la palabra salud". La poesía de Lezama, aunque muy iluminada por la luz de Góngora, merodea también por la noche de los místicos, como en Valente, y es el propio poeta cubano el que destaca lo que a Góngora le falta: la noche de San Juan de la Cruz[6], que es la que ha explorado sobre todo Valente pero que también circunda la poesía de Lezama; *Oppiano Licario* puede leerse, en este sentido, como un poema narrativo nocturno y la crítica ha visto en algunos de sus capítulos un itinerario por las vías de la mística, purgativa, iluminativa, unitiva[7]. Se entiende pues la pasión que ha demostrado Valente por esta obra donde la luz y la noche, datos elementales de la suya propia, impregnan todo el ámbito del conocimiento poético.

Se entiende también su devoción por otro gran poeta contemporáneo de América, el peruano Emilio Adolfo Westphalen (1911), con el cual Valente teje una red de nuevas afinidades y simpatías, nuevas y viejas, podríamos decir, porque el fondo o centro de donde irradian estas afinidades y los hilos que lo enlazan con éste y otros poetas hispano-

---

5 José Ángel Valente: "El pulpo, la araña, la imagen", en José Lezama Lima: *Juego de las decapitaciones*, Barcelona, Montesinos, 1982, pp. 7-13.

6 José Lezama Lima: "Sierpe de don Luis de Góngora", *Obras completas*, t. II, México, Aguilar, 1977, pp. 196-202.

7 Ver Margarita Fazzolari: "Las tres vías del misticismo en *Oppiano Licario*", en *Coloquio internacional sobre la obra de José Lezama Lima*, Vol. II: Prosa, Centre de Recherches Latino-américaines de l'Université de Poitiers, Madrid, Editorial Fundamentos, 1984, pp. 125-134.

americanos, es el centro mismo de su indagación poética desde el principio de su obra. El tacto de la araña siente infaliblemente toda presencia y toda presión en la extensión de la red.

Westphalen es el poeta del silencio: así lo comprueba José Ángel Valente en el ensayo que figura como introducción a la edición de la obra poética de aquél en Alianza Editorial: "Frases que recién nacidas se sumergen en el silencio como en agua lustral para volver a nacer de él en nuevas y no reconocibles formas. (...) La palabra es en el poema de Westphalen una teoría de resurrecciones. Palabras, antepalabras y silencios"[8]. ¿Pero no es eso lo que sucede desde siempre en la obra de Valente, donde la palabra nace de "la explosión de un silencio", donde el silencio se hermana con el vacío creado por el poeta para que el poema pueda surgir, en una incesante teoría de apariciones y desapariciones? Es precisamente eso, un reconocimiento, nuevamente, por *afinidad* y Valente lo recalca en su escrito: "Quien esto escribe sintió muy pronto que una intensa afinidad lo acercaba a Westphalen", precisando: "Lo curioso es que esta afinidad antecedió a la lectura de sus textos y al conocimiento de su persona"[9]: simplemente por la lectura, a mediados de los años cincuenta, de unas páginas que dedica a Westphalen Anderson Imbert en su *Historia de la literatura hispanoamericana.* Recordemos que Westphalen publicó dos fulgurantes libros de poemas entre 1933 y 1935: *Las ínsulas extrañas* y *Abolición de la muerte*; el título del primero —aunque Westphalen se opone a que se lo interprete en un sentido místico— es bastante significativo de los lazos entre la obra de Westphalen y la de Valente a través de la referencia central a San Juan de la Cruz: "Volvemos una y otra vez a la palabra inicial, a la sola palabra poética, palabra de la germinación, que recita ininterrumpidamente el comienzo o el origen. (...) El sentido naufraga en su noche. Noche del sentido en que la palabra es un solo aparecer oscuro de materias lumínicas y el poema ese solo aparecer, ese oscuro fulgor": así dice Valente de la poesía de Westphalen; pero quien haya leído con atención la obra de Valente reconocerá también en sus palabras la propia poesía de éste.

La simpatía poética de Valente se extiende naturalmente a otros poetas coetáneos de diversas lenguas y de diversas culturas, por ejemplo al egipcio Edmond Jabès y a su desierto; el lazo privilegiado con Vallejo, Lezama, Westphalen o Gelman viene seguramente de que éstos son poetas de lengua castellana, pero no ya bilingües y divididos entre dos culturas como el Inca Garcilaso en el siglo XVI, sino que poseen el español como única lengua materna, pero reengendran en nuestra lengua la oscura matriz de muchas memorias, de muchas culturas que se han ido amalgamando en América en los cuatro siglos que han corrido desde que escribía el Inca. Valente, en el fondo, ha llevado a cabo por su cuenta y en íntima relación con los hispanoamericanos el mismo proceso de fusión, de modo que en el punto presente de su trayectoria podría aplicarse a sí mismo las palabras que dice del Inca:

---

[8] José Ángel Valente: "Aparición y desapariciones", en Emilio Adolfo Westphalen: *Bajo zarpas de la quimera. Poemas (1930-1988)*, Madrid, Alianza Editorial, 1991, p. 9.

[9] José Ángel Valente: "Aparición y desapariciones", o. cit., p. 10.

Y la palabra nuestra el poeta [gallego] va reengendrando así en la oscura matriz de otra[s] memoria[s]. En este sentido Valente es un gran poeta español-americano: "fondos de una tradición común que en ustedes encuentra distinto impulso o renovada forma" dice Valente en su "Carta abierta a José Lezama Lima" (*Las palabras de la tribu*, p. 252).

La poesía de José Ángel Valente: lugar del canto, lugar de nadie, lugar común

Los lugares son terribles
César Vallejo

La poesía de José Ángel Valente —ahora que la muerte ha emancipado del tiempo sucesivo la obra *in progress* del escritor, ese movimiento de la mano que escribe y escribe— prosigue otra vida y otro movimiento en los lectores sin número ni nombre que, de generación en generación y de tierra en tierra, van a transitar por el lugar o los lugares de este canto, a vivir y demorar en el, van a vivir de él: más y mejor seguramente que en la obra de tantos otros autores que habrán comentado en sus versos la actualidad del siglo ya acabado: digo más y mejor porque la universalidad que marca la poesía de Valente, su aproximación a la razón del mito y su denunciación de la sinrazón de la historia y su barbarie, su barbaridad, arraigan en el sentido de una temporalidad trascendente donde lo "actual" y lo "presente " invierten sus signos, así que San Juan de la Cruz o Quevedo resultan más actuales y el lugar de don Quijote está más presente que los personajes y los sitios de la llamada actualidad. A este propósito Charles Peguy ha dicho en un escrito que cuando lee el periódico de ayer lo que éste dice le parece ya inactual, mientras que unas páginas de la Divina Comedia son siempre actuales; pero por ello mismo el poeta Valente va a fijar a lo largo de su obra una mirada sin concesiones, dura y negativa, en eso que se suele llamar con un estereotipo léxico "el-momento-histórico-que-nos-ha-tocado-vivir":

En el "momento histórico" y más acá y más allá de todo momento histórico el lugar, el canto y la presencia de un dios del lugar, tácitos o explícitamente nombrados, se asocian por numerosos vínculos en la obra del poeta gallego. Ya en la cuarta sección del libro *Poemas a Lázaro* (1955-1960) aparece un poema, "Sobre el lugar del canto", donde, situándose en el plano de la historia (la Historia innegable, implacable, indefendible asedia al poeta), Valente contrasta el momento histórico que vivimos en un hoy de desolación, mentira y desposesión de la casa del hombre ("La palabra que nace sin destino / La sangre que no siembra más que sangre / El pan desposeído de la casa del hombre"), con el lugar tal como fue un día, en un tiempo imaginado hondo y fecundo: "Esta es la hora, este es el tiempo / —hijo soy de esta historia— / este es el lugar que un día / fue solar prodigioso de una casa más grande": como si el dios del lugar hubiera abandonado el lugar del canto y el poeta de hoy cargara con la misión de hacerlo volver a sus lares o buscarle otros lares en otro tiempo que nuestro tiempo de miseria; o como si otro dios, un dios maligno, hubiera invadido el lugar

o lo frecuentara para sembrar en él desolación y muerte. Estos dioses, buenos o malos, nombrados o no, visitan asiduamente los poemas de la obra: musas oscuras que asedian al poeta "en tiempo de mentira y de infidelidad", como reza un texto de *La memoria y los signos* (1960-1965).

De desolación y muerte es la atmósfera que se respira en muchos poemas de *Al dios del lugar* (1989), título de uno de los libros de la madurez, que lleva por epígrafe dos versos de Ezra Pound: "Tiene un dios en él / aunque yo no sé qué dios". Un dios malo, a juzgar por el ánimo deprimido y la angustia que impregna estos poemas donde, después del título, la palabra *lugar* aparece una sola vez y para evocar un "lugar de destrucción": "humus de la muerte", "recubierto por otra primavera", lluvias oscuras que han sumergido la boca de la noche, "Cielo rasante / Pájaros / Ceniza /. Ciega, rota imagen borrada, indescifrable, extinta." Ya el primer poema del libro anuncia la atmósfera en una especie de oscura eucaristía:

> El vino tenía el vago color de la ceniza.
> (.....)
> El insidioso fondo de la copa
> esconde a un dios incógnito.
> Me diste
> a beber sangre
> en esta noche.
> Fondo
> del dios bebido hasta las heces.

Y entonces, si el dios del lugar cuya sangre oscura bebemos, desampara al propio lugar, al lugar nuestro, lo que nos quedaría sería correr interminable carrera tras el dios huidizo, de lugar en lugar, de signo en signo que, trasladados al código de una lengua, se hacen poema; pero precisamente el dios se oculta y huye de todo signo incitándonos a borrar los signos visibles y a borrarnos nosotros mismos:

> BORRARSE.
> Sólo en la ausencia de todo signo
> se posa el dios.

De ahí quizá esa aspiración al silencio, esa necesidad de borrarnos: vacío del sentido y del sonido que hay en una buena parte de la mejor poesía moderna y que unos poetas llenan dejando de escribir, mientras que otros, en un esfuerzo que sin la menor ironía podríamos llamar heroico, lo hacen escribiendo tercamente en signos oscuros la necesidad de borrar los signos y a quien los escribe: el amanuense del dios y su mano.

Valente, en todo caso, optó por seguir grabando en palabras la aspiración al silencio:

> Palabra
> hecha de nada.

Rama
en el aire vacío.
Ala
sin pájaro.
Vuelo
sin ala.
Órbita
de qué centro desnudo
de toda imagen.
Luz,
donde aún no forma
su innumerable rostro lo visible.

Este poema de *Material memoria*, "Palabra", dedicado a María Zambrano, es seguramente el mejor ejemplo de cómo un poeta elude la tentación del silencio, que puede ser a veces una manera de abandonarse con elegancia a la facilidad del cansancio o de la indiferencia, diciendo lo que es casi un no decir, mostrando al borde mismo del silencio, ya en los arcanos del silencio, la palabra inane haciéndonse desnudez, transparencia, vacío, nada: "cosa para andar en lo oculto", cosa de poesía y nada más. Y nada, y más... A este respecto ha dicho Valente en "Cinco fragmentos para Antoni Tàpies" en *Material memoria*: "Mucha poesía ha sentido la tentación del silencio. Porque el poema tiende por naturaleza al silencio. O lo contiene como materia natural. Poética: arte de la composición del silencio. Un poema no existe si no se oye, antes que su palabra, su silencio"

Este silencio oído, sonidos de silencio, emite señales en el trasfondo del poema escrito en la expectativa de que se borre toda palabra y todo signo para que entonces se pose el dios ahí: "ahí" que es "más allá", en ese lugar que es un desierto que es ninguna parte y huye de todas partes para que lo siga el canto errante en el silencio entrañable de la noche del alma donde para el dios, donde no amanece el cantor, porque todo canto está impregnado del silencio de la noche y el cantor anochece en cada amanecer: por eso no amanece el cantor.

El lugar donde se posa el dios parece confundirse con el lugar del canto en la poesía de Valente y tal lugar puede ser cualquier lugar, un lugar común en el sentido lato y también preciso de la palabra, por ejemplo una ciudad cualquiera, Madrid o Ginebra o París o Almería, o bien, en esta poesía de la desnudez y del vacío, un desierto. Y precisamente es eso, un desierto lo que aparece de golpe en los primeros versos del primer poema del primer libro del poeta: "Cruzo un desierto y su secreta / desolación sin nombre". Andrés Sánchez Robayna[1] nota que el desierto reaparece también al fin de la obra poética de Valente, en *Nadie* (1996) ("Estábamos en un desierto confrontados con nuestra propia

[1] Andrés Sánchez Robayna : " Prólogo", en José Ángel Valente EL FULGOR Antología poética (1953-1996), *Selección de Andrés Sánchez Robayna. Galaxia Gutemberg / Círculo de lectores.* Barcelona, 1998, pp.7-8.

imagen que no reconociéramos"); y reaparecerá también en otros textos. La imagen de la travesía del desierto o el hacer alto en un desierto figura mejor que nada la desnudez, la soledad, esa fijación en la nada de la palabra poética y al mismo tiempo, pienso, la redención de la palabra por la ascesis o, como dice Sánchez Robayna en el texto citado: "La idea del desierto como espacio de soledad o desolación al que nos ha conducido la historia se funde con el simbolismo del desierto como espacio de reflexión y de expiación del ser". Pero también como apertura a la palabra poética, como espacio nulo que nos abre al silencio. En *Variaciones sobre el pájaro y la red,* comentando al antiguo poeta árabe Hussein Mansur al-Hallâj, dice Valente que "la palabra poética sólo se cumple o se sustancia en ese borde extremo del silencio último que ella integra y en el que ella se disuelve. No tiene esa palabra más territorio propio que el descrito en esta bellísima espresión de Hallâj 'Los desiertos de la proximidad'. Palabra, pues, del límite, del borde o de la inminencia, la palabra poética no es propiamente el lugar de un *decir* sino de un *aparecer.* El poema es un lugar y un no lugar, lugar desierto, lugar sin lugar donde la palabra es signo de lo indecible, no discurso; y, unas páginas más adelante, en un texto, "La memoria del fuego", que es un comentario al gran poeta egipcio Edmond Jabès, Valente cita a éste: "El silencio es más que una práctica del silencio y de la escucha. Es apertura eterna. La apertura de toda escritura que el escritor tiene por misión de preservar —apertura de toda apertura". Y ahora la conclusión es que la palabra poética no tiene lugar: "No tiene, en rigor, lugar, porque su lugar es el desierto": lugar deslugarado que es sólo apertura, abertura, no-lugar del espejismo y la imagen que imagina nada.

Por otra parte, es de notar la atracción que parece haber ejercido sobre el poeta no ya la idea o la visión poética del desierto sino quizá también la evidente presencia del desierto de Almería: en cierto modo el revés de los verdes paisajes de su niñez en Galicia, su lugar natal. Y es como si el no lugar que es el desierto nos devolviera al lugar.He citado en otro trabajo[2] a María Zambrano, quien, hablando de Lezama Lima, dice que era radicalmente un lugareño de La Habana, como Santo Tomás lo era de Aquino; pero Lezama, a quien Valente tanto quería y admiraba, no se movió nunca de su lugar mientras que la vida del poeta gallego fue un largo periplo que lo llevó de su Galicia natal a Madrid, a Oxford, a Ginebra, a París y finalmente a Almería con un regreso a Orense pero sobre todo con un regreso poético a la lengua nativa en las *Cántigas de alén:* vuelta por el camino del poema al lugar natal (que puede aparecer también en la obra como no lugar o como un lugar de "más allá": "Nací en ninguna parte. O no nací".(...) "Dónde. Allende. Tierra de allende, nuestra tierra"):

> Escoita, mai, voltei.
> (.....)
> Voltei. Nunca partira.

[2] Américo Ferrari : José Ángel Valente y la poesía hispanoamericana, en *El encuentro,* obra colectiva, Universidad de Murcia, Murcia, 1992, p. 211.

[3] José Ángel Valente : "Modernidad y posmodernidad : el Ángel de la historia", en *Fin de siglo y formas de la modernidad,* obra colectiva, Almería, 1987.

Alongarme somente foi o xeito
de ficar para sempre.

Alejarse fue tan sólo el modo de quedar para siempre. Porque el dios del lugar—decía en la nota arriba aludida— vive en nosotros y viaja con nosotros, consagra y sacraliza todo espacio donde late el origen y la revelación y trasmuta todo topónimo, todo signo de lugar en el lugar sin signo y en un no lugar; el solo lugar desnudo donde algo puede aparecer: el lugar no significable donde por primera vez se hace posible la aparición ya fuera de todo signo.Y entonces un poema, un cuadro, una sinfonía, en cuanto no significan sino que simplemente aparecen al tiempo que constituyen la posibilidad del aparecer, son lugares en movimiento que atraen la creación y al creador hacia su hueco o su vacío "Lugares (...) de crecimiento o cría de formación de lo humano" ha dicho el propio Valente en un ensayo[3]. Estos lugares son huidizos y, desde luego, no sirven para residir, podríamos decir incluso que son lugares para no estar y quizás —*topoi* geográficos o poéticos— los perseguimos más que los habitamos. En un artículo sobre las pirámides de Egipto, César Vallejo, con quien tantas afinidades y relaciones de simpatía tenía José Ángel, dice que "los lugares —tumbas o cunas— suelen ambular en el espacio y en el tiempo y burlarse de los ojos del historiador y del simple mortal" y quizá todos juntos, ciudades, desiertos, sinfonías, obras plásticas o poemas, son tan inalcanzables como ese misterioso lugar, no ultraterreno sino de *este mundo*, al que se refiere el mismo Vallejo en un poema poco conocido titulado *Trilce*, como su libro:

Hay un lugar que yo me sé
en este mundo, nada menos,
adonde nunca llegaremos.
Donde, aun si nuestro pie
llegase a dar por un instante
será, en verdad, como no estarse.
Es ese sitio que se ve
a cada rato en esta vida,
andando, andando de uno en fila.

Es seguro que el poeta José Ángel Valente, como el poeta César Vallejo, se sabía ese lugar y nunca dejó de verlo. Está figurado, figurándose, a lo largo de toda su obra, desde el desierto del primer poema al desierto de sus últimos textos: travesía infatigable hasta ese punto terminal del desierto donde el poeta ya no está sino en la luz de la noche y tal como en sí mismo la eternidad lo cambia: en el sin lugar, en la otra orilla; y somos ahora nosotros, sus lectores, sus amigos en la poesía, quienes recomenzamos la travesía siguiendo la huella de sus versos hacia el lugar del canto, el lugar de nadie, el lugar común.

Desde esta orilla, gracias, José Ángel, por esa huella.

Origen de los presentes ensayos

"Tres exiliados". *Eco* [Bogotá], n.° 230, 175-187.

"Manuel González Prada entre lo nuevo y lo viejo". *Revista Iberomericana,* n.° 146-47.

"González Prada y la poesía alemana". *Caminos hacia la modernidad. Homenaje a Rafael Gutiérrez Girardot.* Verwuert Verlag. Frankfurt am Main, 1993.

"Fin de siglo. Viaje de ida y vuelta". *Jornadas Internacionales de Literatura Hispanoamericana, 1992.* Ginebra. Fundación Simón I. Patiño, 1993, 11-22.

"Rubén Darío de orilla a orilla". En *El bosque y sus caminos.* Valencia, Pre-textos, 1993.

"Herrera y Reissig: irrealismo y poesía", *Inti. Revista de literatura hispánica,* n.° 5-6, 62-69.

"El modernismo de Julio Herrera y Reissig entre el romanticismo y los bordes del expresionismo". En *Julio Herrera y Reissig: Obra poética.* Madrid, Colección Archivos, 1997, 997-1024.

"La poesía barroca de Julio Herrera y Reissig y su irradiación sobre las vanguardias hispanoamericanas", en *"Julio Herrera y Reissig L'Homme et l'oeuvre / El hombre y su obra. Etudes réunies par Enrique Marini Palmieri.* Recherches Valencionnoises n.° 7. Preses Universitaires de Valenciennes, 2001, 97-103.

"La función del símbolo en la obra de José María Eguren". En *José María Eguren. Aproximaciones y perspectivas",* estudios seleccionados por Ricardo Silva Santisteban, Lima, Universidad del Pacífico, 1977; reimpr. en *El simbolismo,* ed. de José Olivio Jiménez, Madrid, Taurus, 1979; reimpresión. En: *El bosque y sus caminos.* Valencia, Pre-textos, 1993.

"La rebelión de los vocablos en la obra de Oliverio Girondo". En *Mélanges à la mémoire d'André Joucla Ruau,* Aix-en-Provence, Editions de l'Université de Provence, II, 1978; reimpresión. En: *El bosque y sus caminos,* Valencia, Pre-textos, 1993, 65-86.

"Juan Larrea y su visión del surrealismo en Europa y en América". Inédito.

La presencia del Perú en la poesía de César Vallejo". *Ínsula* [Madrid], n° 386-387.

"Vallejo: vida y obra". *Ínsula,* setiembre de 1988.

"Vallejo: la huida a Europa: la huida de Europa". "Humanitas", Universidad de Lima, n° 33 [Julio-Diciembre 1995], 140-151.

"Vallejo: los destinos de la obra y los malentendidos del destino". En *César Vallejo Obra poética.* Madrid, colección Archivos, 2a edición 1996, 539-554.

"Mariátegui: el concepto de indio y la cuestión racial en el Perú". *Revista Iberoamericana,* n.° 127, 395-409.

"La crítica literaria en la obra de José Carlos Mariátegui". Inédito.

"La revista *Amauta* y las vanguardias poéticas peruanas", *Amauta y su época. Simposio internacional.* Lima, 1997, 321-330.

"Sobre la emergencia de la literatura peruana andina"."Literaturas andinas" [Jauja, Perú], n.°s 3-4, pp. 5-14.

"César Moro y su obra poética". Inédito.

"Lord Moro en las Moradas del amor". Inédito.

"Traducción y bilingüismo: el caso de César Moro", "Colloquium Helveticum", 28, Peter Lang AG, Bern, 193-207 [texto francés, inédito en castellano].

"Martín Adán: poesía y realidad". *Mélanges offerts à Charles Aubrun ,* Paris, Editions Hispaniques, 1975, I.- Reimpr. en *Los sonidos del silencio. Poetas peruanos en el siglo XX,* Lima, Mosca Azul, 1990.

"Martín Adán en la constelación poética del los años XX". Inédito.

"Lectura de *Abolición de la muerte*". *Creación y crítica* [Lima], n.° 20- Reimpresión.: *Inti,* n°.s 5-6. Reimpresión. En: *Los sonidos del silencio,* Lima, Mosca Azul, 1990,73-77.

"Westphalen: una poesía por rehacer a cada instante". *Los sonidos del silencio,* Lima, Mosca Azul, 1990, 78-86.

"Macedonio Fernández: Belarte contra realismo y las perspectivas de la narrativa hispanoamericana contemporánea". Universität Erlangen-Nürnberg, *Homenaje a G. Siebenmann, Lateinamerika Studien,* n° 13; reimpr. *El bosque y sus caminos,* Valencia, 1993 165-183.

"José Antonio Ramos Sucre: El cuento: el canto". En *El bosque y sus caminos.* Valencia, Pre-textos, 1993.

"La imbricación de la expresión poética en la obra narrativa de José María Arguedas y Juan Rulfo". "Hueso Húmero", n.° 34 [julio 1999], 18-32.

"El retorno al lugar: poesía y narración en los dos primeros capítulos de *Pedro Páramo";* en *El bosque y sus caminos,* Pre-textos, Valencia, 1993, 185-203.

"Decurso narrativo y niveles de significación en *Pedro Páramo";* en *Crítica semiológica de textos literarios hispánicos,* vol. II de las *Actas del Congreso Internacional sobre Semiótica e Hispanismo* celebrado en Madrid del 20 al 25 de julio de 1983; Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid 1984, 801-802.

"Épica y lírica en *Cien años de soledad". El bosque y sus caminos*, Pre-textos, Valencia, 1993, 205-214.

"La raíz del canto en la poesía de Manuel Moreno Jimeno"; en Manuel Moreno Jimeno *Centellas de la luz Poesía 1934-1980,* Barcelona, Ediciones Ronda, 1981,15-19.

"Escritura y vida en la poesía peruana de la 'Tercera generación". "Fórnix" n.° 2 [Lima, Enero-Junio de 2000], 210-224.

"La carrera y el premio: reflexiones sobre la poesía de Blanca Varela", , en *Los sonidos del silencio. Poetas peruanos en el siglo XX,* Lima, Mosca Azul Editores, 1990.

"Com/posiciones" [de Juan Gelman] , en *Como temblor del aire La poesía de Juan Gelman Ensayos críticos.* Compilación de Lilian Uribe. Montevideo, Vintén Editor, 1995, 145-149.

"Eugenio Montejo y el alfabeto del mundo", en *Alfabeto del mundo,* FCC, México, 1998, 9-28.

"La poesía de Carlos López Degregori: presencia de nadie, ser de nada", en Carlos López Degregori *Aquí descansa nadie.* Lima, Editorial Colmillo Blanco, 1998, 9-18.

"La poesía de Ricardo Silva Santisteban: una tierra por conocer", en Ricardo Silva Santisteban *Terra incognita,* Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, 2001, 7-15.

"Las constelaciones poéticas de Thomas Boberg", "Hueso Húmero", n.° 39 [Setiembre 2001] 195-2001.

"Laura Yasan en el carnaval de la soledad", en Laura Yasan *Cotillón para desesperados.* Buenos Aires, Editorial La Bohemia, 2001, 9-17. .

"La poesía de Edgar O'Hara", "Hueso Húmero", n° 26 [Lima, febrero 1990] 107-113 "Revista Iberoamericana" [Pittsburgh], vol. LVI, 150, 304-308.

"La poesía de Vladimir Herrera: signos en la oquedad tomada". "Hueso Húmero", n° 38. [Abril 2001] 172-176.

"Renato Sandoval: el viaje al poema: el poema viajero", en Renato Sandoval *Nostos / El revés y la fuga*. Lima, Editorial Nido de Cuervos, 2000, 5-11.

"Yulino Dávila. La aventura, la escritura". En Yulino Dávila, *Hebras de Malasaña.* Lima, Lluvia Editores, 1998.

"Alejandro Calderón: la intención de la voz", París, Editions Caractères, 2000, 167-171.

"El poema ¿último animal visible de lo invisible? En torno a la obra de José Ángel Valente", Madrid, Alianza Editorial, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 1996, 23-32.

"José Ángel Valente y la poesía hispanoamericana". "Quimera" [Barcelona], n.° 202, 11-14

"La poesía de José Ángel Valente: lugar del canto, lugar de nadie, lugar común". "Rosa Cúbica" [Barcelona] n°s 21-22

Impreso en los talleres de
INDUSTRIAL*gráfica* S.A.
Chavín 45 Lima 5 Perú
Email: igsa@bwnet.com.pe
Teléfono: 431-2505
Fax: 431-3601
Febrero de 2003

Próximas publicaciones

Castellano andino. Aspectos sociolingüísticos, pedagógicos y gramaticales
Rodolfo Cerrón Palomino

Normas antidumping y antitrust en los procesos de integración
Abdías Sotomayor

Riqueza económica y pobreza política
Francisco Durand

Estilos de aprendizaje
Varios autores

Fondo Editorial de la PUCP
Plaza Francia 1164
Cercado de Lima
330-7410 / 330-7411
feditor@pucp.edu.pe

ISBN 9972-42-522-3



Fotografía de portada: «Tierra cuarteada». Propiedad de *Digital Stock* (ICS00289)