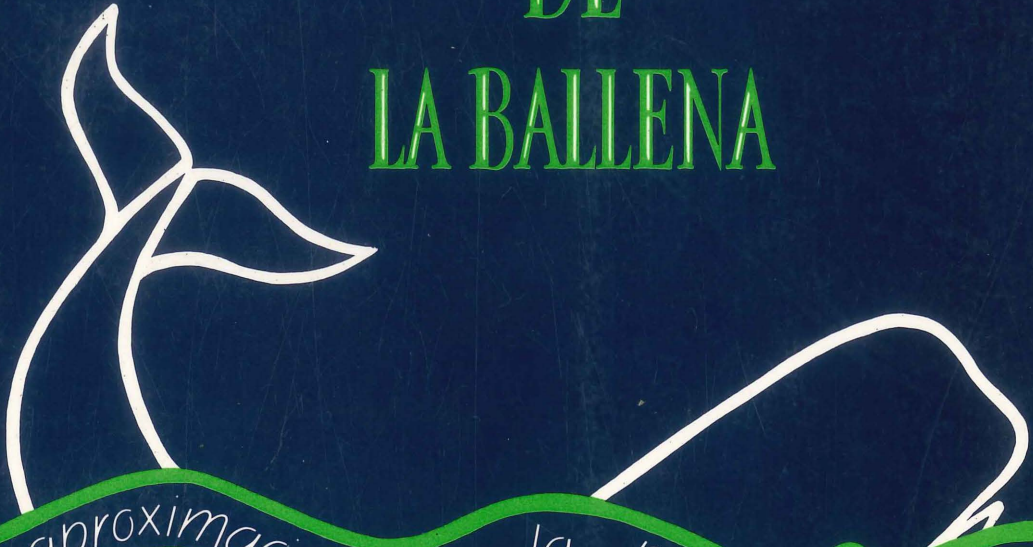


Eduardo Chirinos

EL TECHO DE LA BALLENA



aproximaciones a la poesía peruana
e hispanoamericana contemporánea.
vallejo · moro · westphalen · sologuren y otros




PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATOLICA DEL PERU
FONDO EDITORIAL 1991

Licenciado en Lingüística y Literatura por la Pontificia Universidad Católica del Perú, Eduardo Chirinos (Lima, 1960) es profesor de Lírica Hispanoamericana desde 1989 en la misma institución.

En poesía ha publicado los siguientes libros: *Cuadernos de Horacio Morell* (Lima, 1981), *Crónicas de un Ocioso* (Lima, 1983), *Archivo de Huellas Digitales* (Lima, 1985), *Sermón sobre la Muerte* (Madrid, 1986), incluido en el volumen *Rituales del Conocimiento y del Sueño* (Madrid, 1987), *El Libro de los Encuentros* (Lima, 1988), *Canciones del Herrero del Arca* (Lima, 1989) y *Recuerda, Cuerpo...* (Madrid, 1991).

Ha ejercido la crítica literaria en el suplemento *Perspectiva* del diario *la Prensay* en los suplementos *Domingo* y *Culturas* del diario *La República*. Actualmente tiene a su cargo la página de Letras de la revista *Meridiano de Lima*.

En colaboración con Jorge Eslava ha publicado recientemente una antología de poesía peruana contemporánea titulada *Loco Amor*. Actualmente tiene en preparación el volumen antológico *Infame Turba. Poesía en la Universidad Católica (1917 - 1992)*.



Eduardo Chirinos
EL TECHO DE LA BALLENA

ESTADO

DE

LA BALLENA

1950

1950

Eduardo Chirinos

EL TECHO
DE
LA BALLENA

Aproximaciones a la poesía peruana
e hispanoamericana contemporánea



PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATOLICA DEL PERU
FONDO EDITORIAL 1991

Primera edición, noviembre de 1991

Carátula: Silvia Blume; sobre una idea del autor.

*El Techo de la Ballena. Aproximaciones a la
poesía peruana e hispanoamericana contemporánea*

Copyright © 1991 por Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, Av. Universitaria, cuadra 18, San Miguel, Apartado 1761. Lima Perú. Tlfs. 626390 y 622540, anexo 220

Derechos Reservados

Prohibida la reproducción de este libro por cualquier medio, total o parcialmente, sin permiso expreso de los editores.

Impreso en el Perú - Printed in Peru

INDICE

Presentación	13
I	
Piedra negra sobre una piedra blanca	17
«Mito» y «Alegoría» en Trilce XLIV: una contribución a la crítica	35
Un surrealista entre Esopo y Maldoror	45
Westphalen en la mar del fuego	49
Bodas del amor y de la muerte	53
Un místico en la Noche Oscura	59
Péndulo entre Pirrón y Dionisos	69
II	
De la torre de marfil a la torre de Babel	77
Tronco del olivo original	83
Un gran silencio vuelve a interrumpirse	91
Una cierta fascinación por el horror	97
Otra noche en el Huerto de los Olivos	103
El asceta en su casa	111
El chico que se declaraba con la mirada	117
El poema: una bella mentira	123
Palabras en La Edad de la Memoria	129
(Ludo y Eros) La ceremonia secreta	135
III	
Un penique para Mr. Eliot	143
Todos y Nadie	149
¿Quién lee a Campoamor?	159
Salutación a España	165
Geneología del hada	171
Olga Orozco en el revés del cielo	181
La última elegía de José Emilio Pacheco	187

El almanaque de Juan Gustavo Cobo Borda	193
Elogio de la palabra	199
Noticia sobre los textos	205
Indice onomástico	209

*Para Jannine.
Tu otro nombre es Poesía.*

Los poetas no inventan los poemas
El poema está en alguna parte ahí detrás
Desde hace mucho tiempo está ahí
El poeta no hace sino descubrirlo

JAN SJACEL

La poesía es el lenguaje del Paraíso. Por eso sólo los que llevan el recuerdo de aquel tiempo, sólo los que no han olvidado los vagidos del parto universal ni los acentos del mundo recién creado, son poetas.

VICENTE HUIDOBRO

PRESENTACION

He reunido en este volumen la mayoría de los trabajos sobre poesía peruana e hispanoamericana que he publicado desde 1987 en diarios y revistas. Debo advertir que todos, en mayor o menor medida, han sufrido modificaciones, y que incluso me he permitido variar el título original cuando lo consideré necesario. El lector curioso puede consultar la *Noticia sobre los textos* que aparece al final del libro.

El Techo de la Ballena está dividido en tres secciones. La primera se refiere a poetas peruanos nacidos entre 1892 y 1927 (Vallejo, Moro, Westphalen, Sologuren, Eielson y Wáshington Delgado); la segunda se da inicio con el poeta Antonio Claros (Trujillo, 1939) y culmina con el jovencísimo y también trujillano Luis Fernando Jara, nacido en 1969. La tercera y última sección trata de poetas disímiles en el espectro de la poesía contemporánea, de Eliot a Darío, pasando por Pessoa, Campoamor, Herrera y Reissig, Orozco, Pacheco, Cobo Borda y nuestro Carlos Germán Belli. Observará el lector la ausencia de algunos autores determinantes en el panorama de la poesía nacional, autores que (bueno es decirlo) cuentan con mi más devota admiración y estima. Diré en mi descargo que éste no pretende ser un libro definitorio, y que espero —si los dioses me son favorables— ofrecer nuevas entregas que continúen y complementen este trabajo.

Si se me preguntara entonces cuáles han sido los criterios empleados en la organización de *El Techo de la Ballena*, respondería

al modo de a Borges : la arbitrariedad y la distracción. Ya Roland Barthes afirmaba que el texto produce el mejor placer cuando se hace escuchar indirectamente, cuando leyéndolo, el lector «se siente llevado a levantar la cabeza a escuchar *otra cosa*». Este libro es un homenaje a aquellas lecturas que en su momento me llevaron a escuchar esa *otra cosa*, que muchas veces no es más que la manifestación del Gran Poema que todos escribimos y en el que, secretamente, nos reconocemos.

Creo importante recordar que «El Techo de la Ballena» fue el nombre de la sección literaria del diario *La República*, que tuve a mi cargo entre enero y junio de 1988. Quiero hacer constancia de mi agradecimiento a la generosa amistad de Nilo Espinoza, entonces editor del suplemento, y a Federico de Cárdenas, quien me invitara a colaborar en el suplemento «Culturas». Asimismo al poeta venezolano Carlos Contraamaestre, quien me habló del Techo de la Ballena en el tren que nos llevara a Cádiz una noche de 1987; al noble y desinteresado apoyo de Ricardo González Vigil, y —por supuesto— a Jannine Montauban, sin cuya colaboración y sugerencias muchas de estas páginas no hubieran existido.

¿Por qué «El Techo de la Ballena»? En su libro *Historia de la Eternidad* (1936) Jorge Luis Borges refiere la leyenda nórdica en la que Hler, también llamado Aegir, recibe del dios Bragi el minucioso catálogo de Kenningar que todo poeta debe emplear. La enumeración de Borges incluye la referida «El Techo de la Ballena», metáfora que para los bardos islandeses del siglo primero equivalía al Mar.

Cosmos y caos, ruta y laberinto, designio y fatalidad, el mar ha sido desde siempre el enigmático contenedor de los más variados caminos por los que se ha aventurado el hombre. ¿Acaso la poesía no ejerce sobre nosotros la misma fascinación que el mar para los viejos marinos islandeses?

EDUARDO CHIRINOS
Lima, Agosto 1991

PIEDRA NEGRA SOBRE UNA PIEDRA BLANCA —
«MITO» Y «ALEGORIA» EN TRILCE XLIV: UNA
CONTRIBUCION A LA CRITICA — UN SURREALISTA
ENTRE ESOPHO Y MALDOROR — WESTPHALEN EN LA
MAR DEL FUEGO — BODAS DEL AMOR Y DE LA
MUERTE — UN MISTICO EN LA NOCHE OSCURA —
PENDULO ENTRE PIRRON Y DIONISOS

PIEDRA NEGRA SOBRE UNA PIEDRA BLANCA
Presencia de Vallejo en la poesía peruana
(1950-1970)

En una entrevista publicada en 1972 Enrique Verástegui — el poeta con más cartel de la promoción de los años setenta— confesaba no interesarle la poesía de Vallejo, decretando escandalosamente su falta de vigencia y la pérdida de intensidad: «A mí me interesa la poesía a nivel de estructuras, de ritmos. Eso no se encuentra en Vallejo. Fue un mito, un gusto. Yo no he leído a Vallejo, porque en mi pueblo no había libros de él. Cuando alcancé a los libros, ya no me interesaba»¹. Estas declaraciones, que fueron tomadas con benevolencia por quienes adivinaron un ánimo epatante y sanamente parricida, no dejaron de irritar a quienes veneraban en Vallejo la piedra sagrada y angular de nuestra poesía, mérito que estaba siendo peligrosamente cuestionado, incluso discutido.

Este incidente —del que no salieron malparados Vallejo ni Verástegui— obliga a replantear la relación entre la obra vallejana

1. César Lévano, «Los nuevos discuten a Vallejo» (entrevista a Enrique Verástegui, Jorge Pimentel y José Cerna) en: *Caretas* No. 454, marzo-abril 1972, pp. 52-53. Reproducido en: José Miguel Oviedo. *Estos trece*, Mosca Azul, Lima, 1973, pp. 175-178

(como herencia, es decir, como legado de quien se supone fundador de la tradición poética peruana) y sus supuestos continuadores.

VALLEJO: ¿BENEFACTOR O FANTASMA?

En su *Antología de la poesía peruana* (1965), el crítico Alberto Escobar propone a José María Eguren, César Vallejo y Martín Adán como los «fundadores» de la tradición poética peruana, tradición cuya génesis descansa en la multiplicidad de caminos abiertos por estos magníficos poetas. De ellos, sin embargo, sólo Vallejo ha alcanzado cotas de universalidad y reconocimiento apenas logradas por poeta peruano alguno, convirtiéndose con el tiempo en una suerte de monstruo sagrado, en una figura de prestigio internacional que, si bien pudo resultar incómoda para cierto *establishment*, terminó siendo popularizada incluso en niveles populares.

La tradición poética peruana se inicia, pues, con una figura que le otorga de antemano un prestigio similar al que Neruda y Huidobro otorgaron a la poesía chilena, los «Contemporáneos» y Octavio Paz a la mexicana y José Lezama Lima a la cubana. Sin olvidar la terrible presencia de Darío en Nicaragua donde mereció, de parte de Coronel Urtecho, una irónica pero cariñosa acta de defunción². Las preguntas son entonces inevitables: ¿Vallejo es una ventaja o una desventaja para los poetas jóvenes peruanos?, ¿es un benefactor que al abrir caminos facilita la elaboración de nuevos hallazgos, o un fantasma cuya sombra amenaza opacar toda manifestación lírica posterior?

...«Tantas preguntas, tantas respuestas», decía Brecht. Lo cierto es que la presencia de Vallejo, si bien otorga carta de seguridad al poeta joven, resulta muchas veces abrumadora y cortante. Esto explica de algún modo la casi total ausencia de

2. José Coronel Urtecho. «Oda a Rubén Darío». Al final de la Oda leemos: «En fin Rubén,/ paisano inevitable, te saludo/ con mi bombín/ que se comieron los ratones en/ mil novecientos veinte y cin-/ co. Amén».

poetas cuya escritura se reclame del espíritu vallejiano ³: sería necesaria muchísima sutileza verbal o una experiencia lingüística y vivencial extrema para no pasar por plagiarlo o simple imitador. La escritura de Vallejo posee un carácter tan marcadamente personal que no admite (al modo de Neruda y Borges, por ejemplo) la creación y desarrollo de una «escuela», y esto es evidente para quien repase la poesía peruana posterior.

Esta ausencia de «escuela» (que hubiera resultado devastadora para nuestras letras) se ve suplida por el inmenso estímulo que significa la lectura de Vallejo por los más jóvenes, muchos de los cuales pasaron de largo ante poetas convencionalmente formativos (o deformados por la escolaridad): Darío, Bécquer, Chocano, Nervo. Leamos el testimonio de Wáshington Delgado:

Fui siempre un lector apasionado de Vallejo, y sin embargo creo, en la medida en que uno puede juzgar su propia obra, que en mi poesía no aparece la influencia de Vallejo; no está por lo menos en mi primer libro, aunque cuando lo escribí Vallejo era el poeta que más había leído y releído. *No influye en mi poesía, pero sí no lo hubiera leído jamás hubiera intentado un poema* ⁴ (el subrayado es nuestro)

Confieso, no sin rubor, que mi experiencia iniciática fue similar a la de Delgado, y me aventuro a arriesgar que muchos poetas podrían confesar lo mismo. La importancia de Vallejo, más allá de la simple influencia, radica fundamentalmente en su capacidad para despertar vocaciones. Es probable que de no haber existido Vallejo muchos poetas peruanos (y quizá extranjeros) no se habrían reconocido a sí mismos como tales. Si esto fuera cierto entonces

3. Nos referimos únicamente a los poetas peruanos. En el extranjero hallamos los casos ejemplares de Félix Grande en España (ver: *Taranto (Homenaje a César Vallejo)*, 1971) y Juan Gelman en Argentina. Hay hermosos poemas dedicados a Vallejo en las obras de Pablo Neruda, José Angel Valente, Gonzalo Rojas, José Emilio Pacheco, Leopoldo Panero y Pedro Shimose, entre otros cuyos nombres sería excesivo consignar en estas páginas.

4. En: *Literatura y sociedad: Narración y poesía en el Perú* (vol.II) Hueso Húmero Eds. Lima, 1982, p.93.

no tendrían ninguna importancia la dura blasfemia ni el parricidio posterior: Vallejo, como dice el poeta Marco Martos, «existirá para ser negado».

VALLEJO Y LOS POETAS DEL CINCUENTA: EL DESCUBRIMIENTO

En una entrevista publicada en el suplemento *Perspectiva* del desaparecido diario *La Prensa*, el mismo Wáshington Delgado recordaba las dificultades que tuvieron los poetas de su promoción para acceder a la lectura de los poemas de Vallejo:

Vallejo no fue ampliamente conocido en el Perú. En la generación siguiente (la del 35, 38 y 40) Vallejo no circuló mucho, por tanto su influencia fue casi nula. El reconocimiento de Vallejo fue tardío porque sus obras circularon tardíamente. Recuerdo que en el año 43, cuando estaba en el colegio, leí algunos poemas de *Los Heraldos Negros* en unos pequeños folletines que también recogían poemas de Eguren y de Gonzáles Prada. Los poemas de Vallejo me conmocionaron mucho, eran algo totalmente diferente⁵

Alrededor de quince años tenían los poetas de la promoción del cincuenta cuando aparecieron publicados casi por primera vez⁶ los poemas de Vallejo en los «pequeños folletines» que editara Manuel Beltroy. Recién en 1950 el librero Juan Mejía Baca ofreció al público 200 ejemplares de la edición parisina de *Poemas Humanos* que trajera de Francia Georgette Philippart, iniciándose por esos años el interés por la obra de Vallejo, aunque en círculos

5. Eduardo Chirinos. «Valoración de Vallejo» (entrevista a Wáshinton Delgado y José Antonio Mazzotti) en *Perspectiva Cultural*, suplemento dominical de *La Prensa*, Lima, 18 de abril de 1982.

6. Nos referimos a una edición popular y asequible al público peruano, no olvidemos que la primera edición de *Los Heraldos Negros* (1918) tuvo un tiraje muy limitado; que la de Trilce (1922) tuvo un tiraje de sólo 200 ejemplares (la segunda, editada ocho años después en Madrid, tuvo 2,000); mientras que *Poemas Humanos* contó con una primera edición francesa de 250 ejemplares «en papel vergé antique» y 25 en papel japon. En 1939 las Ediciones libertarias del comisariado de la República publicaron por primera vez *España, aparta de mí este cáliz* (1,100 ejemplares)

estrictamente literarios e intelectuales. Es con la publicación de *Los Heraldos Negros*, *Trilce* y *Poemas Humanos* por la editorial Losada de Buenos Aires que la poesía de Vallejo empezó a circular por América, concitando un inmediato interés y reconocimiento.

Para los poetas del cincuenta Vallejo fue un referente inicial, pero también hubo otros que tuvieron particular relevancia. Así vemos cómo la tradición poética peruana se integra y se hace cosmopolita ⁷: la lectura de los poetas del 27 español (fundamentalmente Salinas) en Delgado, Rilke en las obras primeras de Eielson y Romualdo, Valéry y Guillén en Sologuren, la vanguardia europea con ecos del siglo de oro en Belli, un surrealismo decantado hasta la desolación y la hermosa desnudez en Varela. Pero si hay un gran nivel de cohesión lírica (sin perder de vista la ociosa polémica entre poetas «puros» y «sociales») ésta es lograda gracias a la lección de Vallejo.

En su mencionado prólogo, Alberto Escobar propone a Vallejo como el punto de partida de tres caminos distintos a seguir por los «usuarios» de la tradición: Del primer Vallejo, vale decir del Vallejo nativista, hogareño y de lenguaje «coloquial, oral y popular» de *Los Heraldos Negros*, se inaugura una línea que será reelaborada en los poemas de *Urpi* del cajamarquino Mario Florián ⁸; de *Trilce* se abre una serie de líneas asimiladas y reelaboradas por autores sobre los cuales es difícil establecer similitudes que vayan más allá de un perfecto dominio del lenguaje y de la experimentación: Carlos Oquendo de Amat, Xavier Abril, Emilio Adolfo Westphalen, Carlos Germán Belli y Javier Sologuren, autor este último del hermoso poema «A Vallejo agonista», donde se observa con claridad su propuesta:

7. Cosmopolitismo logrado a niveles individuales en las obras del mismo Vallejo, Alberto Hidalgo, César Moro (quien escribiera la mayor parte de su obra original en francés), Carlos Oquendo de Amat, Martín Adán y Emilio Adolfo Westphalen.

8. Hay en la poesía de Florián, mucho de reelaboración de las canciones populares quechuas, lo que lo emparenta más con Mariano Melgar que con Vallejo. Florián, como él mismo se definió en uno de sus libros, es un "juglar andinista".

porque eres la rueda escapada a su eje
violenta amorosa centrifugamente
y el fuego alzándose en mil lenguas elocuentes
porque eres la asunción del macho y de la hembra
la asunción de la especie
Vallejo de barro Vallejo de piedra
el dolor está siempre
crepitándote tu estrella

no sé bien por qué
pero es así Vallejo
como tu verbo encarna
como tu sangre quema

tuvo el Perú que darte
solo el Perú parirte
con tu orfandad de niño
gimiendo en un rincón
con tus fibras ternísimas
con tu hambre feroz
de humanidad humana
de humana humanidad

hay ceniza en la lágrima
ceniza en la sonrisa
capullos ahogados en ceniza también
esta hora del mundo
descolgada del cielo
es un hocico hozando
la muerte nada más
esta hora del mundo
alerta desde tu alma
desde tu entraña suena
una vez más
reacciona en cadena
cubre vigilia y sueño
arrastra el corazón
porque eres la rueda escapada a su eje

para hacer polvo injusticia
misericordia desamor⁹

Del tercer Vallejo (el de *Poemas Humanos y España, aparta de mí este cáliz*) no es difícil hallar influencia en autores que no supieron comprender el mensaje que dejara el poeta en una de sus crónicas:

Como hombre puedo simpatizar y trabajar por la revolución: pero como artista, no está en manos de nadie ni en las mías propias el controlar los alcances políticos que puedan ocultarse en mis poemas¹⁰

Durante los años 40 y 50 una gran cantidad de poetas escribieron a la sombra del tercer Vallejo, pero controlando de manera evidente el alcance político de sus poemas, cuya capacidad artística resultaba, a la postre, tan mermada como su capacidad revolucionaria. Es verdad que algunos lograron sacudirse de esa retórica buscando caminos más personales (Corcuera es un caso ejemplar), pero sólo unos pocos sortearon con talento los riesgos del pseudo-vallejismo, como por ejemplo Alejandro Romualdo y Juan Gonzalo Rose. En un penetrante estudio, el crítico italiano Roberto Paoli (quien además es traductor de Vallejo) corrobora el aserto de Escobar respecto de Romualdo:

Romualdo, que vivía en España en los primeros años cincuenta, se empapó de la poesía que entonces se escribía. Añádase para alguno de estos poetas, especialmente para Blas de Otero y Alejandro Romualdo, la influencia de *España, aparta de mí este cáliz* de Vallejo, recién divulgado en la primera edición Losada de 1949. Desde *España Elemental* el magisterio de Vallejo es decisivo en Romualdo, tanto en los temas político-sociales como

9. Javier Sologuren. *Vida continua*, Instituto Nacional de Cultura, Lima, 1971, pp. 184-185

10. César Vallejo. «Liberatura y sociedad», crónica fechada en París en agosto de 1928 y publicada en la revista *Mundial* el 21 de septiembre del mismo año. (Ver: *Desde Europa*. Crónicas y artículos (1923-1938), prólogo, recopilación y notas de Jorge Puccinelli, Frente de Cultura Peruana, Lima, 1987, pp. 304-306)

en el rico tejido retoricista del discurso, en el cual confluyen por supuesto también otras lecciones expresivas.¹¹

El acercamiento a España en los poetas de esta línea no se explica tanto por el magisterio de los poetas sociales de la República, como por el aspecto universal que rodeó al conflicto bélico del 36. En *España, aparta de mí este cáliz*, Vallejo poetiza héroes indeterminados y anónimos como símbolos de un pueblo (una clase) en lucha: «Ramón Collar», «Pedro Rojas», «Ernesto Zúñiga» son los personajes *reales* del libro, cuando no son «los voluntarios», «los compañeros», «los obreros», o «los mendigos». Este sabio recurso será empleado por Juan Gonzalo Rose en uno de los poemas de su libro inicial *Canto desde lejos*, donde la conciencia amarga de la derrota (trasmitida por su maestro de entonces: León Felipe) se añade a una varonil esperanza en favor de la humanidad:

Si España resucita,
 qué de puños cercando la cintura del día,
 qué de rosales agrietando la noche,
 qué de musgo el labio bermellón de la herida,
 qué de apuro en el llanto por llegar a la cita,
 cuánto Miguel Hernández y cuánto Federico,
 cuánto César Vallejo
 si España resucita.

En el catre desnudo apoyado en la puerta,
 en las mudas alcobas con almohadas de luto,
 en la llave atascada en terca cerradura,
 en el aire antebrazo del día que galopa
 ¡habrá una aurora inmensa
 si España resucita!

Volverá el miliciano a separar sus dedos
 cosidos por la muerte de la España fascista,
 volverá el miliciano a la puerta de siempre
 a quitarse las vendas mohosas y valientes,

11. Roberto Paoli. *Estudios sobre literatura peruana contemporánea*, Stamperia Editoriale Parenti, Firenze 1985, p. 128.

¡el amor que retorna
si España resucita!

Volverán por el Tajo montando sus canciones
los jóvenes de España que al partir enterraron
sus diptongos de amores y de fotografías.

Volverán, volanderos voladores,
Pascual a su mujer,
Pedro a su turno agreste de aceitunas
¡y se pondrán el traje de la risa
con todos sus botones!

Por eso ¡resucita!
Resucita muchacha campesina
en cuyo costurero se ha quedado
la tarde a medio hacer;
resucita española en el mar
y en la sierra.

¡Ese día tan tanto
harás hervir el caldo de la dicha
que habrá de derramarse a borbotones
en todas las cocinas de la tierra!¹²

Glosa de Vallejo, ecos de León Felipe, una cierta tendencia al canto a la manera de Alberti. No olvidemos que estamos frente a uno de los primeros poemas de Rose, pero en él se apunta una voluntad de poetizar que en nada se asemeja, por ejemplo, al poema citado de Sologuren.

No se crea, entonces, que la polémica entre poetas «puros» y «sociales» se debió a una esquizofrenia poética entre los continuadores (sería mejor llamarlos «usuarios creativos») del segundo Vallejo (*Trilce*) y del tercero (*Poemas Humanos y España...*). Aunque este no sea lugar para esclarecer las pautas de dicha

12. Juan Gonzalo Rose. «Si España resucita» en: *Obra Poética*, Instituto Nacional de Cultura, Lima, 1974, pp. 37-38

polémica, no deja de ser interesante mencionar las huellas de Vallejo en un autor considerado como paradigma de la poesía «pura»: Jorge Eduardo Eielson. Es el mismo Paoli quien advierte las similitudes entre *Poemas Humanos* y *Habitación en Roma*¹³, reconociendo enunciados vallejianos tales como: «yo no tengo nada», «pero nadie me responde» o los primeros versos de «Foro romano»: “todas las mañanas cuando me despierto.../ el café con leche humea en la cocina.../ en la oscuridad me levanto y lo bebo/ pero compruebo que la leche está helada”, que nos remiten «casi puntualmente» a los primeros versos del poema LVI de *Trilce*: «Todos los días amanezco a ciegas/ a trabajar para vivir; y tomo el desayuno,/ sin probar gota de él, todas las mañanas».

Por supuesto que *Habitación en Roma* es un poemario ubicado, dentro de la proteica y compleja evolución de J.E. Eielson, en un período existencial, pero no deja de ser estimulante la presencia de Vallejo: un espectáculo del lenguaje que nos permite gozar juntos a dos de los más importantes poetas peruanos del siglo:

cómo puedo yo escribir
 y escribir tranquilamente
 y a la sombra
 de una cúpula impasible
 de un estatua
 que sonrío
 y no salir gritando
 por los barrios horriblos
 de roma
 y lamer las llagas de un borracho
 desfigurarme la cara
 con botellas rotas
 y dormir luego en la acera
 sobre los excrementos tibios
 de una puta o un pordiosero

13. Roberto Paoli . Op. Cit., pp. 108-109

podría llenar cuartillas
y cuartillas aún peores
contar historias abyectas
hablar de cosas infames
que nunca he conocido
mi vergüenza es sólo un manto
de palabras
un delicado velo de oro
que me cubre diariamente
y sin piedad ¹⁴

VALLEJO Y LOS POETAS DEL SESENTA: EL DESPLAZAMIENTO DE LOS REFERENTES

Difícil hallar en la poesía peruana de los años sesenta una línea emparentada con las de Vallejo. En esos años de cambios a veces violentos e inesperados, los modelos son otros y los puntos de referencia se desplazan a otras tradiciones, fundamentalmente sajonas: Pound, Eliot, Saint John Perse, Bertolt Brecht, Lowell, Dylan Thomas y los poetas beat. De otro lado, no deja de ser revelador que los nuevos poetas se reconozcan en el magisterio de autores como Emilio Adolfo Westphalen, César Moro, Martín Adán o Jorge Eduardo Eielson. La sombra de Vallejo se repliega sobre sí misma y se convierte, más que en una referencia, en una mención de piadoso prestigio.

En uno de sus poemas no recogidos en libro, Javier Heraud participa de este sentimiento general. Se trata del titulado «En Montrouge»

I
Habíamos quedado en visitar la tumba de Vallejo.
"Es en Montrouge", nos dijeron;
y era otoño con hojas amarillas,
en París, en Luxemburgo,
en las estatuas que robaron los alemanes.

14. «Junto al Tíber la putrefacción emite destellos gloriosos» (fragmento), en: *Poesía Escrita*, Instituto Nacional de Cultura, Lima, 1976, pp. 204-206

Nos encontramos en la puerta
del pequeño cementerio.
Filas de árboles sombreaban
nuestros pasos
y caminamos entre mármoles lujosos,
inscripciones, flores,
y una aparente alegría parecía
reinar entre los muertos.
Nos detuvimos. "Aquí está César"
pensamos a la vez
y efectivamente
entre dos grandes tumbas de mármoles negruscos,
en un rectángulo de cemento,
en el suelo, se leía el nombre,
el lugar de nacimiento y "París, 1938".
En la parte superior, un macetero de madera
sostenía rosas de cera,
artificiales y descoloridas.
Alguno de nosotros preguntó:
"¿Quién va a decir unas palabras?"
Pero todos nos miramos callados.

II

Salimos silenciosamente
por el pequeño sendero sombreado,
y como el sol quemaba mucho,
entramos en la cafetería de la esquina,
bebimos unas cervezas,
dijimos que seguramente el cementerio
desaparecería
porque la ciudad iba creciendo
nos levantamos, y después de pagar
cada uno tomó su línea del metro
y yo me marché a Gay Lussac
cruzando el Luxemburgo.¹⁵

15. *Poesía Completa de Javier Heraud*. Ed. Peisa, Lima, 1989, pp. 219-220

El único homenaje aquí es el silencio, pues la tumba de Vallejo es también la tumba de la *palabra*. Algo que no deberíamos olvidar.

Autor del poemario *Ahora mismo hablaba contigo Vallejo* (1976) Carlos Henderson es un caso único de fidelidad a la escritura Vallejiana. En el libro mencionado no deja de recurrir al oralismo irónico y conversacional de sus compañeros de promoción, pero hace patente su sólida filiación con Vallejo:

En algún momento tuve la pretensión de arreglar
cuentas contigo Vallejo.
Como todos los de mi generación tuve que decir
hay que matar
a Vallejo
para decir las mismas cosas.

La presencia de Vallejo es una constante en la obra de Henderson. En una entrevista de 1982, semanas antes de publicar su libro *Identidad*, confesaba:

En cuanto a Vallejo, este ha sido mi soporte. Muchas veces, mientras escribía los poemas de *Identidad*, recurría a la lectura de sus poemas para tomar confianza en la ruptura del lenguaje. Yo considero que Vallejo es, entre los poetas de nuestra lengua, el que ha llevado más lejos la aventura del lenguaje.¹⁶

Si en Henderson la presencia de Vallejo es un «soporte», en la obra de Antonio Cisneros funcionará como una referencia de signo contrario. No es ya la reelaboración de ninguna de las líneas vallejanas, tampoco la voluntad de trascendencia lingüística, niquiera el afán de homenaje: sólo la desmitificación para entregarnos un Vallejo que en su momento fue incomprendido y que por muchas razones, entre las cuales no se excluye la consagración, todavía lo sigue siendo. En *Agua que no has de beber* (1971) encontramos uno de los pocos poemas de Cisneros donde

16. Eduardo Chirinos. «Carlos Henderson: los poetas, París y la Plaza San Martín», en: *Perspectiva Cultural*, suplemento dominical de *La Prensa*, Lima, 10 de enero de 1982, p.17

aparece Vallejo, pero mediatizado por un tejido de referencias (cartas personales, declaraciones de quienes lo conocieron, el acta bautismal firmada por el Párroco) que anuncia la virtuosa técnica cisneriana. Al año siguiente, Cisneros publica *Como higuera en un campo de golf*, libro que por muchas razones se emparenta con *Poemas humanos* de Vallejo y *Habitación en Roma* de Eielson: el acercamiento a una Europa que es origen de su cultura pero de la que se siente desarraigado, la consecuente soledad, las expectativas, la lejanía de la patria y la supervivencia económica son sentimientos similares, aunque afrontados de manera distinta por los poetas, dueños los tres de sus propios recursos expresivos. Se nos antoja por ello que la lectura de Vallejo por Cisneros pudo tener idéntica función que la de tomarse un buen pisco peruano o consumir un ceviche auténtico en medio de una inmensa nostalgia por el terruño. No otra cosa significan los versos de Vallejo que Cisneros toma prestados para presidir su libro:

Fue domingo en las claras orejas de mi burro,
de mi burro peruano en el Perú (perdonen la tristeza).
Mas hoy ya son las doce en mi experiencia personal,
de una sola burrada, clavada en pleno pecho,
de una sola hecatombe clavada en pleno pecho.

VALLEJO Y LOS POETAS DEL SETENTA: ENTRE EL DESCONOCIMIENTO Y EL RESPETO

En los años setenta, años de la experiencia nacionalista del general Velasco, Vallejo vuelve a producir desconcierto en los poetas jóvenes. En el incendiario (y hoy tan lastimosamente caduco) manifiesto del grupo *Hora Zero* denominado «Palabras Urgentes»¹⁷, se lee una lista de pedestales derribados con torpe insolencia por aquellos que a toda costa pretendieron ocuparlos: nada había en la tradición poética peruana que fuera digno de rescatarse o servir de referencia. De ese modo cortaron a cuchillo un pasado inmediato, asumiendo el inicio de lo que ellos consideraban «la verdadera poesía peruana»:

¹⁷ Reproducido en: *Estos trece*, pp. 131-134.

La poesía en el Perú después de Vallejo sólo ha sido un hábil remedo de otras literaturas. Sin embargo es necesario decir que en muchos casos los viejos poetas acompañaron la danza de los monigotes ocasionales, escribiendo literatura de toda laya para el consumo de una espantosa clientela de cretinos.

Sólo tres nombres les merecen respecto: Edgardo Tello (muerto en acción guerrillera), Javier Heraud («un creador auténtico detenido por la violencia irracional del sistema») y, claro, César Vallejo. Las pocas líneas dedicadas a Vallejo apenas lo rozan, pero son un pretexto para criticar a los poetas sociales:

La mal denominada poesía social fue practivada hasta la fatiga por una ruma de insustanciales históricos, perdidos en gritos inconsecuentes, y negada por sus formas de vida, influenciados por Blas de Otero, Rafael Alberti y los poetas de la guerra civil española, influenciados a su vez por César Vallejo. Se produce aquí la vuelta a América del poeta de *Poemas Humanos*, mal digerido, mal imitado a través de esa masa de irresponsables.

Es cierto que muchísimos poetas, con el pretexto del compromiso político, creyeron «escribir poesía» calcando hasta la saciedad la superestructura lingüística vallejana, pero esa generalización no es aplicable (como lo hemos visto anteriormente) a los autores más representativos de dicha tendencia, como Romualdo, Rose o el mismo Valcárcel. Es necesario acotar que la admiración que los integrantes del grupo *Hora Zero* sintieron por Vallejo se debió fundamentalmente a su ejemplo de entrega a la lucha y a su compromiso, a su militancia política y a su modelo de vida singular; allí donde Jorge Pimentel declara: «Creo que Vallejo es un gran poeta a nivel latinoamericano y mundial. Creo que en los próximos años su figura va a seguir creciendo como la de un extraordinario poeta y hombre», su compañero José Cerna hace propio: «(A Vallejo) lo tomo como un poeta que dedicó su vida a la poesía y a la lucha. Más que nada, veo eso en él, porque desconozco prácticamente su obra»¹⁸. Los comentarios huelgan.

18. Ver nota 1

Nada hay en la retórica promocionada por el grupo *Hora Zero* que nos haga recordar en algo al poeta de Santiago; se asiste, más bien, a la apertura de una norma coloquial-urbana que resulta útil para magnificar al emisor poemático (casi siempre el poeta mismo) como víctima de la hostilidad y la incompreensión del medio. Quizá la simpatía por Vallejo se explique por rasgos extra-poéticos, como pueden ser un origen provinciano común y la no aceptación por parte de ciertos círculos de sus obras.

Es obvio que se presencia por esos años una recomposición del mapa poético peruano, pero es injusto centrar en *Hora Zero* las características, las preferencias y los gustos de los poetas de entonces: muchos de los supuestos «cadáveres» para otros son referentes válidos, como son los casos de Martín Adán («Se me pasaba decir que Martín Adán se conserva aún como el mejor poeta joven. ; Y es un anciano reaccionario!», responde en una encuesta José Rosas Ribeyro ¹⁹) y Jorge Eduardo Eielson («si me pusiera a escoger entre Vallejo y otros poetas, me parecería más importante Jorge Eduardo Eielson o Martín Adán», responde Enrique Verástegui ²⁰). De otro lado, en los años setenta se asiste también al desarrollo de otras vertientes poéticas como son, verbigracia, las que desarrollaron los del grupo *Estación Reunida* de la Universidad de San Marcos, los que rodearon a la revista *Creación & Crítica* (que continuaron una tendencia lírica a contracorriente del lenguaje y de la moda de entonces), los que se reclamaban herederos de cierto experimentalismo concretista y los invalorable independientes: Abelardo Sánchez León, José Watanabe, Luis La Hoz y el mismo Verástegui, a quien no le interesaba Vallejo por la sencilla razón de que no es un referente necesario en su obra.

19. En : *Oiga*, Lima, 13 de febrero de 1970. Reproducido en: *Estos trece*, pp. 173-174
 20. Ver nota 1. Reproducimos un fragmento de la entrevista:

César Lévano: «¿Qué opinas de la poesía del Perú después de Vallejo?»

Verástegui : «Creo que esa poesía adquiere una gran trascendencia. Podría darte nombres para mí muy importantes, incluso Chocando con el manifiesto de *Hora Zero*. Me interesan muchísimo Oquendo de Amat, Westphalen, Eielson, Juan Gonzalo Rose, Pablo Guevara y Antonio Cisneros».

CODA CON UN POEMA

César Vallejo ha muerto, le pegaban
todos sin que él les haga nada;
le daban duro con un palo y duro
también con una sogá...

No deja de ser tentador hacer una lectura arbitraria de los versos arriba citados aplicándolos a la historia de la poesía peruana post-vallejiana. Historia de deslumbramientos y negaciones, de olvidos y marcadísimas presencias, de hijos generosos y nietos blasfemos. No quiero terminar el presente trabajo proponiendo conclusiones (¿en verdad las hay?), prefiero reproducir el poema de un contemporáneo suyo, el poeta Enrique Peña Barrenechea, a quien le asiste el coraje de la vergüenza y el reconocimiento hacia un Vallejo que nunca dejaremos de admirar:

A CESAR VALLEJO

Qué vergüenza me da
—para decirlo con tu voz—
mi muerte.

Mi muerte que es mi vida
a su manera
sin tu silencio de metal
y nieve.

Qué vergüenza me da
iluminar la casa,
mirarme en los espejos
o colocar la impura rosa de mis cabellos
en la almohada del lecho
cuando pienso en tu casa,
tu soledad
y tu sueño.

¡Qué ejemplo el de tu vida
sin «sí señor»
sin «sírvasse»
sin «ruégole».

Qué tristeza me dan
los marroneros
que tú adorabas, aquí en París,
al que volvías siempre,
golondrina de sangre sin alero.

Hoy he visto a Georgette
en esta tarde
que me ha angustiado tu recuerdo.
Hoy he vuelto a leer
y qué vergüenza tengo
de los fingidos astros
de mi cielo,
de mi pasaje de ida y vuelta,
y de mi soledad con falsos ecos.

Todo me hiere el corazón: la noche,
el adiós de Georgette,
aquellos niños que vi en la rue Picot,
mis pasos por el puente,
que es casi caminar por tu silencio.²¹

...«casi caminar por tu silencio»... ¿y qué otra cosa no hemos
dejado de hacer?

21. Enrique Peña Barrenechea. *Obra Poética*, Librería Editorial Juan Mejía Baca, Lima, 1977, pp. 250-251.

LA PRESUNTA ALEGORÍA DE TRILCE XLIV

Al igual que la mayoría de los poemas que componen el conjunto, Trilce XLIV ha sido interpretado por la crítica de diversos modos. Para Xavier Abril, por ejemplo, la imagen del Piano representa al poeta «luego de la experiencia modernista»¹. Menos denotativo y más cauto, Julio Ortega sugiere que la contemplación de dicho piano opera «como una imagen que abre otras resonancias, tal vez ligadas con el ejercicio mismo de la poesía»². Por último, Neale-Silva sostiene que el piano «no es otro que el Yo del poeta volcado sobre el misterio de la subconciencia»³.

Resulta interesante comprobar que mientras Neale-Silva propone al piano como «objeto central de la alegoría», Ortega rechaza la lectura «alegórica» demostrando la inutilidad de buscar un discurso paralelo, ya que la visión del piano impone una mirada reflexiva: «la del objeto que se trasmuta y adquiere una actividad interior». En este punto conviene precisar el significado de «Alegoría». Recurramos a la definición que ofrece Lázaro-Carreter en su *Diccionario de términos filológicos*:

«Procedimiento retórico mediante el cual se expresa un pensamiento traduciéndolo a las imágenes poéticas de tal suerte que entre los elementos de la rama "real" y de la imaginaria, exista correspondencia. Ordinariamente, se parte de una comparación o de una metáfora»⁴

No podemos, luego de leída esta definición, dejar de traer a la memoria grandes textos clásicos como *El gran mercado del*

-
1. Xavier Abril. *Vallejo, (ensayo de aproximación crítica)* Ed. Front, Buenos Aires 1958, p. 78
 2. Julio Ortega. *Figuración de la persona*, Edhasa, Barcelona, 1971, p.55
 3. Eduardo Neale-Silva. *César Vallejo en su fase trílceca*, Madinson, The Univ. of Winconsin Press, 1975, p. 135
 4. Fernando Lázaro- Carreter. *Diccionario de términos filológicos*. Ed. Gredos, Madrid, 1977, pp. 34-35

mundo, de Calderón; la introducción de Berceo a *Los milagros de Nuestra Señora*; o *La noche oscura del alma*, de San Juan. En todos ellos existe una voluntad de analogía entre los elementos reales propuestos y lo imaginario-simbólico sugerido. Incluso no es aventurado sugerir que las connotaciones simbólicas están debidamente codificadas y que el público o el lector manejaban dichos códigos sin estar necesariamente iniciados⁵. Sin embargo, no podemos soslayar —aún cuando reconozcamos el contenido mítico de esos símbolos— el elemento racional que gobierna la operatividad del discurso imaginario paralelo.

La pregunta es entonces inevitable: ¿es Trilce XLIV una «Alegoría»? Si obedecemos estrictamente a la definición de Lázaro-Carreter debemos responder que no, puesto que no hallamos en este poema —y probablemente en ningún otro de Trilce— ninguna «traducción» codificada del pensamiento a imágenes poéticas. El mismo Neale-Silva matiza su afirmación resaltando el carácter antirretórico de las imágenes vallejanas fundadas en la particular sensibilidad del poeta:

En Trilce XLIV hay un «viaje» alegórico, pero de origen claramente existencial.⁶

Al margen de lo que Neale-Silva y Ortega entiendan por alegoría, ambos coinciden en lo esencial: primero, que el poema plantea un viaje («una exploración») hacia adentro para la obtención de lo Absoluto; segundo, que las distintas imágenes que el poema propone no permiten ser leídas como pertenecientes a un supuesto «mundo real» (como ocurre con las alegorías clásicas), sino que reclaman otro tipo de relación analógica. De ahí la insistencia de Ortega en las resonancias cognocitivas del poema. De ahí la perplejidad de Neale-Silva frente a ciertas palabras e imágenes que escapan a su voluntad analógica, viéndose obligado a reconocer

5. En su célebre ensayo sobre Dante, T.S. Eliot señala el hecho, en apariencia paradójico, de que la alegoría «trabaja sobre la base de la comprensibilidad y la simpleza».

6. Eduardo Neale-Silva. Op. cit. p.125.

que el verbo *adelanta* (v.5) tiene «varios sentidos», o que los versos 5-7 «encarnan una pluralidad de sugerencias».

De cualquier modo, es innegable que las acciones que se describen en el poema recaen principalmente sobre el Piano, y que su protagonismo encarna en las tres primeras estrofas como referencia («Este piano...») y en la última como interlocutor («Piano oscuro, ¿a quien atisbas...?»)

UN MITO MODERNO, UN MITO DEL INCONSCIENTE

Si bien es verdad que la imagen del piano no debe reducirse a un nivel meramente designativo, no se puede evaluar el haz de sugerencias sin tener en cuenta el interés particular de Vallejo por su empleo; interés compartido por artistas más o menos contemporáneos. Acertadamente, Neale-Silva menciona a Dalí (recuérdese su «Seis apariciones de Lenin sobre un piano», 1933) y al poeta uruguayo Julio Herrera y Reissig, con quien Vallejo guarda más de una filiación. La mención que hace de Haya de la Torre no sólo es anecdótica, sino desafortunada. Más reveladoras son las coincidencias con Martín Adán (quien incluye en *Travesía de extramares* el soneto «Opus», donde la imagen del piano guarda un extraño parecido con la de Vallejo), y César Moro, cuya «Visión de pianos apolillados cayendo en ruinas» nos invita a la sugerencia transracional proveniente del mejor surrealismo.

No creemos que el azar explique estas coincidencias. Preferimos pensar que el «espíritu de la época» se expresa también en la elaboración de figuras míticas cuyos contenidos expresan obsesiones propias de la cultura en que son engendradas. Dicen G. Durozoi y B. Lecherbonnier:

Ocurre que el mito no sólo es superación del razonamiento discursivo sino además forma de explicación del mundo y expresión de las estructuras sociales de donde sale producido: en

suma, proyección inconsciente de la explicación de las cosas por una sociedad dada.⁷

¿Por qué razón Vallejo elige al piano como protagonista principal de la aventura cognocitiva que el poema propone? No creemos aventurado afirmar que las sugerencias que el piano inspira provengan más de una elaboración onírica que de una especulación emocional como algunos críticos sostienen. En su «Exégesis del poema XLIV», Xavier Abril cita unas líneas del filósofo Mariano Iberico que creemos pertinente transcribir:

El piano vivido como un objeto poético de gran virtualidad emocional. Cuando suena, despierta o expresa alegría que luego es sustituida por un dolor oscuro que ya no se sabe si es un efecto inmediato de la música o un efecto mediato de la evocación frente al piano ya mudo. La última estrofa es de carácter esencialmente animista y hasta se diría espiritual y el piano aparece como un ser animado y misterioso, quizás poseído por un espíritu que atisba al poeta. Es un poema lleno de una tensa atmósfera de misterio⁸

Iberico parece interesarse por el piano únicamente en función de su potencial. De este modo el «dolor oscuro» se explica por la evocación de las capacidades mudas, mientras que la «alegría» se debe al *acto*, es decir al tránsito efectivo de la potencia a la acción. Sólo en la última estrofa reconoce Iberico la naturaleza "animada y misteriosa" del piano. Exégesis curiosa que olvida que el piano ya ha ejercido las funciones de «viajar», «meditar», «adelantar» y «arrastrarse».

Coincidimos plenamente con Iberico cuando afirma que el poema «está lleno de una tensa atmósfera de misterio», pero pensamos que el misterio no es logrado por una vocación racional ni «espiritica» (no creemos que esa haya sido la voluntad de Vallejo) sino, como afirmamos, por contener elementos de raíz onírica y,

7. Durozoi/Lecherbonnier. *El Surrealismo*. Ed. Guadarrama, Madrid, 1974, p.150

8. Xavier Abril. Op. cit. p.80

por ello, definitivamente transrracionales. No queremos insinuar que Vallejo participara del método de composición surrealista. El mismo se encargó de esclarecer, tanto en verso como en prosa, su distancia frente a Breton y sus amigos. Basta leer un poema como «Un hombre pasa con un pan al hombro», (*Poemas humanos*) o la durísima «Autopsia del superrealismo», que incluye en *El arte y la revolución*, para comprobar su postura polémica y su desdén. Sin embargo, no se puede descalificar el aporte de los surrealistas quienes, continuando la tradición romántica, se interesaron metódicamente en los mitos y símbolos como auténticas claves de conexión entre los planos real y suprarreal que sustentan la manifestación artística. Una cosa es discutir los logros del surrealismo a nivel ideológico; otra, reconocer un aporte que va más allá de sus conquistas formales. De allí la admiración del propio Breton por autores como Baudelaire, Rimbaud, Lautréamont y Saint John Perse, grandes creadores que, como Vallejo, no participaron de la escritura automática ni de ninguna otra novedad compositiva del surrealismo.

En su «Apéndice» a *La interpretación de los sueños* de Freud, el Dr. Otto Rank recuerda la importancia del sueño para la formación de mitos y fábulas, señalando especialmente las relaciones entre la pesadilla o sueño de opresión («Alptraum») y los temas mitológicos. Luego de una lectura atenta del Apéndice del Dr. Rank, donde todos los ejemplos provienen de la mitología y la literatura clásicas, es lícito preguntarse si su propuesta no se aviene también a la creación de «mitos modernos» que existen potencialmente en el inconsciente colectivo. (Repárese que la zoomorfización del Piano proviene explícitamente de un *Alptraum*: «otras veces van sus trompas/ lentas asias amarillas de vivir,/ van de eclipse,/ y se espulgan pesadillas insectiles/ ya muertas para el trueno, heraldo de los génesis»)⁹

9. Cfr. Sigmund Freud, *La interpretación de los sueños*, vol. III, Alianza Editorial, Madrid, 1985. (Allí se encuentra el Apéndice del Dr. Otto Rank. Interesa el apartado: «El sueño y el mito», pp. 118-135.)

Con su particular intuición, los surrealistas habían señalado que la creación de un mito supone «una acción sobre el inconsciente orientando su deseo hacia la realización de ese mito». Creemos que esa y no otra es la función de la gran poesía contemporánea.

ORFANDAD VS. ARMONIA

Encontrar las claves interpretativas de *Trilce* en un terreno tan peligroso como el subconsciente es una tentación en la que han incurrido muchos comentaristas. Y es natural. La ausencia de referentes que puedan cumplir —como ya lo anotamos— la función de «rama real» de una supuesta alegoría, impide toda posibilidad de interpretación analógica convencional. Si a eso añadimos el carácter eminentemente cognocitivo de la mayoría de los poemas, enfrentaremos un obstáculo insalvable: la tendencia de Vallejo a ir más allá de los fenómenos conscientes. Por ello, las antinomias que aparecen en *trilce* XLIV no pueden ser explicadas como si fueran antítesis propias del lenguaje petrarquesco, ni siquiera como el óximoron de los místicos (con quienes guardan interesantes relaciones), sino como figuras provenientes de una voluntad de trascendencia lingüística que sobrepasa el umbral de la conciencia. Lo interesante es que, al sobrepasar agónica y dolorosamente dicho umbral, Vallejo no llega al solipsismo, si no a la posesión de un espacio colectivo donde se resuelven dichas antinomias. Dice Neale-Silva:

El subconsciente es ecuménico y por ello, se ayuntan en él lo dinámico y lo estático, lo gozoso y lo triste, lo uno y lo múltiple.¹⁰

Pero la resolución de las antinomias no será de ninguna manera un «fin último». La originalidad, y en buena medida la grandeza, de Vallejo no radica en la búsqueda y obtención de la *Armonía*, sino en una desconfianza vigilante frente a sus encantos.

10. Eduardo Neale-Silva. Op. cit. p.135

A diferencia de los grandes modernistas, Vallejo sospechará siempre del «Hada Armonía» rubeniana, no porque no le interese, sino porque podía erigirse en un obstáculo insalvable para el conocimiento. Desde la propuesta de Northrop Frye, es frecuente distinguir entre las poéticas del Ascenso y las del Descenso; las primeras ofrecen imágenes «aéreas» buscadoras del ideal de belleza (desde perspectivas distintas, Víctor Hugo, D'Annunzio y Huidobro representarían esta tendencia); las segundas, en cambio, ofrecen imágenes subterrestres, buscadoras del ideal de conocimiento: el infierno dantesco, la «temporada infernal» de Rimbaud, o la inextricable burocracia kafkiana, podrían servir de ejemplos. La obra de Vallejo también: las grandes preguntas sobre el dolor, la muerte y el destino que leemos en su poesía están regidas por una búsqueda que no excluye la desconfianza vital: «Rehusad, y vosotros, a posar las plantas / en la seguridad dupla de la Armonía» nos dice en el poema XXXVI, que concluye con un alejandrino dislocado que resume la opción poética y existencial de Vallejo:

¡Ceded al nuevo impar
potente de orfandad!

También en este punto Vallejo se aparta de los surrealistas. Aún cuando éstos habían insistido en la imagen como «asociación arbitraria entre las cosas», no dejaban de reconocer la profunda unidad que subyace a ellas, convirtiéndose en tributarios directos de la vieja teoría de las *Correspondencias*. Para los surrealistas la reconciliación de las antinomias suponía el hallazgo de la Armonía perdida:

Multiplicar las grandes imágenes sintéticas, tender a ver el mundo en su unidad, abolir, aunque fuera pasajera, como el intercambio de miradas, la diferencia entre percepción física y representación mental, ¿no significa acercarse al punto supremo, situarse en su radiación? Si se resuelve una oposición, se borran muchas más antinomias.¹¹

11. Jean Roudaut. *Le Surrealisme et la peinture*, (citado por Durozoi/Lecherbonnier, Op. cit., p. 163).

Lejos del «Punto supremo», fuera de su benéfica radiación, Vallejo sabe que en el extremo de ese viaje al Absoluto será escuchado con sordera y, como las trompas del piano, él también estará espulgándose pesadillas insectiles, ya muerto para el trueno.

UN SURREALISTA ENTRE ESOPHO Y MALDOROR

Creería profanarse y profanar a los demás.
Su orgullo le repite este axioma:
«Que cada cual permanezca dentro de su
naturaleza».

LAUTRÉAMONT

I

Los hechos saltan a la vista luego de la lectura de *La sombra del ave del paraíso*¹; en primer lugar la transparencia del narrador poemático (que inmediatamente identificamos con Moro) y, posteriormente, la casi total ausencia de interlocutores humanos. La brillantez verbal de César Moro nos ofrece en este texto (hasta ahora inédito en versión castellana) el escenario de un *Locus Conclusus* que rechaza la existencia de otro mundo más allá de sus fronteras. Elusivamente se nos informa que dicho escenario no es otro que el Paraíso, pero un paraíso invertido donde todos (inclusive los fenómenos atmosféricos) tienen rango de personajes.

Más que un descenso al infierno se trata del descenso a un paraíso cuyo referente lo hallamos en el Antiguo Testamento, pero cuya escenografía parece haber sido tomada de *Los Cantos de Maldoror*. Para quien conozca la saga maldita y sublime de

1. César Moro. *La sombra del ave del paraíso y otros textos*, separata de la revista *Umbra* Nº 2, Lima, 1987, versión castellana de Franca Linares y presentación de Ricardo Silva-Santisteban.

Lautréamont no será difícil establecer su parentesco con los recién exhumados textos de Moro. No deseo sugerir influencias, sino señalar vasos comunicantes entre el lejano precursor y el surrealista insular. Allí donde el Conde realiza con dolorosa pasión la terrible lógica de sus imágenes, Moro se desvela para mostrarnos otra realidad: la de una imaginación torturada, pero escandalosamente libre. Leyendo *La sombra del ave del paraíso* ingresamos (descendemos) a ese *locus* donde la palabra se confunde con su significado, la moral con el libertinaje, el amor con la burla sangrienta y el dolor con la clarividencia del placer. Sólo después descubrimos que esa confusión está regida por leyes implacables: nada es lo que tiene que ser; o mejor, la realidad es sólo aquello que la imaginación presenta a nuestros ojos. De esta forma la suprema moral y el supremo lenguaje están en la poesía, *son* la poesía. Logro mayor de Moro proporcional a su inmoción, a su escandalosa insularidad.

II

Líneas arriba hablaba de la transparencia biográfica del narrador poemático. Debiera matizar el aserto indicado que se trata del *personaje* César Moro y no de Alfredo Quispez Asín. Si el primero es quien realiza el viaje al sueño verbal de este paraíso (recordemos que el poema se inicia: «Y yo repetía entre sueños: ¡Cuán hermosa era!»); el segundo realiza los viajes *reales* a Lima, México o París, entidades urbanas que para Moro no existen o poco importan:

Hace poco, esa expresión me aisla en un claro donde un mármol orienta en la partida hacia viajes imaginarios, los únicos.

(«J'imaginais le roulement»)

Al inventarse a sí mismo, Moro abandona su nombre, su lengua, su pasado, y se instala en su propia ficción dotándola de una alucinante realidad. Sólo así se permite retornar a la ansiada «edad de oro», donde los leones «frotan su corteza contra la rugosidad su piel», y la tortuga («emblema de una belleza irreal instaurada

por la poesía», según Ortega) «velluda como un ángel pasó toda la noche bajo sus ramas».

Como en las viejas fábulas, los animales están dotados de habla y sentimientos humanizados. Lo mismo ocurre con los fenómenos atmosféricos y las grandes abstracciones. El amor, por ejemplo, aparece en las primeras líneas como el Dios ebrio y degradado de Lautréamont:

El amor se había acabado, abatido en territorio enemigo, y no pensaba defenderse, estaba doblado en cuatro y todo el oro del mundo no hubiera podido extinguir su hálito exhausto pero vencedor. Un hilo muy fino de sangre manaba de su sien o de otro árbol en forma de amor, no puedo recordarlo.

El amor, humillado pero no vencido, nos permite ingresar a este paraíso donde el sol «reingresa lentamente en su concha negra», el viento «agobiado de injurias hace el ridículo entre helechos desatados y obsesivos», y (oh figura notable) la noche «maullaba como una gata mientras que su macho desconocido la acosaba con agradabilísimas e inmundas caricias». El descrédito del amor es necesario para la recuperación e implantación del Amor Loco, el único que en verdad cuenta. En otro pasaje, Moro dice: «Nadie pensaba ya en el paso de la marta doble del amor». ¿Será necesario recordar que el pelaje de la marta es altamente codiciado por la vanidad que confunde el amor en las mujeres? Pero en el paraíso de Moro nadie escucha el discurso de la marta, quien tuvo que alejarse rápidamente «seguida de una horda de monos que se masturbaban sin cesar y que no deseaban oír otra historia salvo la del zapatero y de su mujer que fueron encontrados asfixiados al pie de su lecho nupcial».

III

Es obvio que todo paraíso carece de pasado. Ningún muerto, ninguna tradición, ningún padre precede a los adamitas que viven en un presente que se incendia a sí mismo. Por ello es conmovedor el pasaje en el que moro ordena escribir sobre su tumba

el siguiente epitafio: «Escupid sobre él, sobre todo oh tú, escúpeme hasta perder el conocimiento: sólo soy un caballo, pero mi ventana está abierta y tu saliva es el pasto de las estrellas. Escupe, escupe, estrella fugaz».

Bajo la sombra del ave del paraíso se vive en una placidez tranquila y arcádica, pero ¿qué se oculta detrás de la palabra «tranquilidad»? ¿qué detrás de la palabra «reposo»? Sólo nos queda la mueca de un diccionario empobrecido e inútil que asiste a una soberbia rotación de signos:

Todo estaba tranquilo, como si la tierra no hubiera sido más que un inmenso avispero, un nido de escorpiones donde el más dulce os escupe el cerebro después de haber largamente orinado a lo largo de vuestro camino.

Al hablar, los animales se convierten en interlocutores privilegiados: la hembra del canario, la música de caja de sardinas (freudianas sirenas que tientan hacia lo material en su forma más burda y degradada: «abre tu morada, sucio estiércol, escupe tu oro»), una sanguijuela y las chinches; estas últimas representantes del «buen pensar» en la mejor tradición de Esopo y desencadenadoras de la expulsión del paraíso. El humor y el vuelo imaginativo de Moro llega al paroxismo cuando se burla a carcajadas de sus «compañeras de viaje», al extremo de soltar la orina y formar con ella un «chorro de sonetos». Las chinches entusiasmadas le creen «propiciador de una nueva edad de oro» y en su entusiasmo atraen a la serpiente de cabellera humana con una lira y un par de tijeras.

¿ No sugiere Moro que el paraíso es el terreno de la edificación poética y su consecuente expulsión el enfrentamiento con la devastadora realidad de las chinches? Debiéramos preguntárselo a Alfredo Quispez Asín. Quizás nos responda en un balbuceante y triste castellano.

WESTPHALEN EN LA MAR DEL FUEGO

Emilio Adolfo Westphalen ha hablado con esas voz, que es la suya y es la de todos y es la de nadie; la voz del otro que es cada uno de nosotros. Al mismo tiempo, ha oído el silencio que precede, acompaña y sigue a esa voz. Ese silencio que alternativamente nos atrae y nos aterra .

OCTAVIO PAZ

En el lejano año de 1933, un joven poeta tímido y silencioso (¿qué joven poeta no es tímido y silencioso?) contemplaba entre aturrido y absorto los 150 ejemplares de su primer libro, en realidad una delgada plaquette de nueve poemas con un título místico proveniente de San Juan de la Cruz : *Las Insulas Extrañas* ¹. ¿qué oscura motivación llevó a ese muchacho a entregar a la imprenta aquellos versos que a partir de entonces dejarán de pertenecerle? Muchos años más tarde, recordará con nostalgia que de los ejemplares dejados en consignación en una librería sólo uno logró venderse, gracias a la piadosa generosidad de un amigo.

Dos años después publicó, con dinero de su propio bolsillo, 150 ejemplares de un libro igualmente breve en extensión, pero singularmente vasto para la poesía latinoamericana: *Abolición de la muerte* ². El poeta contaba entonces con sólo 24 años, dos publicaciones que apenas llegaban a los dieciocho poemas, y un indecible pudor que en mucho se parecía a una celosa autoexigencia, a una implacable severidad. Pero no nos apresuremos. Desde Mallarmé

1. *Las Insulas Extrañas*. Cía . de Impresiones y publicidad, Lima, 1933

2. *Abolición de la muerte*. Ediciones Perú Actual, Lima, 1935.

el silencio es *también* poesía, o, viéndolo de otro modo, la poesía es una de las expresiones privilegiadas del silencio: aquella que nos acerca con más humildad a los misterios del amor y de la muerte. Westphalen lo dice mejor en unos versos memorables:

Y me he callado como si las palabras no me fueran a llenar
 la vida
 y ya no me quedara más qué ofrecerte
 Me he callado porque 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

El silencio de Westphalen duró 45 años, tiempo en el que el otrora desconocido y pudoroso muchacho presenciara (quizá con rubor) el inusitado interés que crecía alrededor de su obra, además de la fervorosa admiración de los más jóvenes. Se habló entonces de «surrealismo», emparentándolo con su amigo y compañero César Moro. No es éste lugar propicio para dilucidar el presunto surrealismo de Westphalen, hay en su obra una sabia asimilación de lo mejor que ha legado el movimiento, pero el poeta se ha cuidado en pagar a tiempo la factura y no olvidar la propina. Una cita de Breton («Flamme d'eau guide-moi jusqu'à la mer de feu») preside su segundo libro, pero otra de San Juan el primero. No necesitamos ubicarnos en el punto medio para obtener una mejor perspectiva: basta constatar su castísimo y profano erotismo para acercarnos (y alejarnos) de San Juan, basta constatar la ausencia de automatismo y de descontrol del lenguaje para alejarnos (y acercarnos) a André Breton. El caso de Moro es distinto. Moro fue uno de los poquísimos artistas latinoamericanos que participaron directamente del espíritu surrealista de los primeros años: en su obra encontramos toda una experiencia y un lenguaje volcados a la exacerbación íntima del amor loco y la pasión sangrienta. Allí donde Moro escribiera con incontenido furor:

Amo la rabia de perderte
 Tu ausencia en el caballo de los días
 Tu sombra y la idea de tu sombra
 Que se recorta como un campo de agua
 Tus ojos de cernícalo en las manos del tiempo

Que me deshace y te recrea
El tiempo que amanece dejándome más solo
Al salir de mi sueño que un animal antediluviano
perdido en la sombra de los días
Como una bestia desdentada que persigue su presa

Westphalen prefiere:

Has venido como la muerte ha de llegar a nuestros labios
Con la gozosa transparencia de los días sin fanal
Con los conciertos de hojas de otoño y aves de verano
Con el contento de decir he llegado
Como se ve en la primavera al poner sus primeras
manos en las cosas
Y anudar la cabellera de las ciudades
Y dar vía libre a las aguas y canto libre a las bocas
De la muchacha al levantarse y del campo al recogerse
Has venido pesada como el rocío de las flores del jarrón
Estandarte de siglos clavado en nuestro pecho

Ausencia y presencia, violencia y remanso, desesperación y agradecimiento gozoso, rabia hedonista y asombro estoico. Las oposiciones pueden multiplicarse, pero terminarán ofreciendo una similitud en la misma pasión por el lenguaje, la misma fe en los poderes liberadores del amor y del cuerpo, la misma desconfianza ante los medios expresivos: allí donde Westphalen opta por el silencio, Moro radicaliza su opción hasta el autoaniquilamiento y el exilio.

El silencio de Westphalen, decíamos, duró 45 años. En ese lapso el poeta se abocó con ejemplar entrega a la causa de la cultura nacional. A él le debemos algunas de las mejores revistas culturales que se hayan editado no sólo en el Perú, sino en Hispanoamérica. El prestigio de *Las Moradas* (en la segunda post-guerra mundial) la *Revista peruana de cultura* y, sobre todo, *Amaru*, dan cuenta de una tesonera (y exigente y vigilante) labor muy pocas veces continuada. Entretanto, el misterio que rodeaba su exigua producción poética, lejos de convertirse en un obstáculo, se convirtió en el más inesperado estímulo para su lectura: sólo 300 afortunados poseían alguna plaquette de Westphalen, pero toda una ge-

neración de poetas se reconocía en su magisterio. Por ello resultaba indecoroso y vergonzante que su obra no se reeditara completa en el Perú. Yo mismo me recuerdo hace escasos diez años indagando bibliotecas y recurriendo a la generosidad de las antologías, teniéndome que contentar con libros prestados y fotocopias ilegibles.

Sólo en 1980 se publicó en México *Otra imagen deletnable*³, una pulcra y bellísima edición con ilustraciones, poemas recogidos en revistas y una semblanza autobiográfica. Luego, en la lejana Lisboa, aparecieron tres plaquettes también breves y de escaso tiraje: *Arriba abajo el cielo* (1982), *Máximas y mínimas de sapiencia pedestre* (1982) y *Nueva serie* (1984). En estas colecciones el verso se hace más breve, el fulgor se opaca y el aliento se acorta, pero nos permiten ingresar a facetas antes desconocidas en la poesía de Westphalen, como el humor («Se cuenta que una vez se le tomó por santo ya en avanzado estado de putrefacción»), la sensualidad erótica («La barca pasa por encima y por debajo del agua. Juliana ríe. Se tapa la vulva con la mano. Son lo mismo la barca y Juliana») y cierto gusto por el disparate y la crueldad («Admirable es sólo la flecha clavada —en el ojo por supuesto»).

Cuando Westphalen cumplió setenta y cinco años, la editorial *Rikchay-Perú* le hizo justicia y homenaje al publicar su obra hasta entonces completa, desde las codiciadas ediciones de 1933 y 1935 hasta las colecciones lisboetas, incluyendo, además, los textos inéditos de *Porciones de sueño para mitigar avernos*. Todo reunido bajo el título *Belleza de una espada clavada en la lengua*⁴, imagen a la vez cruel y hermosa de la actitud de un poeta que supo, como pocos, callar con estoicismo y rigor. Recorriendo las luminosas páginas de este libro nos asistirá la certeza de hallarnos ante uno de los más altos poetas de nuestra lengua.

3. *Otra imagen deletnable*. F.C.E., México, 1980

4. *Belleza de una espada clavada en la lengua*. Ed. Rikchay-Perú, Lima, 1986

BODAS DE AMOR Y LA MUERTE

I

Amor y muerte han sido desde siempre terreno fértil para la poesía. Desde las antiquísimas canciones mágicas pasando por el *melos* eólico los de griegos, los barrocos españoles y los harawis andinos, amor y muerte se han aliado en un extraño matrimonio cuya naturaleza todavía no deja de desconcertarnos. Esquivando a definiciones y preceptos, la poesía canta allí donde callan la lógica y la razón, por eso funda su raíz en el silencio y no pocas veces nos recibe con un hermoso, pero desolador vacío.

Todos nos hemos enamorado alguna vez, todos algún día moriremos. Estos hechos se repiten patéticamente en cada individuo desde hace milenios, pero conservan intacta su naturaleza intrínseca de gozo y de dolor. Fue en la edad media, luego que la peste devastara Europa en el siglo XIV, que apareció la Muerte personificada en un esqueleto inoportuno portando su guadaña y diciendo: «Yo só la Muerte cierta a todas criaturas/ que son e serán en el mundo durante»¹. Se trata de una muerte realista que

1. *La Danza de la muerte*. Texto de El Escorial (s.XV). Clásicos El árbol, Madrid, 1981

dialoga con sus criaturas en toscos dodecasílabos o forzando una horrible mueca en los grabados de Holbein. Curioso que en ninguno de los códices de la *Danza de la muerte* que se conservan en español aparezca «el enamorado»; su presencia hubiera servido para interrumpir una vez la morosa relación de arquetipos laborales para dar paso a una individualidad, por demás inexistente en la literatura del medioevo.

En el tesoro del viejo romancero español hay un romancillo que narra la historia de un sueño: al enamorado se le aparece «una señora tan blanca/ muy más que la nieve fría» a quien confunde con el Amor. Se trata de la Muerte que viene a llevarse al enamorado. Este le ruega un día más de plazo. «—Un día no puede ser», responde la Muerte, «una hora tienes de vida». Rápidamente, el enamorado se dirige a la casa de «su niña» explicándole la situación. Al estar ausentes sus padres la entrevista es impropia, pero la amada accede y le arroja desde la ventana un cordón para que suba. El resto es historia conocida:

La fina seda se rompe;
la Muerte que allí venía:
—Vamos, el enamorado,
que la hora ya está cumplida.

El romancillo, como todo poema de muerte y de amor, todavía nos emociona y perturba; su atemporalidad aparente es en realidad una temporalidad terrible por intensa y sobrecogedora. ¿Será quizás porque la muerte tiene instalado su reino más allá del futuro?, ¿será que el amor relativiza el presente y lo perpetúa más allá de la memoria? Mientras no se responda a esas interrogantes el hombre no se desprenderá de esos grandes temas y seguirá asomándose con conmovedora temeridad a los bordes de ese hermoso pero desolador vacío.

II

Partiendo de la anécdota propuesta por el romancillo novelesco, Javier Sologuren compuso un breve poemita cuyo título —

«el enamorado y la muerte»²— hace más específica su relación textual:

boca para secarse
 pecho para secarse
 vientre para secarse

memoria sangre inútil

No resulta difícil colegir que en este poemita está la semilla de *Folios de El enamorado y la muerte*: la proyección de la muerte instalada en el objeto erótico y su continuo diálogo con el enamorado será el gran tema desarrollado en este libro, publicado diez años después³.

Hay en *Folios...* una voluntad por encarar de frente ese vacío con que muchas veces nos recibe el ejercicio poético, análogo en este caso al ejercicio erótico. Será necesario recordar que «Epitalamio» es una composición escrita en celebración de una boda para comprender el poema que lleva por título ese nombre: en él los amantes muertos (enterrados) iluminan a los amantes vivos («los dichosos los trémulos») que retozan a ciegas entre las yerbas que a los otros cubren. Invocada por la pasión de estos amantes, la memoria de los muertos atraviesa el túmulo para compartir con ellos el amor:

nos crecerán entonces los recuerdos
 se abrirán paso por la tierra
 se arrastrarán en la yerba
 se anudarán a sus cuerpos

2. *Surcando el aire oscuro*. Carlos Milla Batres eds. Madrid, 1970

3. *Folios de El enamorado y la muerte & El amor y los cuerpos*. Seglusa Eds. Editorial Colmillo Blanco, Lima 1988. La primera edición de *Folios...* estuvo a cargo de Monte Avila Editores, Caracas, 1980; la de *El amor y los cuerpos* de Premiá Editora, Puebla-México, 1985

Los amantes irradian amor más allá de la muerte, y estamos muy cerca del tópico quevediano que contrasta curiosamente con la amarga lección del poemita de *Surcando el aire oscuro*. Nótese que mientras en «epitalamio» es la memoria quien trasciende la muerte para iluminar «con imprevistos respandores» a los amantes, en aquél es sólo «sangre inútil». Se trata de una semilla, sí, pero de una semilla que actúa por oposición, ya que en este caso es el *Eros* quien se instala positivamente en los dominios del *Thanatos*.

En «continuo 1», Sologuren vuelve a contrastar el seco cuerpo del cadáver (del potencial cadáver que son todas las criaturas) con el complejo tejido de la sangre revelando al mundo:

se teje todo en la sangre la luz del día los
transparentes rumores del aire alto la ola
rosada de la bellísima sobre calientes
tejas las nociones el concepto de justicia
la sapiencia de tu piel el querer el no querer
la apertura del follaje el polvo último el
amoremoremor las quimeras elamoremor en
la sangre que es el tiempo sangre y tiempo
corceles sólo destellos rumores fluviales
fervores sangre y tiempo convergencia única
posible poesía tejida como todo en la sangre

Este poema se torna dramático si lo confrontamos con aquel «memoria sangre inútil» de «el enamorado y la muerte», pues nos recuerda con dolor la precariedad de la vida y su frágil sustento en la memoria. Esta precariedad, sin embargo, cuenta con el Conocimiento que transforma en poética la experiencia de acercarse a ese hermoso, pero desolador vacío del que hablábamos. En «dos o tres experiencias de vacío» el *saber* se halla duramente cuestionado y sufre, a modo de las paradojas Zen, una degradación necesaria para la adquisición dos o tres únicas certezas. Es interesante comprobar que las experiencias (numeradas en el poema) son cinco, y no «dos o tres». Se trata evidentemente de una paradoja deliberada: la degradación del *saber* lleva a una no correspondencia entre título y poema porque “medir es un necio pasatiempo/

llevar/ un hecho/ a una/ escala desconocida/ dentro de un/ ilusorio sistema« ("a la sombra de las primicias del verano»).

Muy lejos estamos —y muy cerca— de esa muerte arcádica y hermosa que el poeta nos propusiera en «Morir» (*Detenimientos*, 1947), donde cada verso reitera anafóricamente esa muerte desprovista de todo dolor y plena de toda belleza. Uno de los versos, sin embargo, patentiza la fragilidad del amor y lo enlaza con la experiencia del vacío:

Morir en una súbita burbuja de amor a punto
de no ser más que vacío

El tercer poema de *Estancias* (1959) es un breve monólogo que supone a la Muerte como llamada interlocutora:

Yo sé, Muerte,
que siempre
tienes la puerta
abierta.
Y tocaré.
Y sentirá
la sangre misma
su libertad
tocar el cielo
con relámpagos
nuevos.

No se trata del enamorado sorprendido que pide, como en el romance, un día más de plazo; sino de un *yo* que sorprende a la Muerte para liberarla en el instante mismo del supremo encuentro.

III

Conforme evoluciona, la poesía de Javier Sologuren se va alejando paulatinamente de sus preocupaciones iniciales, ya sea ahondándolas, perfeccionándolas o simplemente cancelándolas. Si la muerte tenía un carácter arcádico y hermoso se tornará con el tiempo en angustiosa y terrible. (En *La hora*, actualizando viejas fi-

guras medievales, nos dice: «asistimos a una apoteósica danza de la muerte/ al espectáculo del siglo/ con comparsas masivas/ y coreografías de inenarrable pesadilla/ con nubes de cercenado esplendor/ pero eficazmente radiactivas»). Si el amor era la experiencia suprema de perfección («rueda de dulces tinieblas/ agitando el corazón con su música profunda») ahora, ante la presencia inminente y desestabilizadora de la muerte, intensifica su erotismo, su apego a la vida vivida. Por eso la «burbuja súbita» se convertirá en una «esfera de agua»:

tu cúpula exacta

esfera de agua

con su azafranada piel

entonces

serás el represado seno

el surtidor

de la celeste leche

entonces

te tomaré en mis manos

te pondré encima mis labios

te sellaré para siempre

(«esfera de agua»)

Pero amor y muerte están aliados en un extraño matrimonio cuya naturaleza todavía no deja de desconcertarnos. Poco harán estas palabras por desentrañar algo la poesía de Javier Sologuren si no aceptamos ese contubernio: quizás nos ilumine como a los trémulos amantes y podamos imaginarnos «peinados por desmesurados imprevistos resplandores».

UN MISTICO EN LA NOCHE OSCURA

En colaboración con Jannine Montauban

Escritos en Roma en 1955 (es decir, inmediatamente después del espléndido *Habitación en Roma*), los poemas de *Noche oscura del cuerpo* fueron mantenidos en reserva por J.E. Eielson durante varios años hasta la aparición, en 1983, de un volumen homónimo en versión bilingüe debida a Claude Couffon ¹. Este volumen contiene en su primera sección sólo cuatro de los catorce poemas que conformaban el núcleo inicial de 1955. Las razones de esta omisión las explica el propio Eielson:

...en realidad el grupo de poemas sobre el tema del cuerpo (...) es más numeroso, pero no habiendo, en tantos años, corregido algunos detalles, no entregué sino los que considero acabados. ²

Es por eso que la reciente edición de *Noche oscura del cuerpo* ³ es en realidad la versión completa de un libro que se ha ido desarrollando a lo largo de los treinta y tres años que median entre su escritura original y su publicación. Brillante corolario para una de

1. Jorge Eduardo Eielson. *Noche Oscura del cuerpo*, Ed. Altaforte, París, 1983

2. «La creación como totalidad». Entrevista de Roland Forgues en *Cielo Abierto*, Vol. XI, Nº 32, Lima abril-junio 1985, pp. 18-25

3. Jaime Campodónico/ Editor, Colección del Sol Blanco, Lima, 1989

las obras poéticas más importantes de la lírica peruana de este siglo.

El propósito de este ensayo es rastrear los caracteres místicos de la obra inicial de J.E. Eielson para luego realizar un paralelo entre los poemas de *Noche oscura del cuerpo* y los de San Juan de la Cruz. A ello nos mueve el haz de referencias intertextuales sugeridas por la paráfrasis del título y el epígrafe de San Juan que da inicio al volumen: «Era cosa tan secreta, / Que me quedé balbuciendo, / Toda ciencia trascendiendo».

EL «MISTICISMO» DE J.E. EIELSON

Difícil encontrar puntos de contacto entre visión del mundo, percepción ideológica, concepción de lenguaje y poesía que puedan compartir un religioso carmelita del siglo XVI con un artista peruano del siglo XX. No debemos perder de vista, sin embargo, que la poesía es un continuo diálogo que desconoce las barreras temporales y que su inherente cualidad trashistórica admite el fluir incesante de voces que se actualizan en virtud de su decir. «They look on and help» escribió D.H. Lawrence respecto de los poetas muertos: la tradición, pues, halla sustento incluso en los períodos de ruptura que pretenden negarla. En el caso particular de Eielson no podemos establecer las pautas de ese diálogo con San Juan si antes no recordamos, siquiera de pasada, que la obra del carmelita es también un diálogo (una «imitación» en el sentido más enriquecedor del término) con una vieja tradición que se remonta a las fuentes bíblicas.

El primer punto de contacto funciona, entonces, como una oposición: mientras el principio rector del arte renacentista (en que se inscribe la obra de San Juan) consiste en la imitación de los clásicos grecolatinos, el arte contemporáneo radicaliza el culto a la originalidad. Ni Garcilaso, ni Fray Luis, ni Santa Teresa pretendieron ser *originales*; San Juan no sólo bebió de las fuentes señaladas, sino también de la poesía pastoril italiana vía Garcilaso (y éste vía Sebastián de Córdoba), de la lectura atenta de San Agustín

y de poetas místicos musulmanes como Ibn-'Arabi de Murcia, como lo ha demostrado Luce López Baralt ⁴. Pero allí no se detiene el diálogo. En su libro *El sentido primero de la palabra poética* ⁵ el poeta español Antonio Colinas se apoya en la autoridad de Asín Palacios para afirmar que las tres ramas de la mística (la hebrea, la musulmana y la cristiana) «no son sino ramas del mismo tronco, el del pensamiento búdico». Luego recurre a la monumental *Historia de los heterodoxos españoles* donde Marcelino Menéndez y Pelayo rastrea la geneología de Miguel de Molinos («último —y tantas veces olvidado— eslabón de la tradición mística») hasta llegar a los budistas indios y al Tao. Por su parte, Antonio Alatorre ⁶ nos recuerda el probable origen morisco de San Juan y la consecuente presencia de un sustrato islámico en la configuración de sus imágenes y símbolos. De otro lado recoge una observación del profesor argentino Arturo Marasso, quien en 1944 señaló la fuente ovidiana de la *Noche oscura*. Se refiere a la fábula de Píramo y Tisbe (incluida en *Las metamorfosis*, libro IV, 93-94) leída por San Juan en la divulgada traducción de Jorge de Bustamente.

Estamos en plena Contrarreforma, en una España fascinada por el poder imperial y fanatizada por el fervor religioso de Felipe II. País de contradicciones: sus soldados y aventureros conquistaban tierras y derrumbaban imperios en nombre del Rey, por otro lado fueron los grandes deudores del quietismo y la contemplación. El desgarramiento del alma española no tardará en producirse un siglo más tarde en el barroco, que tendrá en Lope su víctima más ilustre. La más fecunda y representativa también.

4. Luce López-Baralt. «Los lenguajes infinitos de San Juan de la Cruz e Ibn-'Arabi de Murcia», (Actas del VI Congreso Internacional de Hispanistas, Toronto, 1980). También pueden consultarse: *San Juan de la Cruz y el Islam. Estudio sobre la filiación semítica de su poesía mística*, Colegio de México/ Universidad de Puerto Rico, 1985; y *Huellas del Islam en la literatura española. De Juan Ruiz a Juan Goytisolo*, Ed. Hiperión, Madrid, 1985.

5. Antonio Colinas. *El sentido primero de la palabra poética*, FCE, México, 1989

6. «La Noche oscura de San Juan de la Cruz», en: La Gaceta del FCE, N° 228, diciembre de 1989.

En este punto pregunta es inevitable: ¿qué rasgos místicos hallamos en la poesía de J.E. Eielson? Habría que recordar la reacción de la crítica ante sus primeras obras y sus propias declaraciones para establecer los debidos vasos comunicantes.

Ya en su primer poema édito (*Moradas y visiones del amor entero*, 1942) hay una voluntad, evidenciada desde el título, de establecer un diálogo trascendente con elementos consagrados por la tradición. La palabra *Moradas*, por ejemplo, nos remite a Santa Teresa de Jesús y está cargada de connotaciones místicas⁷. Por otro lado, asumir al «Señor» como interlocutor y sus ansias de fundirse con El revelan no sólo la aspiración al supremo encuentro sino, además, el sabio manejo de recursos, imágenes y temas provenientes de la tradición renacentista:

Te ven mis ojos, Señor,
Te ven mis manos y mis pies,
A cada instante mío, mis actos
De nieve son, chispazos de oro puro,
En las casas hundidas del sol
Repartido a tus pastores
A los sagrados bosques donde habita
Tu antigua, azul paciencia.

Este regusto por tópicos renacentistas no se limita al aspecto retórico, sino que se amplía incluso a niveles de fusión ideológica. En «El cielo», poema incluido en *Reinos* (1945), encontramos una visión contemplativa que lleva al hablante lírico a un estado de equilibrio místico con la naturaleza:

Yo desconozco mayor ventura que este cielo
Donde duermen mis amores entre el fuego
Y la nieve de los astros pastores de la luna;
Yo no sé nada que en las antiguas grutas
De la tierra su lozanía sonora haya turbado.

7. La poesía mística española tuvo por esos años grandes reminiscencias. El primer poemario de Javier Sologuren se titula *El Morador* (1944) y el primero de Westphalen *Las Insulas Extrañas*. No olvidemos el nombre de la excelente revista que este último dirigiera por aquellos años: *Las Moradas*.

Otro tópico notable lo encontramos en el soneto «A un ciervo otra vez herido», donde recurre a la forma del Ciervo para denominar al Alma, traslación mística consagrada en el Siglo de Oro y revitalizada gracias al poder verbal de Eielson:

Desdicha es del presuroso ciervo, el cielo
A sus gloriosos astas confinado,
El aire que en fruición, lejos del suelo,
Es como fruta que el vuelo ha devorado.

No se crea que el aspecto místico-religioso funciona como eje interpretativo de la obra de un autor tan carnal como J.E. Eielson. El mismo se ha encargado de señalar las distancias en una entrevista publicada en el N^o 10 de la revista *Hueso Húmero*:

H.H.: Se ha hablado de tu misticismo en esa época. ¿Lo admites?

J.E.E.: Sí. Pero *mi misticismo* era muy particular: él se realizaba en la poesía. No en la mía, sino en la de Rilke o San Juan, por ejemplo, y era inseparable de ella. Aunque no católico (mi experiencia infantil en un colegio religioso fue muy negativa), entonces era creyente.⁸

Ello explica en parte el paulatino abandono de estos temas y motivaciones y su acercamiento a una poesía desprovista de lujo verbal, cercana a la perfección de una lúdica pureza en *Mutatis mutandis*, al desgarramiento existencial de *Habitación en Roma*, o a la disolución total de los poderes del lenguaje en *Papel*.

La aparición de *Noche oscura del cuerpo* viene a clausurar un ciclo que parecía definitivamente cerrado. Eielson retoma sus motivaciones iniciales, pero dándoles otra vuelta de tuerca: frente al misticismo del Alma propone el misticismo del Cuerpo. Una suerte de misticismo al revés, pero encarnado en el lenguaje y la experiencia.

8. «Eielson: remontando poesía de papel» en: *Hueso Húmero* N^o 10, Lima 1985, p.6.

MISTICISMO DEL CUERPO Y MISTICISMO DEL ALMA: UNA DUALIDAD OPOSITIVA

Como señalábamos al inicio de este trabajo, son dos las motivaciones que lo indujeron. La primera se refiere a la paráfrasis del título que nos remite por oposición a San Juan de la Cruz; y la segunda al epígrafe, que actúa como enlace entre dos voluntades lingüísticas separadas en el tiempo, pero cuyo vínculo se establece en virtud del reconocimiento de su propia incapacidad: ante la experiencia del encuentro místico («cosa tan secreta» a la que se accede gracias a la suspensión de los sentidos), al lenguaje no le queda más que el balbuceo, es decir, la negación del hilo discursivo que transmita la inefabilidad de dicha experiencia. Nos arriesgamos a afirmar que en ambos poetas hay una profunda desconfianza en el lenguaje, pero esa desconfianza no los exime de su fatal empleo. Así, la extrema parquedad del carmelita encuentra su correlato en las audacias expresivas y en los juegos verbales de Eielson quien, además, ha abandonado la poesía escrita para dedicarse a la plástica.

A diferencia de *Moradas y visiones del amor entero* e incluso de los poemas mencionados de *Reinos*, no encontramos en *Noche oscura del cuerpo* la aspiración al diálogo con la divinidad, tampoco el empleo de un lenguaje arcaizante o siquiera imitativo de los modelos que se parafrasea. Catorce poemas configuran una estrecha unidad sin perder independencia (podría, incluso, pensarse en un sólo poema dividido en partes) donde la carnalidad se convierte en objeto de contemplación, de búsqueda y de comunión, tal como acontece en los poemas de San Juan respecto de la Esposa («el Alma») y el Esposo («Dios»).

Esta secuencia nos remite como un reflejo invertido al esquema argumental de *Noche oscura del cuerpo*. No se trata simplemente de establecer la oposición Cuerpo/ Alma, sino de observar que mientras en los poemas de San Juan es el Alma la portadora principal del discurso, en Eielson es un Yo escindido quien se erige como hablante único. El Cuerpo propiamente no habla, sólo se manifiesta en su pura carnalidad significante. Si en San Juan es la

Esposa («el Alma») quien invoca la comunión y el diálogo, en Eielson es el Yo quien invoca al Cuerpo sin obtener respuesta.

Las analogías podrían multiplicarse. *Cántico espiritual*, por ejemplo, es el poema de la búsqueda y el proceso de encuentro por la purificación del mal; las invocaciones iniciales, la interrogación a las criaturas, las respuestas del Amado y la consecuente desaparición de Aminadab («el Mal») frente al canto de la Filomena, nos invitan a una lectura alegórica del Alma que anhela el encuentro y la fusión con Dios. En el poema «Cuerpo secreto» esta secuencia está presentada mediante un referente mítico-profano: el laberinto. El Yo, guiado por un «hilo ciego», penetra en los oscuros corredores del Cuerpo y tantea entre «bilis nervios excrementos». Este particular laberinto está muy alejado de la escenografía bucólica del *Cántico Espiritual*, pero los matices eróticos que rodean al encuentro se presentan bajo la forma de una muchacha dormida «con una flecha de oro en el ombligo». Repárese en los versos de San Juan:

Entrádose ha la Esposa
 en el ameno huerto deseado
 y a su sabor reposa,
 el cuello reclinado
 sobre los dulces brazos del amado.

Resulta interesante comprobar que mientras la estrategia alegórica de San Juan propone, previa a la fusión mística, el vínculo de la atracción erótica; en Eielson ocurre otro tanto, pero con una variante particular: la aspiración del Yo por su propio Cuerpo está marcado por el amor cuyo destinatario contiene:

Miro mi sexo con ternura
 Toco la punta de mi cuerpo enamorado
 Y no soy yo que goza sino el otro
 El mismo mono milenario
 Que se refleja en el remanso y grita
 Amo el espejo en que contemplo
 Mi espesa barba y mi tristeza
 Mis pantalones grises y la lluvia

Miro mi sexo con ternura
Mi glande puro y mis testículos
Repletos de amargura
Y no soy yo que sufre sino el otro
El mismo mono milenario
Que se refleja en el espejo y llora

(«Cuerpo enamorado»)

La visión del *Cuerpo* tiene a lo largo de la obra poética de Eielson una gran riqueza significativa, pero será en *Noche oscura del cuerpo* donde alcance su más alta expresividad. A la visión del *Cuerpo* como «laberinto» o como otredad escindida, se añade la de la pluralidad, oponiéndose de este modo a la parquedad informativa que San Juan nos ofrece respecto del Esposo:

No tengo límites
Mi piel es una puerta abierta
Y mi cerebro una casa vacía
La punta de mis dedos toca fácilmente
El firmamento y el piso de madera
No tengo pies ni cabeza
Mis brazos y las piernas son los brazos
y las piernas
De un animal que estornuda
y que no tiene límites
Si gozo somos todos que gozamos
Aunque no todos gocen
Si lloro como todos que lloramos
Aunque todos lloren
Si me siento en una silla
Son millares que se sientan
En su silla
Y si fumo un cigarrillo
El humo llega a las estrellas
La misma película en colores
En la misma sala oscura
Me reúne y me separa de todos

Soy uno solo como todos y como todos
Soy uno solo

(«Cuerpo multiplicado»)

Este poema es, en la poesía de Eielson, un punto de llegada y, a la vez, un punto de partida. La pluralidad de un «yo» representante de todos fue una aspiración romántica cuyo éxito meneguaba una interpretación solipsista; así, la lectura de textos como *Canto a mí mismo* de Whitman («Yo me celebro y me canto,/ y de lo que yo me apropie te lo debes apropiar,/ pues cada átomo mío te pertenece»), los *Versos sencillos* de Martí o, más contemporáneamente, algunas líneas misteriosas de Borges («Yo soy los otros. Yo soy todos aquellos/ que ha rescatado tu obstinado rigor./ Soy los que no conoces y los que salvas») ofrecen un «yo» que se erige (a despecho de su individualismo, en la «voz de todos»). Aunque no todos hablen.

En «Cuerpo multiplicado» el *Yo* no simboliza la «voz plural» sino, más consecuente con su propia evolución, el «cuerpo plural». La corporeidad es asumida como eje de referencias no sólo frente al mundo sino, también, frente a aquellas instancias que otorgan el espacio de «La Belleza» (el ascenso) y el espacio del «Conocimiento» (el descenso): «La punta de mis dedos toca fácilmente/ El firmamento y el piso de madera». Imagen que condensa en un sólo plano la sublimación y la abyección.

Si en la plaquette *Mutatis mutandis* (1954) se planteaba la oposición del «yo» frente a la omnipresencia de la «Nada», en este poema (y, por extensión, en *Noche oscura del cuerpo*) la «Nada» ha logrado apoderarse del «yo». Esta situación, sin embargo, permite la anulación de los límites formales del cuerpo, ofreciendo una salida a aquello que en 1947 planteaba dramáticamente «Habitación en llamas»: «Perdido en un negro vals, oh siempre/ Siempre entre mi sombra y la terrible /Limpieza de los astros». Si en los versos citados el «yo» posee una hiperconciencia de su «ser solo en el mundo», «Cuerpo multiplicado», en cambio, radicaliza esa hiperconciencia proyectando simbólicamente el «Cuerpo de todos»

en el suyo propio: «Si gozo somos todos que gozamos/ Aunque no todos gocen/ Si lloro somos todos que lloramos /Aunque no todos lloren».

Esta capacidad de representación corporal sólo es posible gracias a la vacuidad del Cuerpo («No tengo límites/ Mi piel es una puerta abierta/ Y mi cerebro una casa vacía») y, también, a la certeza de una falsa realidad que se repite, convirtiéndose en una frontera que separa al «yo» individual del «yo» particular de todos: «La misma película en colores/ En la misma sala oscura/ Me reúne y me separa de todos/ Soy uno solo y como todos/ Soy un solo» Esa «sala oscura» del cine ¿no será acaso el espacio de reunión entre el Cuerpo y su multiplicidad? De serlo así se conformaría el espacio equivalente al del punto de reunión entre la Amada y el Amado: su dramático reflejo invertido.

Noche oscura del cuerpo es un libro de carácter confesional. El «saber» del «yo» inserto como hablante lírico se halla resguardado en su condición de «secreto», lo que explica la presencia poetizada de situaciones individuales cuya privacidad se devela: la masturbación («Los tambores silenciosos de mi sexo/ Y mi cabeza. Siempre rodeado de espuma»), la defecación («Cuando el momento llega y llega/ Cada día el momento de sentarse humildemente/ A defecar y una parte inútil de nosotros/ Vuelve a la tierra/ Todo parece más sencillo y más cercano»), la autocontemplación («Amo el espejo en que contemplo/ Mi espesa barba y mi tristeza») y el llanto («Sin preguntarme por qué / Simplemente sollozo/ Mientras sonrío y sonrío/ Mientras sollozo»).

Quizás sea a estas situaciones privadas (y a su develación por el lenguaje) a las que se refiere el epígrafe que encabeza el volumen: «Era cosa tan secreta,/ Que me quedé balbuciendo, / Toda ciencia trascendiendo».

PENDULO ENTRE PIRRON Y DIONISOS

*Ningún dulzor iguala mi experiencia:
he amado tantas veces bajo los mismos cielos*

WASHINGTON DELGADO

I

En uno de sus poemas más famosos —pocos son en el Perú los poemas que pueden ser llamados con justicia «famosos»— WASHINGTON Delgado escribe: «Yo canto en las matanzas, yo bailo/ junto al fuego,/ yo construyo/ mi país con palabras». En ese mismo libro (*Días del corazón*, 1957) nos dice: «Hay un tiempo de amar/ Un tiempo de morir/ Pero siempre/ El corazón es fuego»¹

Nada hay en estos versos que nos remita a la vieja oposición retórica entre «fuego» y «oscuridad»; hay, más bien, un *pathos* dionisiaco que postura la solidaridad humana y el reconocimiento social del amor. Su fe indeclinable en la palabra no excluye el error ni el miedo: «Un camino equivocado es un camino,/ y lo que una vez fue verde nunca muere». Curioso que ese espíritu dionisiaco se exprese en un lenguaje de abrumadora sabiduría, curioso que esa sabiduría no ceda un ápice al deslavazamiento verbal : Delgado es un artífice del verso, pero un artífice que concilia

1. Todas las referencias provienen del volumen antológico *Reunión elegida*, Seglusa Ed. / Editorial Colmillo Blanco, Lima, 1988.

su vocación humana con un escepticismo que apenas se deja entrever en los primeros poemarios, donde hace gala de una aparente sencillez y una austera serenidad. Julio Ramón Ribeyro se definió alguna vez como «un hedonista frustrado», en la poesía de Delgado conviven en permanente discordia la embriaguez de Dionisos con el escepticismo de Pirrón. Si en algún momento se define como «héroe del pueblo» y escribe elegías «no tristes», luego afirmará que «es peligroso caminar con una palabra en los labios» y se preguntará atormentado por el paradero «del día, del amor, de la dicha» que no encuentra «en el pueblo ni en la tierra ni en el corazón».

II

Para vivir mañana es un libro endeudado con la preocupación social de los años cincuenta. Luego del conmovedor optimismo de *El extranjero* y *Días del corazón*, pasando por el castizo lirismo de *Canción española*, *Para vivir mañana* muestra el resquebrajamiento de una retórica de la que Delgado se aparta sensiblemente sin abjurar. El «ingrediente crítico» del que hablara Julio Ortega² va carcomiendo viejas convicciones que obligan a plantear un desencantado y a veces duro cambio de mirada. Quizás este libro sea el más importante de Delgado; o mejor, el más significativo para la historia de la literatura peruana: en él está el doloroso embrión que marcará con fuego la poesía de los años inmediatamente posteriores:

No hay pasado
sino una multitud
de muertos.

No hay incas ni virreyes
ni grandes capitanes
sino un ciento
de amarillos papeles

2. Julio Ortega. *Figuración de la persona*. Edhasa, Barcelona, 1971

y un poquito de tierra.

Un señor hubo y decía
a sus esclavos: El oro es bueno
y Dios está en el cielo.

Un soldado hubo y decía
a quien lo oyera:
Mato porque me pagan
y no sé lo que es el cielo.

Pero ésta no es una historia
sino veinte palabras
que nada dicen.

Poemas como «¿Nunca nos libertaremos?» o el citado «Historia del Perú» nos alejan del referente inicial (Salinas y la poesía española del 27) para acercarnos a Brecht, autor cuyo magisterio no se hará esperar en los más jóvenes. No quiero sugerir con esto que la poesía española del 27 sea inferior a la propuesta por los poetas sociales europeos o americanos (correlato sobre el cual muchas veces se ha insistido), sólo quiero constatar un desplazamiento de singulares consecuencias para la poesía peruana.

Destierro por vida es continuación y complemento de *Para vivir mañana*. Sin embargo, entre estos dos libros encontramos un remanso. *Parque* es una hermosa plaquette donde Delgado retorna al lirismo de *Canción española* con una novedad: la exaltación romántica de la naturaleza como madero de salvación ante la iniquidad humana:

Humanidad, un día
vivirás en los parques
con alegría.

El geranio sin guerra,
la hierba sin batallas,
en paz la tierra.

(«Porvenir en los parques»)

Injusto reprochar a Wáshington Delgado una virtud cada vez más escasa en los poetas. La versatilidad y el manejo de distitos niveles de discurso se integran en una búsqueda que creo unitaria y ejemplar. El mismo advierte en la excelente prosa que abre su *Reunión elegida*:

A lo largo de mi carrera poética he procurado cambiar, no afincarme en unos temas, ni en un estilo. No sé si lo conseguí. Pero he concebido cada librito mío como una unidad, con una forma contenido propios y distintos. De libro a libro me he complacido en mudar versos y motivos. Así, he pasado de la reflexión íntima a la reflexión sensorial o al pensamiento crítico. Del mismo modo, fui variando los versos: breves, largos, libres, rimados, en primera persona, en tercera persona y, por último, no el verso sino la prosa poética.

Libro que se sitúa en la estirpe de *Poemas humanos*, *Habitación en Roma* y *Canto ceremonial contra un oso hormiguero*, *Destierro por vida* es también la poética desgarrada del exilio, más particular cuando se trata de un exilio cuyos límites lo conforman su país, su casa y su cuarto. Aquí Dionisos cede ante el escéptico Pirrón, la mirada crítica se autocontempla y llega, incluso, a cuestionar al gremio. «Poetas» es uno de los textos más duros de Delgado, uno de los más hermosos también:

Disecan flores en sus gabinetes
o cuentan pelos
o enumeran los nombres de mujeres
que amaron o quisieron amar
o hubieran amado de haberlo querido.

Se asoman a sus ventanas,
contemplan el mundo y sonrían
porque la soledad es comfortable.
O lloran porque es melancólica.
O maldicen porque si no

¿qué sentido tendrían sus vidas?

A menudo se emborrachan
con tabaco y aguardiente
y placeres sexuales y otros placeres
igualmente nerviosos
o simplemente con el aire de la primavera,
pero si alguien los toca
estallan miserablemente y entonces
su melancolía es incurable.

A veces abren sus puertas,
salen a la calle,
conversan con sus vecinos,
comprenden algunas verdades,
sufren y esperan
como todo el mundo y escriben una líneas,
que el mundo recuerda
días, meses, años
o siglos.

No se crea que Dionisos ha sido derrotado. Duerme, o simplemente acecha: «vivo para mañana y eso es todo./ Y eso no es nada. Y sin embargo es/la única luz que alumbra este soneto» («Difícil soneto»). El fuego y el furor han cedido a una única luz que se convierte en la única certeza. No es gratuito que ese poema sea un soneto cuya dificultad se evidencie desde el título: las formas son también soportes de una poética cuya cancelación se hace cada vez más patente y angustiosa. «Monólogo del habitante» es también el poema del interrogatorio irresuelto: Dionisos soporta estoicamente al inquisitivo Pirrón y los dos se autohumillan sin la menor complacencia:

¿Para qué se hizo mi habitación?
¿Para que la habiten la soledad
y los recuerdos, soledad y esperanza?
¿Para brillar a la vera de los pinos?
¿Para resbalar bajo la lluvia?
¿Para que me la lleve al hombro,
de país en país, de viento en viento?

¿Para que la hunda de un puntapié
en los inagotables basurales de la tierra?

Ese interrogatorio alcanza también a la historia en «Pluralidad de los mundos», al amor en «Los amores inútiles» y a la vacía cotidianeidad en «Globe trotter».

III

Después el silencio. No el silencio cancelatorio y significativo de Eielson, no el reposo del guerrero de Romualdo. La publicación de *Un mundo dividido* por la Casa de la Cultura en 1970 presentaba una Obra Completa, es decir, el ciclo de un autor que había anunciado públicamente su retiro a los cuarteles de invierno. Felizmente los poemas no se hicieron esperar; como lentas flores en un avaro jardín hacían su aparición en periódicos y revistas, lo que invitaba a pensar en la pronta publicación.

La espera se prolongó 18 años, lapso en el que transcurrieron tantos nacimientos y muertes como vueltas y resurrecciones. Ahora sabemos que Pirrón y Dionisos continúan interrogándose «desconsoladamente, bajo una luz sin aire ni medida».

II

DE LA TORRE DE MARFIL A LA TORRE DE BABEL—
TRONCO DEL OLIVO ORIGINAL — UN GRAN SILEN-
CIO VUELVE A INTERRUMPIRSE — UNA CIERTA
FASCINACION POR EL HORROR — OTRA NOCHE EN
EL HUERTO DE LOS OLIVOS — EL ASCETA EN SU
CASA — EL CHICO QUE SE DECLARABA CON LA MI-
RADA — EL POEMA: UNA BELLA MENTIRA — PALA-
BRAS EN LA EDAD DE LA MEMORIA — (LUDO Y
EROS) LA CEREMONIA SECRETA

DE LA TORRE DE MARFIL A LA TORRE DE BABEL

Nada puede invocarse sino su propio silencio

ANTONIO CLAROS

I

Hay lecturas que nos obligan a plantear preguntas que atañen al sentido adánico de la palabra, a la rara sensación de presenciar en ellas la encarnación de un ritmo que sabemos anterior a todo, incluso al hombre y su lenguaje. Máxime si se trata de lectura de poesía donde, como certeramente decía Huidobro, se asiste a la escritura de alguien que recuerda (y recrea) los vagidos del parto universal. Así debiera ser todo poema: un vagido primigenio, una corriente de lodo y arcilla que al entrechocar las piedras nos recuerde el lejano ritmo del origen. Vengan luego las clasificaciones y tipologías, los géneros y estilos, las modas y tendencias. Al fin y al cabo la poesía es una sola y todos los poetas —en mayor o menor medida— han contribuido en la edificación de esa majestuosa Babel donde se sienten tan solidarios y tan solos.

Claro, esa Babel (precaria y orgullosa como la del mito) tiene sus habitaciones y sus salas, sus sótanos y sus corredores: allí habita la malhadada fauna dedicada al oficio de descubrir lo que todos sabemos, pero hemos olvidado; lo que todos soñamos, pero seguimos ignorando; lo que todos deseamos, pero hemos sacrificado para cumplir nuestro contrato social. Esto explica en parte el sentido

profundamente liberador de la poesía y el mal disimulado desprecio social de que es objeto. Mejor así: difícil imaginar al poeta como el triste funcionario de una *república* incompetente y comprensiva, sospechosamente comprensiva...

Yo tengo para mí que toda poesía oscila entre dos extremos que no necesariamente se contraponen: el sueño y la vigilia. O es caprichosamente alógica, de imágenes superpuestas y continuas, con un *tempo* similar al del sueño y llena de claroscuros simbólicos; o es el consecuente relato de una experiencia (real o ficticia, deseable o deplorable) que se organiza alrededor de una previa sintaxis. A partir de allí las infinitas gradaciones con un Westphalen en el primer extremo y un Manuel Morales en el segundo, pero todos solitarios, todos inmersos en esa confusión de oscuros chamanes que sueñan (y cuentan) por nosotros.

II

Ausente de las antologías al uso, carente del favor de la crítica, alejado de la comidilla literaria y de la engañosa premisa que define una «generación», Antonio Claros (Trujillo, 1939) ha preferido diseñar su obra como el arquitecto proyecta lentamente una catedral: con preparación y autocrítica, con entusiasmo y parquedad, con serenidad y silencio. Nueve plaquettes¹ son el resultado de una notable indagación no exenta de sabiduría. Desde *Chloe* (1962) hasta *Morada Mirada* (1988) la expresión de su palabra la hace brillar de tal manera que obliga al lector a cerrar los ojos: he aquí el primer obstáculo con que tropieza quien se acerque por primera vez a su poesía. Obstáculo que tantos críticos han encubierto con adjetivos recurrentes como «pulcritud» y «fineza». Nada más alejado de la

1. *Chloe* (La Rama florida, Lima, 1962), *Avisos y señales* (Arte/ Reda, Lima 1972), *Paisaje inmutable* (Seminario y Ediciones S.A., Madrid, 1974), *Monólogo del morador* (Palabras del Oráculo, Lima 1982), *Parajes de lo vago* (Eds. Del Tapir, Madrid, 1984), *Comedia de las imágenes* (Eds. Del Tapir, Madrid, 1986), *Voces en la hierba* (En: Lienzo N° 7, mayo 1987, Lima, pp. 157-160) *Morada mirada* (Eds. Del Tapir, Madrid, 1988) y *Comedia de las imágenes* (Ed. Colmillo Blanco, 1990), una amplia y generosa selección de su obra poética realizada por él mismo.

fineza que la poesía de Antonio Claros. Fino no es quien clama en medio de la confusión, quien sabe que todos «desembocamos a la mar donde el signo se borra», que toda «armonía es ciega». Fino no es quien renuncia a la hojarasca para destilar esencias ni quien valora el silencio para nombrar lo innombrable:

Callada la lechuza contempla el roto velamen
Los adioses que han hecho del sueño
Este navío abandonado
Lee lo que muere como una flor arrancada al silencio
Oye la noche que escarda las aguas
Que junta sus flores y sola se responde
Mira cómo la palabra se nutre con lo que se desecha
Cómo cada vez más se debilita el diálogo de una eternidad

(«Comedia de las imágenes»)

La desesperación del agua contenida en un vaso, su transparente arquitectura, su implacable claridad: he allí la poesía de Antonio, lenguaje del sueño que no de la vigilia, el inefable y seguro balbuceo de Adán. Todo en ella es monólogo, y sus inflexiones preguntas, dudas, sentencias:

El lugar a donde irán los ojos no será un estanque?
No duele darnos tanto a este silencio nunca desempolvado?
No será una flor la que nos dan y que la estamos
siempre rechazando?

Aquí hay secretos que sólo por sospecharlos se desvían

Miro todo como deshabitando el polvo que me piensa
Mucho más al eco de la frescura de esta bóveda
Y más lejos de esta lágrima

(«Comedia de las imágenes»)

No hay interlocutor porque en la mayoría de sus poemas es el propio lector quien se siente apelado por un relámpago de imágenes, por la contenida embriaguez de su discurso. Y esto, que en apariencia oficia de puente entre texto y lector, termina configu-

rando otro obstáculo, el insalvable, para los no familiarizados con la poesía:

Tanta hojarasca por mi sombra que me abandona
 Y aún no ha llegado entre mis herrumbres la ternura
 Sólo tengo estos pobres corales que rápido se enferman
 Estos regresos que se marchitan
 Esta piadosa locura que barre el día con sus lágrimas
 Nada ha cambiado pero todo va cambiando
 Otras tormentas de anémonas colorean el lago
 La atareada torpeza
 la caída cansada
 Definitivamente respiro una inocencia que ya no es mía
 Sólo el canto de la curruca me consuela el sueño de
 verme aquí sembrando esta marquilla
 Disolviendo casi toda la pintura de mi infancia

(«Voces en la hierba»)

¿Cabe imaginar el ascetismo que el propio Claros se ha impuesto? El romántico alemán Jean Paul escribió que el recuerdo «es el único paraíso del que no se nos puede expulsar», para Baudelaire la infancia «es la única patria». Desprovista de recuerdo y de infancia, la poesía de Claros discurre entre la nostalgia y el desasimiento extremos; de allí su aparente sequedad formal, su cada vez más acendrada desconfianza en el lenguaje y el despojamiento consciente de sus recursos, parejo a la pérdida de la añorada inocencia:

La inocencia más remota
 no se hace
 recordar
 ni el reloj
 recapacita
 ya en sus
 orígenes

(«Morada mirada»)

No es aventurado arriesgar que la obra de Claros es solamente para poetas. Corresponde a ellos buscar un escondrijo en la

Torre de Babel y encender una lámpara en medio de la confusión: si logramos escuchar el verbo de ese huidizo chamán que es Antonio, habremos llegado a ese utópico momento en que todo vuelve a renacer mediante la palabra.

TRONCO DEL OLIVO ORIGINAL

LA LEYENDA

Cuenta una vieja historia del ciclo tebano que Hipsípila —al guiar al ejército argivo a un manantial para beber sus aguas— abandonó un momento al pequeño hijo del rey Licurgo. En ese instante una serpiente aprovechó para enroscarse alrededor de la criatura y herirla de muerte. Al regresar del manantial, los soldados sólo tuvieron tiempo de matar a la serpiente y enterrar al desventurado niño, al que llamaron «Arquímore» y al que honraron instituyendo los Juegos Nemeos, a celebrarse cada cincuenta meses lunares.

Las etimologías difieren acerca del significado del sobrenombre «Arquímore». Robert Graves sugiere «el iniciador de la condena» y el no menos poético de «Tronco del olivo original». El mitógrafo español Antonio Ruiz de Elvira ofrece una versión que contradice en apariencia las de Graves: «El primer caído», es decir, la primera muerte acontecida durante la empresa. Obsérvese que en todas las interpretaciones se insiste en el carácter simbólico de la muerte y en su importancia ritual. Pareciera que el mito no sólo tratara de dignificar la figura del hijo de un rey, sino, también, de articular un futuro inexistente (pero precioso por inexistente) para

ese niño cuya potencialidad proyectiva pesa «como una condena» sobre los que obtuvieron el premio de un opaco y condescendiente futuro .

EL MITO

La mañana del 16 de mayo de 1963 salió publicada la noticia en todos los periódicos: Javier Heraud había sido abaleado por policías y civiles en el río Madre de Dios. El poeta apenas contaba con 21 años y había ingresado al Perú como integrante del Ejército de Liberación Nacional. Luego de una penosa marcha por la selva, el grupo fue sorprendido por la policía; él y un compañero se arrojaron a las aguas del río donde fueron recogidos por un balseiro: allí fue ultimado, como se sabe, tras haberse rendido. Ese mismo año su libro *Estación Reunida* obtuvo el primer premio en los Juegos Florales convocados por la Federación Universitaria de San Marcos. El poeta no iría a recoger los tres mil soles de premio. El mito había comenzado.

No deseo agotar las relaciones que ofrece la vieja historia de Arquímoro con la correspondiente de Javier Heraud, sólo quiero llamar la atención sobre el carácter ritual de su muerte, recordada con celo cada 15 de mayo desde hace un cuarto de siglo. ¿Hubiera sido Heraud el *gran poeta* del Perú si hubiese tenido la oportunidad de culminar su obra?, ¿es suficiente lo que nos dejó para considerar su obra cerrada e inmejorable? Preguntas ociosas. Nada nos dice que, de seguir viviendo, Heraud hubiese escrito mejores (o peores) poemas; nada nos dice que quizás hubiese abandonado la poesía por la militancia política. Su futuro es una página en blanco plena de sentido y significación. Como a Arquímoro, a Heraud se le recuerda cada cincuenta meses lunares para dimensionar su carácter mítico. No quiero insinuar que Heraud no lo posea: todo héroe —y Heraud lo es— merece ser juzgado en una dimensión que no excluya el consenso, pero no debemos olvidar que cada uno tiene su propia imagen de Heraud y las más de las veces está hecha a la medida de nuestras incapacidades y carencias:

El final de la historia lo dirán
mis compañeros,
arriba, abajo, encima de la historia,
y contarán a mis hijos
historias verdaderas,
y para siempre vivirá la esperanza

(«Poema especial»)

FATALIDAD DE LA POESIA

Algo profético hay en la poesía de Javier Heraud. Algo trágico también. No tenía veinte años cuando se atrevió a adelantarnos el momento de su muerte; como el Vallejo de «Piedra negra sobre una piedra blanca» Heraud nos recordará con suave insistencia que moriría «entre pájaros y árboles». Esa hiperconciencia de la muerte sólo se explica por un férreo apego cósmico a la vida. Por eso la muerte aparece personificada (como en los viejos poemas medievales) y se le guarda un reverente respeto:

Yo no me río de la muerte.
Sin embargo, conozco su
blanca casa, conozco su
blanca vestimenta, conozco
su humedad y su silencio.
Claro está, la muerte no
me ha visitado todavía,
y uds. preguntarán: ¿qué
conoces? No conozco nada.
Es cierto también eso.
Empero, sé que al llegar
ella yo estaré esperando de pie
o tal vez desayunando.
La miraré blandamente
(no se vaya a asustar)
y como jamás he reído
de su túnica, la acompañaré,
solitario y solitario.

(«Yo no me río de la muerte»)

La muerte adquiere una dimensión trágica si comprobamos que está revestida con los mismos atributos que la poesía. Para Heraud, como para Sologuren y Rose, la poesía es una fatalidad; es ella la que elige y no queda más que encogerse de hombros y obedecer su dictado (o su silencio). Contra la fama nunca injusta del «Arte Poética» (aquel que empieza: «En verdad, en verdad hablando»), siempre me han conmovido los versos del «Poema de otoño»:

¿Por qué me acechas de ese modo, poesía?
¿Por qué me persigues insistentemente?

Bien sabes tú que nunca te he llamo
y menos ahora en que espero el otoño
sentado entre pardas bancas de marzo.
¿Pero qué sabes tú de las cosas?
Nada te puedo explicar.
Si te he amado y poseído entre las noches
ha sido porque tú me lo pedías
y porque venías hacia mí, no te buscaba.

De haber vivido (de nuevo las conjeturas) quizás le hubiera escrito a la Poesía en términos similares a los mencionados Sologuren («Poesía, no me niegues tus dones por más tiempo») o Rose («Ya estoy purificado, Poesía»); ya sabemos que muchas veces después de la fatalidad sobreviene el abandono. Y pocos son los poetas que resisten.

TRONCO DE OLIVO ORIGINAL

Como Arquímoro, Heraud es también «el tronco del olivo original». En él nace, como bien lo intuyó Javier Sologuren, el hontanar de la nueva poesía peruana. Poesía novedosa y original como la que venían escribiendo Luis Hernández (otro mito de signo complementario) y, más discretamente, Antonio Cisneros, cuya obra no tardaría en madurar. Es un tópico afirmar que los poetas del 60 cancelaron las fuentes hispánicas para buscar una apertura a otras tradiciones. Como toda generalización ésta también es

inexacta, pero no falsa; de cualquier modo, en la obra de Heraud conviven dos poetas disímiles y hasta opuestos: el español Antonio Machado («cojo mi verde libro de Machado / y me pongo a llorar sobre la fuente») y el anglo-norteamericano T.S. Eliot, de quien tomó prestados los primeros versos de *Miercoles de ceniza*.

El austero poeta de «la palabra en el tiempo» y el refinado cantor de las ruinas de occidente conformarán en la poesía de Heraud un extraño matrimonio que tolerará, incluso, la cautivante presencia de Pablo Neruda, el maestro de aquellos años. Mucho se ha escrito sobre este tema, sólo quisiera señalar la independencia y originalidad en la elección de sus fuentes, una opción en la que el genio del poeta ofrecerá sus mejores logros:

Abril es el mes más bello. Desprende
árboles inmensos al compás de vientos extranjeros,
y al compás de músicas triunfales
desprende árboles enteros.
Abril destierra soles
y alimenta tibios fríos otoñales.
Abril,
¡qué tiempos transcurren en tu advenimiento!

(«Entierro del verano»)

Esta paráfrasis de «El entierro de los muertos» de Eliot no se limita al tema ni a la estructura (préstamos que Heraud pagará a tiempo sin endeudarse) sino a la conciencia de un mundo que necesita recuperar su centro acumulando despojos. Este poema, suavizado con tonos personalísimos que nos remiten a sus propias vivencias, es la piedra de toque de la nueva poesía peruana.

Quisiera resaltar que parte del atractivo de la poesía de Javier Heraud reside en su aparente sencillez, en su elaborada morosidad, en el sobrio despojamiento verbal de su discurso. Quizás en esto se aparte del resto de sus compañeros de promoción, ninguno de los cuales hubiera escrito versos como: «Hoy más que nunca quiero ser sencillo/ como el río que a veces se detiene./ Quiero ser sencillo / como las hojas que morían al caer / en los parques,/ en

pleno otoño». Barrunto que esa sencillez responde a su apego cósmico a la vida que lo llevó, desde el inicio, a asumir como principal referente a la naturaleza. Ríos, montañas, árboles, bosques, pájaros y su nerudiana predilección por el otoño son elementos que se articulan en un sólo y constante deseo: engrandecer el corazón del hombre, devolverlo a su primitiva y esencial pureza:

El valle de
Tarma es grande.
Pero más grande
es mi corazón
cuando lo miro,
pero más amplio
es mi pecho cuando
aspiro aire, y aire,
cielo y cóndor,
martes y jueves,
más grande que el
río es el hombre,
más grande que el
valle son los ojos
de tantos caminantes
de cocinado.

(«Poema»)

LOS TRES HIJOS DE LICURGO

Nuestro país siempre ha consentido la proliferación de vocaciones brillantes, pero se ha mostrado incapaz de mantenerlas y estimularlas. De allí que el quehacer poético en el Perú sea un ejercicio heroico, un acto de subversión y rebeldía, pero también de marginación y autoaniquilamiento. Por eso no sorprende que tres de los más prometedores poetas de los años sesenta hayan sido victimados en su juventud dejando una obra trunca, pero aleccionadora y estimulante; no sorprende, tampoco, que entre ellos haya existido una conmovedora solidaridad intertextual: cuando murió Javier Heraud, el poeta Juan Ojeda hizo imprimir con escasos recursos la plaquette *Ardiente Sombra* con poemas de Corcuera,

Cisneros, Henderson y suyos propios. Muchos sospechan que Charlie Melnik («Como cuando vivías/ Cantarás/ Aunque no vuelvas») no es otro que Javier Heraud; Heraud citará unas líneas de Luis Hernández como epígrafe de *Viajes imaginarios* («Viajes no emprendidos, trazos de los dedos silenciosos sobre el mapa»); y Hernández dedicará —de manera extraña, como todo lo suyo— los poemas de *Una impecable soledad* a Juan Ojeda, a quien no conoció.

Arquímoreo no se conoce a sí mismo, pero se multiplica y reconoce en su secreta y necesaria inmolación. Nada nos asegura que las balas explosivas que reventaron el pecho de Heraud aquel fatídico 15 de mayo no sean el mismo tren que arrolló a Luis Hernández, o el automóvil que segó la vida de Juan Ojeda. Nada se ahorra hablando de suicidio, salvo la ardua labor de esclarecer el asesinato social implícito en la desaparición de estos poetas.

Pero los tres están muertos y sólo nos quedan sus poemas, hermosos como migajas luminosas y frescas. ¿Qué haremos con tanta muerte en nuestras manos?, ¿qué con tanta entrega y sacrificio?, ¿qué con tan pocas y necesarias palabras que nos recuerdan nuestra miseria y pequeñez? Este año se cumple un aniversario más de la muerte de Arquímoreo. Hemos de prepararnos con alegría y dolor para los Juegos Nemeos.

UN GRAN SILENCIO VUELVE A INTERRUMPIRSE

I

A sí lo imagino: un hombre de rasgos asiáticos, dueño de una lenta sabiduría que ni el sol de Laredo ni las silenciosas jornadas de trabajo han conseguido menguar, traduce para un niño los versos de un poeta japonés del siglo XVII. El niño repite sus rasgos. Sorprendido, repite también los versos de una lengua que en nada se parece a la que emplean sus amigos para hacer travesuras. El hombre es austero y no condesciende a la caricia, pero trasmite una música que el niño sabrá conservar hasta muy tarde. Diría hasta hoy:

El estanque antiguo
Salta un rana
El ruido del agua

«Dudo que los haya entendido realmente. Basho describía el salto de la rana en el estanque antiguo y yo no sabía que estaba hablando de nuestra condición: un efímero ruido de agua interrumpiendo un gran silencio».

Con estas palabras José Watanabe recuerda su primer contacto con la poesía. Era apenas un niño, pero probablemente ya rumiaba los poemas de *Album de familia* ¹, libro con el que iría a obtener el Premio «Poeta Joven del Perú» en 1970. No sabemos si por rigor excesivo o por cuestiones ajenas al quehacer literario, Watanabe dejó de publicar. Dieciocho años más tarde nos sorprende con *El huso de la palabra* ², libro que guarda con el anterior una asombrosa continuidad. También una seca ruptura.

II

Si hay algún vínculo entre *Album de Familia* y *El huso de la palabra*, éste radica en la *visión* como unidad resignificadora del mundo. La experiencia podrá ser más amarga, el «amable cinismo» y la frescura del lenguaje podrían ceder al desencanto y la acrimonia, pero en ambos es palpable el predominio del aspecto visual sobre el reflexivo. Más aún, me atrevería a afirmar que en su poesía toda reflexión se origina y sustenta en la experiencia visual. Su escepticismo no parece provenir de un desengaño, tampoco de la pérdida de una fe irrecuperable, sino de la tiranía de un *ojo meditativo* que, a fuerza de observar, consigue arrancarle a las cosas su significación más primaria y ver tras ellas una proyección objetiva de sus propios conflictos:

Si hubo sol
le tomé fotografía con el hueco de la mano y acaso la
azoré
diciéndole: posa con los senos hacia el viento.
Si pasaron gaviotas y ella las admiró, le recordé
que eran aves carniceras y que únicamente su feo
canto es honesto.

(«Mi ojo tiene sus razones», *El huso de la palabra*)

1. Eds. «Cuadernos trimestrales de poesía», Trujillo, 1971

2. Seglusa Editores/ Ed. Colmillo Blanco (Colección Astrolabio) Lima, 1989

En *Album de familia* el mundo es observado y descrito dentro de los límites que el ojo impone, de allí la sensación de que los versos sean registrados por una cámara que transmite (¿objetivamente?) aquello que ve. Eso explica la abundancia de figuras que aluden a la captación visual: «Hemos fotografiado a todo el mundo con el hueco de la mano» (p.11), «invitar a las muchachas/ a mirar la ciudad desde arriba» (p.9), «mirando el amor tendidos en los pastos» (p.23); o títulos como «La visita del ojo que supervisa a los buenos hombres» o «Cine mudo». Lo mismo podríamos decir de la presencia de pintores : Leonardo, Hokusai, Modigliani, Magritte, Utamaro y ese provinciano maravilloso que se llama Marc Chagall.

La poética de este libro no parece comulgar con la que entonces reclamaban sus compañeros de promoción. Más de una vez se ha señalado como rasgo distintivo la extracción mayoritariamente provinciana de los poetas del 70, pero quizás sea en este pequeño libro donde la provincia se muestre en su aspecto más vívido y veraz. El mismo Watanabe sugiere que la parquedad y concisión de su lenguaje (herencia de los haikus escuchados en la infancia) se encontraban también en su casa paterna y en la gente de su pueblo: austeros descendientes de los trabajadores enganchados del azúcar.

III

En *El huso de la palabra* asistimos a una radicalización (que es, a la vez, una consecuencia) de la actividad tiránica de ese *ojo meditativo*: el desamor, las dificultades expresivas y la muerte son los núcleos principales que articulan los poemas . El *ojo*, su personaje central. Desde la *nota del deudor*³ comprobamos su rol protagónico: el ojo convierte a las palabras en objetos de contemplación cuyos secretos atormentarán al poeta. No otra cosa significan los versos de Drummond de Andrade que presiden el volumen:

3. «Cuando abría los ojos,/ ellos estaban siempre allí, alrededor de mi cama./ Ellos, mi amigo Bertram Hanssum y mi hermana Teresa.» (el subrayado es nuestro)

...contempla las palabras
cada una
tiene mil caras secretas sobre la cara neutra
y te pregunta, sin interés, por la respuesta,
pobre o terrible que le dieres:
¿trajiste la llave?

Cabe pensar en una sustancial diferencia respecto del primer libro: la pérdida de la inocencia (y de esa arcadia personal que es la provincia) es también la pérdida de fe en la palabra, que le niega de pronto su complicidad. Perdida la euforia de la juventud, se impone la ingrata tarea de extraer de las palabras sus secretos más arduos:

Escribo con una pregunta obsesiva en las orejas:
¿es esta la palabra exacta o es el amague de otra que viene
no más bella sino más especular?

Por esta inseguridad
tarjo,
toda la noche tarjo, y en el espejo que aún porfó
sólo queda una figura borrosa, mutilada, malograda.

(«Los versos que tarjo»)

La meditación de Watanabe no está exenta de sabiduría, pero no consiente la fetichización de la palabra, menos aún su idealización. Por ello su escepticismo va parejo a la negación de los recursos más prestigiosos que ofrece la literatura:

Ese era el sentido de la risa.
Acepta estrictamente ese sentido y declina
la especulación poética. Porque es tu verso opaco
contra tu brillante alegría de muchacho.

(«Otra vez refulge el sol»)

En otro pasaje, la negación aparece en la forma del «juicioso chotabras» que emerge de los cañaverales para amonestar al poeta: «Aquí no, tu dulce égloga aquí no».

En algunos poemas Watanabe llegará al peligrosos extremo de mostrar el revés de la metáfora. Se trata a primera vista de un riesgo inútil, pero sospecho que al desmontar el mecanismo metafórico, el poeta realiza una secreta venganza contra el sistema literario y, de paso, contra la vivencia que dio origen. Imagino que muchos lectores habrán reprochado la obviedad del recurso sin percatarse de que es precisamente esa obviedad la que confiere ese tono tan desesperanzado a los poemas. La propuesta de Watanabe nos obliga a eludir la trampa de una interpretación unívoca, pero no podemos dejar de pensar en esa interpretación como en la *carta robada*: oculta en virtud de su más ostensible evidencia.

En otros poemas (pienso en «La mantis religiosa», «taller de escultura» o «Sala de disección») Watanabe proyecta sus dificultades expresivas en la trunca comunicatividad de seres muertos, monstruosos o inanimados: la palabra de agradecimiento del mantis muerto luego del coito, el mudo mensaje del cerebro aislado en un frasco de formol y la alegría de la iguana «que no tiene voz para celebrar», son los equivalentes dramáticos de una impotencia expresiva que logra resolverse en el interior del discurso. Difícil no evocar al Vallejo de «quiero escribir, pero me sale espuma», o al místico «no sé qué que quedan balbuciendo» de San Juan. Watanabe, como tantos excelentes poetas, ha sabido extraer de la esterilidad el tema de sus poemas mejores.

Esto último cobra inusitado valor cuando ingresamos a la atmosfera mítica que respiran los poemas de la sección llamada «Krankenhaus». En ellos la memoria colectiva, la terca sabiduría de sus mayores, las costumbres y creencias de su pueblo le devuelven las imágenes de su infancia, más ciertas y reales que las ofrecidas por la muerte en una habitación del hospital Heidehaus. Poemas como «El nieto» («Una rana/ emergió del pecho desnudo y recién muerto/ de mi abuelo Don Calixto Varas») o el hermoso «Nuestra leona» delatan la presencia del pensamiento real-maravilloso, tan arraigado en los pueblos del Perú:

¿Quien, tan esbelto, salta de la cama a mi tarima
y me levanta de la nuca con sus suaves fauces
y me lleva al río
sino es el sol?

El sol era nuestra leona.

Un aliento cálido me envuelve siendo aquí, en

Baja Sajonia, invierno:

es la imagen creando su espacio en mi cuerpo enfermo,

es el sol que me husmea como a hijo falto,

allá en el norte de mi país.

donde me enseñó a caminar obligándome con

el hocico.

¿Habrá recordado también aquellas lejanas e interminables
tardes en que su padre le traducía los versos de Basho en algún
rincón perdido de Laredo?

UNA CIERTA FASCINACION POR EL HORROR

LA SUPREMA SABIDURIA

En la *Imitación de Cristo* libro piadoso atribuido indistintamente al teólogo alemán Thomas Hemerken, llamado Kempis, y a Gerson, teólogo de la Universidad de París, se lee: «La suprema sabiduría consiste en aspirar al reino de los cielos por medio del desprecio del mundo». Esta preocupación, proveniente de la teología natural del Cuatrocientos, contrasta con el espíritu que animaba a las *Danzas de la Muerte*. Allí encontramos un natural apego hacia la vida en su manifestación más dramática: el lamento por su fugacidad y la queja resignada ante la muerte que arrebatara el placer.

El advenimiento de la «peste negra» en 1348 inclinó la balanza a favor de la preocupación religiosa de los teólogos. Se trataba de un castigo divino, por tanto había que invocar a Dios para que detuviera una peste cuyas víctimas ascendieron a 25 millones en sólo tres años. Habría que recordar algunas escenas de la película *El séptimo sello* de Bergman para hacernos una idea de las más extrañas y disímiles reacciones ante tan espantosa epidemia: procesiones de flagelantes, histerismo visionario, quema de brujas

y un ciego terror ante el presunto apocalipsis, pero también relajamiento moral y entrega irrestricta a los placeres mundanos.

Cuando en una sociedad desaparecen las coordenadas sociales que la impulsan, cuando sus referentes se pulverizan de la noche a la mañana y no son reemplazados por otros, cuando la orgía de sangre e irracionalismo toman las riendas, presenciamos un inusitado y a veces maravilloso espectáculo de pasiones desatadas: las del dolor, las del placer, las del extrañamiento. Difícil tomar partido entonces: el reino de los cielos se invierte y no se hace necesario despreciar al mundo porque aún no termina de comprenderse.

El cielo de Boccaccio (testigo de excepción de la peste) es también el cielo de su contemporánea Catalina de Siena: mientras el primero invita a sus diez jóvenes a huir de la peste instalándolos en un lugar apartado, la santa fuerza su propio cielo en el desprendimiento místico. Una vez más literatura y misticismo nos trasladan a aquella zona de nadie donde todos podemos sentirnos cómodos y enajenados.

VINDICACION DE LOPEZ DE GREGORI

*Cielo Forzado*¹ de Carlos López participa de ese sentimiento de comodidad y enajenamiento. Aclaremos que por comodidad entendemos el placer de lo oportuno (en este caso el placer de la perversión) y por enajenamiento la facultad de delegar en *otros* nuestras más secretas pasiones. Dividido en cinco partes, este libro —como los tres anteriores²— impresiona no sólo por su elaborada construcción y la económica sobriedad de su lenguaje, sino por la voluntad de crear un universo intransferible: los referentes de López están en sus propios libros. Inútil buscar grietas en su extenso registro, inútil indagar las probables referencias (que exis-

1. *Cielo Forzado*, Seglusa / Colmillo Blanco Editores (Colección Astrolabio) Lima, 1988.

2. *Un buen día*, Ediciones La Sagrada familia, Lima, 1978; *Las conversiones*, Universidad de Lima. Dirección de Proyección Social, 1983; *Una casa en la sombra*, Instituto Nacional de Cultura, Lima, 1986.

ten), inútil emparentarlo con algún proyecto similar en la poesía peruana. Sospecho que este cúmulo de inutilidades han convertido a López en un autor marginal. Marginal y autofágico, pues la suya es una poesía que se alimenta de sí misma y que, además, tiende a crearse un espacio autónomo donde pululan los mismos personajes y obsesiones.

Se ha insistido en el hecho de que López iniciara su aprendizaje poético en Colombia. No creo que esta contingencia sea suficiente para explicar su insularidad, pues nada encuentro en su poesía que lo emparente con los piedracielistas, los nadaístas o «la generación sin nombre». Quizás cierto *pathos* surrealista aprendido en la prosa de Alvaro Mutis o la no improbable cercanía de los poetas «negros» venezolanos: Juan Calzadilla, Juan Sánchez Peláez o el maestro José Antonio Ramos Sucre.

Habría que denunciar la manía sociologizante de cierta crítica atenta al «momento histórico» y a su consecuente expresión poética, pero absolutamente incapaz de establecer sus más secretos vasos comunicantes. Muchas veces se sobrevaloran textos de escasa importancia por evidenciar connotaciones sociales que están mejor expresadas en las editoriales de los diarios. Esa pereza mental se convierte en un obstáculo para el goce y la comprensión de algunos poemas con los que se comete la torpe hidalguía de reconocer que están simplemente «bien escritos». Temo que esta es —hasta ahora— la suerte de la obra de López, cuyo único temor, como confiesa en el prólogo, «es el silencio o no llegar a unos pocos lectores». Pero volvamos al libro.

PERDIDO EN LAS CALLEJUELAS DE TANA

Decíamos que *Cielo Forzado* estaba dividido en cinco partes. La primera «Arte de la peste» está compuesta por seis breves poemas de carácter introductorio. El 'yo' (antibiográfico y figurante como el resto de personajes y voces que aparecen en el libro) anuncia en los primeros versos su cualidad de apestado y su fascinación por la lluvia. Curioso que sea la lluvia quien anuncie su

enfermedad y que ella misma vuelva (en el poema V) para «enseñarle el amor». La contradicción es aparente: el 'yo' que se pierde con una prostituta en las callejuelas de Tana es el mismo que toma su cayado y camina hacia el sur. Hedonismo y misticismo permiten la lucidez de encontrar su destino entre la podredumbre y la degradación: «Quizás mi final consista en no elegir/ y entre lúes, bubas, lamparones,/ encuentre mis dominios».

«No te levantes hoy censor» se titula la sección segunda. A diferencia de la primera, sus poemas no están numerados sino que poseen un título, lo que afirma su relativa independencia intertextual. En esta sección se evidencia un recurso muy propio de la poesía de López: mostrar una anécdota (real o ficticia) luego de podar las puntas referenciales. Como en sus libros anteriores, nos presenta un narrador cuyo relato está ostensiblemente diluido (diríase casi escamoteado) en aras de un efecto misterioso, o incluso dramático:

Me trajeron una caja vacía.
 Para que encierres milagros, me dijeron, camaleones quizás te
 ayuden a cambiar
 porque deben ustedes saber que siempre he sido cruel y desertor
 y anodino.

Pesaba.
 La cerradura era de sangre. Las esquinas reforzadas de perfecto
 metal.
 Y no tenía fondo: paredes interminables oscurecidas de saliva,
 respiración, murmullos entrecortados
 pero de quién.

No la abras, me ordenaron.
 Conténtate con mirar por el ojo marchito.
 Ocúltala si quieres. Húndela como un sacrificio postrero en el
 perdido lamentable mar.

Siempre la contemplo. Extiendo mi mano y simulo una caricia:
 entonces me precipito vencido
 y espero temblando un nuevo día.

Hasta que me canse cartero y deba partir a medianoche
 continuaré guardando cajas
 pero de quién

(«Caja romana»)

Dos referentes geográficos (los únicos verosímiles) pueden distraer nuestra conjetura: una estación al sur de Chile y Paracas. Pero el primero es una metáfora de la inmovilidad vértiginosa del tiempo («el tren nunca partirá./ Sus silbidos sonarán inútiles y las ruedas se oxidarán descarriladas por el sueño») y el segundo una muestra de la necesidad de desprendernos de toda convicción para aspirar al cielo limpios de toda certeza («todo aquí excluye la certeza:/ las necrópolis viajan con el viento/ y los mantos respiran probando nuestra fe»). En el poema «Las calaveras» no puede dejar de pensarse en el día que los mexicanos dedican con tanta pasión a sus muertos: «La Candelita» nos recuerda a «El Farolito», donde se embriagara por última vez el personaje de Malcom Lowry, y «la prima Lucía» reaparece con su halo de misterio y secreta crueldad. «Protocolo de autopsia» puede asumirse como la poética del libro: «Existen palabras que nada quieren decir. / Son necesarias, sin embargo, y basta que aparezcan/ para justificar mi poesía».

UNA PRUEBA IRRISORIA DE AMOR

«Tarde de castigos», la tercera sección, es un largo poema donde se evidencia de manera dramática (entiéndase «teatral», López no es un autor patético) los atormentados y astutos rodeos de que se vale el 'yo' frente a la mirada sagaz e inquisitoria de alguien que no aparece como personaje (¿el «censor»?). «Tarde de castigos» es también una tarde de inquisición de la que el 'yo' sale airoso pero maltrecho luego de haber respondido a las interrogantes líneas que recortan y fragmentan su discurso. Por eso no es casual que la cuarta sección esté dedicada a personajes igualmente encubridores: «Los desvanecidos» es una galería de seres anónimos a quienes se homenaja «como un acto de resistencia, una prueba

irrisoria de amor»: Asunta, un peluquero, la gorda de La Lobera, de nuevo Lucía, la misteriosa Amelia y el enigmático Hipólito Vicente, muerto en la carretera el 23 de febrero, son recreados magistralmente para encubrir y delatar a un 'yo' que nunca aparece como *persona*je (salvo en la distractora mención a las iniciales C. L.D.) sino como *voz*.

PEQUEÑA RONDA NEGRA DE JURAMENTOS

La quinta y última sección es la que da título al libro. «Cielo Forzado» contiene cinco poemas cuyo carácter demoníaco se trasluce en «Pequeña ronda de juramentos» (uno de los más logrados del libro) y en «99 páas», donde el 'yo' encarna en Santa Rosa de Lima un discuro turbado por visiones apocalípticas de procedencia no sabemos si divina o diabólica:

Rata mística.

Vámonos anunciando y toquemos del lodo cada puerta:
el mar llegará hasta mi portal
y al fin
cuando los huesos desencajados
no puedan reunirse
sólo el viento y el agua habitarán las casas.

Una vez más la sabiduría no se obtiene por el desprecio del mundo, sino por el amor a un mundo que se sabe precario y débil («la puerta trasera del infierno»). Nuestro supremo deber es aspirar a ese cielo invertido, al cielo forzado que nos ofrece este libro como «una salpicadura sucia/ de mar/ en la ventana empañada».

OTRA NOCHE EN EL HUERTO DE LOS OLIVOS

*Al borde de un sepulcro florecido
transcurren dos marías llorando,
llorando a mares.*

CÉSAR VALLEJO

I

Los primeros poemas de Giovanna Pollarolo aparecieron en las delgadas revistas que, entre 1980 y 1983, se editaron en los claustros de las universidades Católica y San Marcos. Por esos años se había establecido una saludable correspondencia entre ambas instituciones, de modo que basta hechar una hojeada a revistas como *Trompa de Eustaquio*, *Sic*, *Calandria*, *Trobar Clus* o la arequipeña *Omnibus* para percatarnos de lo que entonces era una evidencia: los poetas recirculaban en sus páginas con entregas novedosas y muchas veces presagiantes. De eso ha pasado casi una década y sólo unos pocos han conseguido publicar algún libro, si no abandonaron a tiempo la poesía. En su prólogo a *Poesía Contemporánea del Perú*, el novelista Manuel Scorza propone irónicamente los treinta años como el fatídico Rubicón que debía cruzar todo poeta: pasada esta edad, o se inmolaba con todas sus consecuencias al quehacer poético, o se dedicaba a menesteres más serios y menos riesgosos.

Entre los que, por vergüenza o pudor, nunca publicaron se encontraba Giovanna Pollarolo. La sabíamos autora de varios pro-

yectos ¹, pero ante la requisitoria de los amigos contestaba con una evasiva sonrisa o un misterioso silencio. Muchas veces hay en los poetas inéditos una suerte de conjuro que en el fondo desean no romper; algo de coquetería encuentran en esa situación, que bien vista se puede considerar privilegiada. Algo de orgullo también. En cualquier caso, los que hemos seguido de cerca la poesía de Giovanna hemos comprobado, más que coquetería u orgullo, un depurado rigor, además de una estricta disciplina ante la autocomplacencia. *Huerto de los olivos* ² es un libro que nace maduro, pero que no excluye el temor ni el encanto de la primera entrega.

II

El título *Huerto de los olivos* nos remite —no sé si voluntariamente— a dos tradiciones paralelas, pero siempre opuestas: la cristiana y la pagana. El espacio designado es aquel en el que Cristo oró por última vez antes de ser prendido por la guardia del sumo sacerdote. Se trata de un espacio cargado de semanticidad religiosa que no ha sido desaprovechado por la blasfemia doliente de románticos como Gerard de Nerval, quien en sus *Chimères* incluye los sonetos de «El Cristo de los Olivos». Antecedente más remoto del libro que nos ocupa:

Cuando el Señor alzaba al cielo flacos brazos,
bajo árboles sagrados como hacen los poetas,
largo tiempo perdido en sus dolores mudos,
se juzgó traicionado por ingratos amigos.

Y se volvió hacia aquellos que abajo le esperaban
soñando con ser reyes, o sabios, o profetas...
Y a los que al torpe sueño de bestias se rendían
dijo Cristo gritando: «¡No existe Dios, no existe!»

1. En 1977 obtuvo una mención en el prestigioso concurso «José María Arguedas» con el poemario *Zurumbe*; luego supimos de *Perro del hortelano*, premiado en los juegos florales de la Universidad Católica (1980), de *Esquina equivocada* y del saliniano *Tantos bordes del fracaso*.

2. Editorial Arcadia, Lima 1987.

Dormían. «Oid, amigos, ¿sabéis la *buena nueva*?
Esa bóveda eterna yo toqué con mi frente.
¡Yo, ensangrentado y roto, sufriré muchos días...!

Yo os engañaba, hermanos: ¡todo es abismo, abismo!
Falta el dios en el ara de que voy a ser hostia.
¡Dios no está! ¡Dios no existe! »Mas ellos duermen,
duermen...

(Versión de Ramón Gómez de la Serna)

Lo pagano resulta de una libre asociación con el *Hortus conclusus* de la tradición latina: el espacio personal que es, también, el espacio familiar en lo que tiene de íntimo e intransferible. El título sugiere un cruce de ambos vectores significantes, pero no se crea que este cruce se condensa simbólicamente en el hablante de los poemas, pues la imagen de Cristo (al fin y al cabo el sufriente protagónico) está relegada para dar paso a una figura cuyo peso se va evaporando conforme se desarrolla la narración evangélica: la de María.

A diferencia del soneto citado de Nerval, donde Cristo se juzga traicionado por sus amigos abandonados a un «torpe sueño de bestias», Giovanna presenta la misma situación introduciendo un nuevo personaje:

había llegado su noche
los del cielo le dieron la espalda
le amargaron la divinidad
sus manos temblaban y miró su cuerpo
recién descubierto
llamó entonces a los que había elegido
débiles acobardados ignorantes

eran ahora sus iguales
los llevó a la oscuridad del huerto
se hacían los dormidos caminaban dispersos
para disimular su presencia
que nadie se diera cuenta

de esos que acompañaban al orate peligroso
dormitando afuera
ajenos a las lágrimas
de ese hombre a quien decían amar

María oculta detrás de un olivo
lo vio todo mas no fue llamada
sabiendo que hubiera acompañado su desvelo
secándole las lágrimas
enfrentándose al beso de Judas
negándole el paso

Este libro no intenta ocultar su posición valorativa ante la mujer, más bien la exagera hasta el extremo de situar las acciones y reflexiones en un punto delicado y crucial de la historia de occidente: la Pasión como centro emblemático de la instauración ideológica del poder masculino. A partir de allí se redefinen y afirman los roles de la mujer procreadora-cocinera-madre-sufriente:

Marta no entendía
su corazón era oscuro
de doméstica
contaba los panes servía el vino sumaba el gasto
.....
a Marta no quisiste escucharla
su pecado era mezquino
poca cosa para un salvador
quiso descubrir la rabia de su solicitud
esa envidia de relegada al rincón de la servidumbre
de quien contempla el jardín de al lado
su tiempo entregado a quehaceres sin destino
no sabía rezar
tampoco entendió esos ejemplos extraños
que todos escuchaban asintiendo solemnes
pero cuando tenían hambre se acordaban
cuando tenían sed y frío
preguntaban por Marta
siempre atareada sirviendo
buscando mantas encendiendo la lumbre
luego volvían otra vez los ojos al cielo
atentos a tu voz a la palabra de Dios

La Figura de María (contraparte dialéctica de la Marta) es la de actante principal de esta sección cuyo tema es novedoso para la poesía peruana última, que se ha caracterizado por ese «descreimiento religioso» que Wáshington Delgado celebrara en el primer libro de José Antonio Mazzotti, quizás el más representativo de esta década³. Si los temas del Nuevo Testamento fueron cantera del modernismo y la vanguardia (vgr. «Los dados eternos» y Trilce XXIV de Vallejo), ahora, en cambio, el desplazamiento del eje de referencias hacia el Viejo Testamento se erige como una marca de modernidad. O post-modernidad, según el caso. Poemarios como *David* o *Monólogo de la casta Susana* de Antonio Cisneros, y (a nivel referencial, ya que no necesariamente temático) *Noé delirante* de Arturo Corcuera, son altamente ilustrativos.

Resulta revelador que de las pocas imágenes de Cristo presentes en la poesía peruana la más sugestiva provenga de otra mujer. Me refiero al poema «Cruci-ficción» de Blanca Varela⁴, donde el agnosticismo se tiñe de una lástima totalmente exenta de piedad:

de la nada salen sus brazos
 su cabeza
 sus manos abiertas
 sus palmípedas manos
 su barba redonda negra sedosa
 su rostro de fakir

hecho a medias
 un niño
 un dios olvidadizo
 lo deja sin corazón
 sin hígado
 sin piernas para huir
 en la estacada lo deja
 así colgado en el aire

3. *Poemas no recogidos en libro*, Federación universitaria de San Marcos, Lima 1981.

4. *Canto Villano*, Ed. Arybalo, Lima 1978.

en el aire arrasado de la carnicería

ni una línea para asirse
ni un punto
ni una letra
ni una cagada de mosca
en donde reclinar la cabeza

III

Estas referencias tienen en *Huerto de los olivos* la función de remitirnos a un pasado colectivo que contrasta en apariencia con la tercera sección del volumen. En ella hay también un pasado, pero de signo más bien individual: la niñez provinciana, las devociones populares que la familia (descendiente de migrantes italianos) acepta como suya, la figura matriarcal de la nona, esa casa «que nos ha quedado demasiado grande» y que luego «se viene abajo», se erigen como un correlato causal respecto de la primera sección, cuyos vínculos son necesariamente evidentes:

Me quedan todavía granitos de arena
el gusto salado del mar
la humedad en mi pelo
conservo algunos colores del sol
el olor del río cuando llega a la playa
y tengo la cara llena de lágrimas
te has quedado sola mirando al cielo
cada minuto me aleja de ti
y siento tu nueva soledad
en la tristeza de tus manos
que dibujan algo en el aire
hay ahora menos camas que hacer en la casa.

¿Es Marta o María quien habla? los arquetipos resisten al tiempo y se afianzan a veces hasta la inmutabilidad. Sólo a la mirada poética le es dado desenmascarar su aparente solidez.

Entre esos dos pasados (el individual y el colectivo) se instala el doloroso presente de la sección intermedia. En ella es abrumadora la ausencia del interlocutor masculino, a quien se dirige el

discurso. La soledad, la incomunicación, la rutina y el tedio que amenazan a la pareja se desprenden de sus habituales subterfugios para convertirse en una requisitoria que, en este libro, trasciende su condición individual. El silencio de Marta (el «maravilloso don» que apreciaran Jesús y los discípulos) adquiere la más honda significación comunicativa. Ese largo silencio ancestral que no se debe a la resignación ni al olvido:

Tengo un secreto
bajo mil llaves escondido
pero mis ojos son como campanas de domingo
me salva mi boca
una tumba

Poesía de desencanto, la de Giovanna es también una reivindicación moral y, ante todo, un ejemplar primer libro de poesía.

EL ASCETA EN SU CASA

I

En un poco conocido ensayo sobre la poesía de Luis Cernuda, el crítico Manuel Ulacia recurre al concepto de «Biblioteca» para señalar las fuentes que el poeta utiliza en la elaboración de su propia poética. Apoyándose en los aportes de Julia Kristeva (y a través de ella en los de Bakhtine) Ulacia nos recuerda que «todo texto es absorción y transformación de una multiplicidad de otros textos»¹, señalando que no hay en ello ninguna voluntad de servidumbre, sino de diálogo con otras obras con las que se establece una compleja y rica relación de intertextualidad.

«En cualquier poema, por pequeño que sea, debe notarse que existió Homero», recomendaba Pessoa a través del más clásico de sus heterónimos. Soy de la opinión de que esta frase, más que una *boutade* del portugués, es un lema que preside una de las preocupaciones más fructíferas de la poesía contemporánea. Inútil leer provechosamente las obras de autores como Hinojosa,

1. Manuel Ulacia. *Luis Cernuda: escritura, cuerpo y deseo*, Ed. Laia, Barcelona 1984

Cisneros o Verástegui sin tener en cuenta esta perspectiva. Inútil exhibir (como muchos cándidamente han intentado) las supuestas influencias como muestras de una aplicada sumisión a los modelos. En verdad resulta difícil imaginar a un poeta sin «Biblioteca». El fantasma de la poesía pura se cambia de ropajes y se muestra ahora como el escritor Pedro Camacho, quien no leía nada «por el temor a contaminar su estilo». La intertextualidad surge precisamente porque *todo* buen poema está necesariamente en relación dialógica con los demás; ya Huidobro recordaba que entre todos escribimos el único gran poema, al que cada uno contribuye con sus propios fragmentos. Por su parte, Umberto Eco nos recuerda que la materia que el artista interroga para la creación de su poema, su pintura o su escultura, es una materia que tiene sus propias leyes y que, al mismo tiempo, lleva implícito el recuerdo de la cultura que la impregna.

II

Estas líneas vienen a cuento para presentar, al menos como valor opositivo, al poemario *Territorio*² de Jorge Eslava. Me permito reproducir el primer poema:

Es pequeña la habitación. Cueros
y máscaras de bronce, el palo de guarango
y algunos ceramios adornan los estantes.
He reducido los libros. La luz de la lámpara
es amarilla y se refleja en la ventana,
tras el árbol de corteza reseca que contemplo
a menudo, a esta hora que duermen la mujer
y los hijos. Me basta este poco de soledad,
el temblor del viento y de una humana inquietud

(«Poética»)

Asistimos a la presentación de un espacio que el poeta constriñe voluntariamente a su habitación. En ella encontramos la "Bi-

2. *Territorio*, Ed. Colmillo Blanco, Lima 1989.

biblioteca», reducida a unos cuentos ejemplares, y una brevísima relación de objetos que ocupan el lugar de los libros desechados: «cueros», «máscaras de bronce», «palo de guarango». Hay una ventana (previsiblemente cerrada) y un solo elemento del mundo exterior: un árbol «de corteza reseca», cuya seducción será una constante a lo largo del libro. Hay también la presentación de un transcurrir temporal: es «la hora en que duermen la mujer y los hijos» y el poeta se halla en estado de recogimiento y contemplación necesarios para la escritura.

Este es, en apariencia, el argumento del poema introductorio. La sequedad y la sencillez de su lenguaje pueden inducirnos a una lectura superficial. Pero olvidar que estamos ante una Poética es olvidar demasiado, y ese error podría privarnos de una lectura más provechosa.

Lo que el poema plantea, más allá de la anécdota sugerida, es el drama de quien se propone prescindir de su escritura como diálogo intertextual (es decir, de su «Biblioteca» en el sentido que le otorga Ulacia) para asumirla como un camino hacia su única e intransferible conciencia. Este desprendimiento es notable si confrontamos *Territorio* con sus libros anteriores, especialmente con *Itaca*³ donde hallamos —a despecho de su insularidad— un hermoso y duro diálogo no sólo con la tradición homérica, sino, también, con la mejor poesía griega de este siglo.

Pero he aquí que las puertas y ventanas se cierran, que el poeta se niega al diálogo y aísla su palabra en el único entorno que se permite: el suyo propio. Confieso que esa perspectiva me es aterradora, pocas veces he leído entre los más jóvenes un poema donde la soledad aisle al punto de reducir al mínimo sus propios referentes. Más aun cuando se trata de una soledad sin gozo: como la de su maestro Kavafis, la de Eslava es la soledad digna del asceta. No se crea que detrás de ese ascetismo se esconde una voluntad de evasión; no olvidemos la «humana inquietud» que lo

3. *Itaca*, Eds. COPE. Lima 1983.

motiva, tampoco las «máscaras», símbolos de un disfraz que nos oculta y a la vez nos revela.

La poesía de Eslava no es una poesía del conocimiento (en el sentido en que lo es, por ejemplo, la de Martín Adán) sino de la contemplación ascética. El grado cero del desprendimiento lo conduce inevitablemente al solipsismo, pero ese solipsismo, lejos de extraviarlo en laberintos interiores, lo instala en un territorio cuyos límites el poeta rehusará trasgredir. La mujer, los hijos, la familia, están presentes sólo en función de la voluntad contemplativa del poeta. Por eso no es contradictorio que aparezcan lejanos, dormidos, o recordados en la dúctil memoria. Nunca como seres dotados de acción o de habla:

He visto el brillo bestial
de tu nuca. Dormías como una mujer
con los cabellos y los pies, la oreja
recostada
y humilde en el profundo sueño.
Ninguna soñadora más bella y más inútil
alumbra
oh salvaje, los ojos de su presa

(«Desvelo»)

El título de la primera sección («Ramas adentro») expresa bastante bien la actitud de reclusión extrema a la que el poeta se ha sometido voluntariamente: un árbol que crece para adentro y se ramifica para otorgar a su propio repliegue un valor de enriquecimiento que no espera encontrar en el mundo circundante. De allí su silenciosa advertencia:

En el terrazo del sótano se seca, entre vigas carcomidas,
la raíz y nada cambia compadeciéndonos. Mi hijo trepa
el árbol y yo debiera, desde adentro, prevenirle.

(«Tronco de familia»)

III

En el esclarecedor prólogo que da inicio al volumen, Ana María Gazzolo sugiere que «Espigón» (título de la segunda parte) «Propone una proyección hacia el mundo de afuera contenida también en el sentido de 'saliente' que posee el término que la denomina como en los poemas mismos que abren el paisaje, al entorno natural, en medio del cual la voz del poeta, no obstante dar testimonio de esa visión, persiste en su apartamiento».

La cita no es breve, pero me exime de una argumentación que llegaría a las mismas conclusiones. Sólo me queda añadir que en esta sección hay, además de los rasgos señalados, un notorio alargamiento del verso que subyace a una voluntad de estilo cercana a la prosa. Este rasgo lo acerca tangencialmente al «Poema Relato» de Cesare Pavese, autor con quien Eslava guarda más de un punto en común. Recordemos que en *El oficio de poeta*⁴ el italiano abogaba por la sobriedad estilística y por el empleo de «líneas largas» que satisfacían su instintiva necesidad «de ajustarse no sólo a una razón musical sino también a una lógica». La objetividad de Pavese encuentra un saludable correlato en la objetividad de Eslava. Aún cuando éste sea más fiel a una concepción imaginista del poema, no podemos soslayar el hecho de que la lectura de sus poemas trasunte una dificultad de escritura semejante a la que Pavese nos relata de manera descarnada en su diario (citado, por lo demás, en el pórtico de *Territorio*).

Nada más alejado de la facilidad que la poesía de Jorge Eslava. Esa impresión de «parto doloroso» que trasmite su lectura se enlaza con la laboriosa interpretación de sus poemas, de modo que se tornan poco amables y, pese a su musicalidad asordinada, en una melancólica aspereza al que nuestro oído no está del todo habituado. No me sorprende que Eslava sea un poeta poco popular (¿qué poeta en el Perú lo es?). Mejor así. Sólo en su marginalidad comprenderemos que, hoy por hoy, sea uno de los poquísmos poetas cuyo ascetismo resulta una lección moral para todos.

4. Cesare Pavese. *El oficio de poeta*, Ed. Bruguera. Barcelona 1980,

EL CHICO QUE SE DECLARABA CON LA MIRADA

«**P**ara Róger Santiváñez, el último poeta beat», dedicaba Enrique Sánchez Hernani un poema sobre Walt Whitman titulado «El anciano lúbrico de Paumanok». Dicho poema — muy en la línea del célebre «Supermercado de California» de Ginsberg— más que sugerir una afinidad resulta un notable indicador de filiaciones y latencias que marcaron a toda una promoción de poetas peruanos.

Tránsfuga del movimiento *Hora Zero*, fundador y disidente de *La Sagrada Familia*, cabeza visible del grupo *Kloaka*, Roger Santiváñez es, antes que nada, un individualista poseído por el afán de hacer del exhibicionismo un alarde de marginalidad. Este rasgo de carácter modifica y sustenta su escritura: registro nervioso y no siempre feliz de un poeta que, como los personajes de Hopper en *Easy Riders* o los héroes vagabundos de Kerouac, paga tributo a su dificultad por encontrar un «centro». Cuando los poetas de su edad partieron en busca de otros horizontes, Santiváñez se vio de pronto convertido en «el último beat»; grata o ingrata aureola que él aprovechará incluso con su propia poesía:

Yo me niego/ opto por el culo de mi amada limpiamente
me encierro me entrego a mis delirios

sólo mi cuerpo bendito mi cuerpo maldito
 opto por mi suave individualidad/ narciso
 Soy el loco de Lima el que más ama
 a sí mismo y al cuerpo de mi amada

(«La guerra con Chile»)

No se crea que me sirvo arbitrariamente de algunos rasgos de carácter para explicar algunos rasgos de escritura. Sucede que en Santiváñez se dan cita un conglomerado de contradicciones propias de por lo menos tres promociones (me resisto a denominarlas «generaciones») de poetas peruanos. Nacido en Piura en 1956, llegó a Lima cuando la fiesta de los años sesenta había concluido y el encantamiento social-reformista que movilizó a la promoción de los setenta daba sus primeros amargos frutos. Receptor de las bondades de ambos períodos, Santiváñez se convirtió en un superviviente desplazado en busca de un movimiento que vertebrara orgánicamente sus propuestas. Fue en los primeros años ochenta cuando pudo disponer de una base legal que justificara sus ansias de liderazgo: la Anarkía subterránea de *Kloaka*. Símbolo del neoprovincianismo que toma la capital por asalto y la fuerza a aceptar sus contradicciones y desplantes, la poesía de Santiváñez —con sus errores y aciertos— resulta sumamente reveladora e ilustrativa.

II

Más cerca de la sinceridad confesional de *Antes de la muerte*¹ que del turbulento *Homenaje para iniciados*², *El chico que se declaraba con la mirada*³ posee un carácter marcadamente catárquico en el sentido que los psicoanalistas otorgan al término. Por supuesto que ignoramos el desencadenante verbal que sustenta el libro, sólo asistimos a un espectáculo que tiene mucho de visual (no olvidemos el subtítulo: *Film en 11 espejos a Lourdes*) y calidoscópico. Las frases y las imágenes se suceden sin la menor pausa versal y nos

1. Cuadernos del Hipocampo, Lima 1979

2. Reyes en el caos / Editores, Lima 1984

3. Asalto al cielo / Editores, Lima 1988

conducen a la recomposición de un pasado vertiginoso y redentor. El pasado que invoca Santiváñez se impone sobre el presente y lo anula. Esta anulación alivia al poeta y lo instala en su arcadia personal: la provincia, los padres, las películas, los amigos, las primeras mujeres, la música rock.

Estos elementos, sin embargo, no se integran (ni quieren integrarse) en una armonía discursiva. Santiváñez no es un poeta reflexivo; sus imágenes se presentan en un *continuum* de fragmentos que la memoria se encargará de recomponer. Por eso la primera impresión es la de incontinencia verbal y total ausencia de control, pero conforme avanza la lectura comprobamos que se trata más bien de un acto de exorcismo, de un doloso recuento que anula las pretendidas fronteras del aquí y ahora con el allá y ayer :

No escribo por placer, sino por venganza. Por liquidar esta noche maldita con unos cuantos recuerdos. Así hacía a los 14, a los 17 fui por primera vez al burdel. Yo te conté esa historia en solitarios versos que nunca llegaron a manos de Karina, ni de Coca, ni de Irene Salazar o Gloria, seguramente la más bella de cuantas atravesaron estas páginas cuadrículadas. Y los vestidos de Toña y su nariz respingada guardo el recuerdo de la heroína que abandonó la felicidad en día de la lluvia más fuerte ocurrida en ese verano, donde habitó la incertidumbre

(Poema 10)

Se sabe por muchas personas que han estado al borde de la muerte y han logrado sobrevivir, que en pocos instantes (minutos, quizás segundos) se logra recordar toda la vida: el pasajero de la muerte se convierte en espectador de su propia película y el tiempo (como en «El milagro secreto» de Borges) se detiene para otorgarnos ese regalo final. Una sensación parecida es la que nos deja la lectura de *El chico que se declaraba con la mirada*. Quizás en este punto sea pertinente recordar una declaración del poeta en la que confesaba haber escrito el libro «de un tirón», luego de la muerte de su padre en Piura. El shock sufrido actuaría como desencadenante: «Yo estoy con mi padre entrando al Club Grau,

siento el fresco entre la puerta de vidrio, son las 5.30 de la tarde, domingo de carnaval, voy disfrazado de dominó, así quiso mi padre, con su sonrisa íntima y perfecta, hoy volada por un viento demasiado fuerte o demasiado bello, nunca lo sabré». Así comienza el poema (el espejo) 9, que culmina con la misma imagen: «Yo entro al Club Grau de la mano de mi padre, tengo 5 años o menos o todavía no he nacido». Las referencias de este poema tienen un tratamiento distinto en «Conversación con mi padre en su lecho de enfermo», uno de los más hermosos poemas de *Homenaje para iniciados*. El más representativo también:

Ahora tal vez la muerte no sea una bella palabra.
 Tus ojos negros me miran, se aferran suavemente
 a un hilo de vida, al silencio de tus labios
 en el que leo mi nombre pronunciado con amor y
 una flecha de soledad disparada al mundo,
 a esta hora de la tarde en que me encuentro
 solo contigo y comprendo que el oxígeno,
 el suero, las agujas rompiendo tus dulces venas
 son también los días reunidos
 en que paseábamos bajo los algarrobos frente
 al Mercado Viejo, una manzana de sol dorando
 la belleza de las gentes/ Piura
 Viento de las seis besa el corazón de Aníbal
 como él besó la tierra caliente, llámalo
 hacia la vida, recuérdale a las muchachas
 cuerpo-cántaro de agua fresca, dile que tú
 has superado todos los controles del hospital
 haciendo el amor a enfermeras irascibles
 y que ahora estás acariciando su cabello lacio
 aunque él no pueda darse cuenta y duerma dominado
 por la fiebre y la diabetes/ ¿Cómo habrá pasado
 la noche? En este último verso del poema
 sé que parto al hospital y voy a reemplazar al viento.

La arcadia personal invocada por Santiváñez está habitada por una diversidad de fenómenos que, como señalamos anteriormente, marcaron a tres promociones de poetas peruanos. El carácter continuo del discurso no permite jerarquizar ningún elemento sobre otro. Así, las películas gozadas, los grupos musicales

idolatrados, las mujeres deseadas, los grandes amigos y los fundamentos de su educación religiosa aparecen uniformados («democratizados») en un mismo plano. Esta recurso, proveniente de la mejor poesía beat, confiere una indiscutible sinceridad a sus poemas, también un velado homenaje a lecturas predilectas: versos de Hinostraza, de Cisneros, de Luis Hernández, de Vallejo, de Chanove son insertados en el vértigo discursivo y puestos en el mismo nivel de las referencias vitales y emotivas: el burdel de Piura, una canción de *Shocking blue*, el Che Guevara, *Traffic Sound*, un film de Frank Perry, los jesuitas del San Ignacio, la primera visión del sexo, los *Pepper Smelter* y demás referencias son invocadas en este libro, escrito no «por placer, sino por venganza», pero reconociendo que detrás de esa venganza existe una pasión lúcida y lúdica.

Quizás en esta contradicción resida el arte de Santiváñez. Lejos del tufillo truculento de *Kloaka*, cerca de su verdadera voz, aquella que asoma cuando «vaga desnudo, por los techos de una imaginación desolada».

EL POEMA: UNA BELLA MENTIRA

Mi primera lectura de los poemas de Jorge Frisancho se la debo a José Antonio Mazzotti. El, con mucha generosidad y amable derroche de estampillas, solía enviarme a Madrid las novedades que iban haciendo su aparición entre 1986 y 1987. Entre sus últimos envíos incluyó un poema que delataba una honda sabiduría y un habilísimo manejo del lenguaje; se titulaba «Primera migración/ las aves», y hasta sin querer (como suele ocurrir cuando un poema nos conmueve) conservé en la memoria algunos versos:

Conozco la historia de estas aves vencidas por un tiempo
que no puede soportar tanta belleza, es decir, aquel tiempo
del ardor y la fatiga, nuestro sueño,
el sol que cae sobre la arena sucia.

Mi regreso a Lima coincidió con el lanzamiento de *La Última Cena*, antología de quienes arbitrariamente se denominaron a sí mismos «poetas del ochenta». En esa antología los poemas de Frisancho poseían una luz propia difícil de hallar en los poemas de su edad. La lectura de textos como «Comentario a Enrique Lihn», «I.M. Juan Ojeda» o «Leyendo a Antonio Carlos de Brito» disolvió la sospecha de que el solitario poema leído en Madrid fuera el

fruto de una inspiración azarosa y fugaz, pues tenían ese «aire de familia» que no se debe a la simple reiteración de un hallazgo, sino a una lúcida conciencia de lo que significa entrar en posesión de un sello propio e intransferible. Debo añadir que a Frisancho no parece moverlo la presuntuosa búsqueda de originalidad; a pesar de ser un debutante no ignora que todo buen poema es necesariamente original en la medida en que evoca algo que está en el *origen* de los tiempos, en un pasado arquetípico que se virtualiza en el presente y lo sustenta.

PALABRA Y DESEO

En un ensayo sobre Benjamín Constant, el ruso Tzvetan Todorov propone una curiosa relación entre *palabra* y *deseo* como productores textuales: «Ahora se puede restablecer sin esfuerzo la relación profunda entre palabra y deseo. Una y otra funcionan de manera análoga. Las palabras implican la ausencia de las cosas, tal como el deseo implica la ausencia de su objeto y esas ausencias se imponen a pesar de la necesidad «natural» de las cosas y del objeto del deseo». De esto se desprende que todo texto literario se constituye a partir de una ausencia que la literatura tiene por función «llenar». Objeto deseado y cosa representada se funden en la poesía: reino de la necesidad o, lo que es lo mismo, reino del deseo.

Ya desde el título ¹ Frisancho moviliza los referentes de su propia poética. En el primer número de la revista *Alfareros* (octubre, 1986) reflexionaba sobre el acto poético con elementos muy cercanos a los propuestos por Todorov:

Poetizar es vincularse de modo poético con los objetos, y construir el discurso de esa vinculación. Vincularse: designar, nombrar, inventar. Crear. No existe creación sin texto, sin el correlato objéctico del discurso: la creación es creación de textos (p.49)

1. *Reino de la Necesidad*. Asalto al cielo/ Editores, Lima 1988

A lo largo del poemario podemos comprobar que ese «discurso de la vinculación» se ve permanentemente asediado por la frustración del deseo: las palabras se niegan a «llenar» el utópico vacío del poema del mismo modo que el objeto deseado no cede a los requerimientos del deseo. Hay dos espacios vacíos: el poema y el cuerpo; la labor del poeta será entonces desplazarse en busca de esos espacios (esos reinos) que probablemente nunca llegarán a consumarse:

es nuestro oficio la supervivencia, y viajar
nuestra sabiduría.
El vano estrépito de las voces que huyen, las
palabras
que amamos habitando estas tierras, las palabras,
nuestra inutilidad.

(«I.M. Juan Ojeda»)

Esta inutilidad de las palabras es la inutilidad del poeta y su irresoluble paradoja: la palabra consigue (a su pesar) habilitar el espacio textual del poema, pero el deseo no logra instalar al objeto deseado en su reino; por esta razón, mientras el objeto sea inalcanzable, los logros del poema serán parcialmente válidos, o, para decirlo con palabras del propio Frisancho, un mentira. «Una bella mentira».

EL AMOR: ESE VACIO

Reino de la necesidad está dividido en tres secciones. Las dos primeras («Espacio negro de mi sombra» y «Las migraciones») están compuestas por seis y siete poemas respectivamente, mientras que la última es un sólo poema que da título al libro. La multiplicidad de temas tratados en *Reino de la necesidad* se articulan en la oposición deseo/ vacío, pero el tema que alcanza mayor intensidad es el del deseo amoroso como correlato del deseo de representación textual. No se trata de la exaltación del placer ni de la anécdota recreada, tampoco del recuerdo de una relación perdida. La *mujer* no es ésta ni aquélla, sino el objeto por excelencia del

deseo. Como en los mejores exponentes de la poesía romántica, la *mujer* es una realidad (o una irrealidad) cifrada, y toda relación desemboca necesariamente en el más profundo solipsismo:

Oh infinito cansancio en las pupilas
 Y así se hizo el breve rumor de las definiciones, su violencia,
 agotados los cuerpos y felices el uno sobre el otro, el uno bajo
 el otro
 Así se hizo un sueño abominable y tormentoso como el tiempo
 o el amor.
 Y dije: «El amor es el espacio negro de mi sombra»
 Y mi sombra es larga como el pasillo de un hotel, lenta como
 tus pasos en el pasillo de un hotel.
 He hallado el modo de la repetición, el recurso de la inocencia.
 Yo era una multitud de muchachos: he traído conmigo una
 risa perdida, una embriaguez, imperfecta,
 he vuelto a amanecer sobre mi náusea, pronunciando un
 nombre tan hermoso como una mentira.

(«Hombre & mujer oblicuos en el plano»)

Esta derrota obliga al desplazamiento y a la consecuente pérdida de fe en la palabra. Por eso es lo contrario de una casualidad que el libro concluya: «Palabras, sí, solamente palabras hallarás cuando termine la noche. / El viaje, tu viaje, continúa».

Al final el libro no ofrece ninguna certeza, pero es precisamente esa ausencia de certezas lo que otorga a *Reino de la necesidad* una atmósfera desesperanzada y reflexiva. Frisancho no canta ni cuenta, su tono es el de la reflexión, pero una reflexión que culmina en el silencio, es decir, en el vacío. Lezama Lima lo supo: «la poesía se vuelve sobre sí misma para escuchar su propio silencio»; Martín Adán, otro gran barroco, ha escrito para siempre: «Poesía no dice nada/ poesía se está callada/ escuchando su propia voz». Ambas reminiscencias surgen de la lectura de este libro, por eso es tentador incluir a Frisancho en la estirpe de los poetas «reflexivos» como el mencionado Adán y el nunca suficientemente valorado Juan Ojeda. Pero no nos apresuremos, se trata solamente de una filiación.

No faltará quien reproche al libro una deuda excesiva con Juan Ojeda. Es verdad que Frisancho posee un fraseo y una cadencia heredada de los mejores poemas no solamente de Ojeda, sino también de Verástegui y Montalbetti; pero se trata de un préstamo que tiene visos de homenaje. Y ya sabemos que todo homenaje lleva implícito su distanciamiento. Además, la poesía está de su parte. Frisancho tiene la palabra.

PALABRAS EN LA EDAD DE MEMORIA

*Bebe del agua de la muerte,
bebe del agua sin memoria, deja tu nombre,
olvidate de ti...*

OCTAVIO PAZ

Refiriéndose a las biografías sobre Walt Whitman, J. L. Borges nos habla de un libro terrible e hipotético: una biografía de Ulises hecha con testimonios de Agamenón, Penélope, Laertes y el Polifemo, que nos demuestre que Ulises no salió nunca de Itaca, Nuestra desilusión sería muy grande, pues nos interesa más el relato de sus aventuras que la piadosa enumeración de labores cotidianas que ciertamente Ulises no tuvo, pero Walt Whitman sí.

Este hecho lo menciono porque cada vez que presento el libro de un amigo me veo en un dilema al parecer insoluble: o hablo de los poemas o hablo de mi amigo. Por lo general sacrifico al segundo y espero que Maurizio me lo perdone: sus poemas me han movido a desplazarlo, felizmente.

Se ha dicho que cuando una obra poética se erige con personalidad la escritura borra el rostro de quien la diseña: Sospecho que, en el caso particular de *En la edad de la memoria*, la actuación de Maurizio se ha limitado a transcribir las distintas voces que lo habían elegido para encarnar y escaparse, aunque sea momentáneamente, del olvido.

Como en los versos citados de Octavio Paz, Maurizio se ha atrevido a beber «del agua de la muerte», ha abandonado su nombre y ha tenido la difícil arrogancia de olvidarse de sí mismo. No es poca cosa. El lenguaje (como el mar, la naturaleza, el cielo) es de todos y de nadie. Pero, eso lo recuerda Wittgenstein, es también quien marca los límites del mundo. El poeta ha de cumplir, pues, un doble compromiso: devolverle el lenguaje a los hombre y ensanchar los límites del mundo a territorios que, como querían Rimbaud y Mallarmé, incluyan también al silencio.

Es por eso que estamos aquí reunidos. la aparición de un libro de poemas será siempre un acontecimiento, un triunfo del lenguaje común (en lo que tiene de comunitario y social) sobre el lenguaje petrificado y envilecido de la mentira que diariamente nos acosa. Un acontecimiento secreto y casi religioso donde participamos de la revelación que cada poema nos ofrece.

¿Por qué *En la edad de la memoria*?

Creo no equivocarme (al fin y al cabo soy lector atento de estos poemas desde su gestación) si sostengo que el título es una trampa que contiene su propia y secreta negación: el mundo contenido en estos nueve poemas nos habla más bien de la necesaria pérdida de la memoria para la obtención de un estado de inocencia que nos permita acceder al conocimiento. El agua sin memoria es el agua de la muerte y ella nos conduce al olvido. Los versos de Octavio Paz que presiden el libro son, más que una cita, un guiño significativo que ilumina el *preludio*: un tránsito de purificación, una inmersión en las aguas sacrificiales del olvido. Pero Maurizio lo dice mejor que yo:

El sol arranca mis ojos
 Abrese en dos el tiempo
 y recogido en lo oscuro
 asciendo por sus huesos
 diáfano como un cuarzo
 atravesado por látigos de luz
 mientras rebrota lava
 en los cráteres extintos

y el lobo el cordero
el espantajo y el cuervo
únense buscando en las materias
al vacío

Invisibles mareas golpean mi rostro
y un reguero de polvo colorido
cruza mi cráneo lado a lado
ábrese en dos el tiempo
vuelve a la quietud el aire
piérdese en la escarcha el viento

Contémplenme
Frágil escultura de cenizas
escalando entre fuegos de artificio
mientras fluye la pálida sangre del planeta

Me habitan rayos
astros suspendidos de rojas serpentinas
desvaneciéndose conmigo ahora que pasa
un viejo amor con los ojos velados
por el sol y mis ojos de centinela ciego

Las imágenes me hieren con los movimientos
de un tigre y huyen transmutadas
en halcón o en centellas
Ya no es real sólo la niebla
la piedra y el blanco de la flecha

Zarpa de mis manos un galeón cargado de
silencios y cantos y antiquísimos juegos
Vuelve el arca el diluvio
la exuberante diosa de brazos mutilados
con los dientes recubiertos por el musgo

Contémpnla
Infinita sinfonía de blancura
ungiendo a los amantes desnudos como estelas
Idolatrada por musas inquietantes
que descomponen su cuerpo y lo rehacen
a expensas de la Luz

Vuelve a mis mamos vuelve
el galeón cargado con calles números
con mi nombre que cae
cae
y se desgrana
invirtiendo sus signos
Desesperadamente
Abre su pecho la memoria sus espirales
sus muslos
y esa vieja traición que nos embate
Contémplesla
con el vientre sumergido en un río lodoso
pariendo a sus Catorce Hijas
con demencial cariño
y al centro de ellas
grito
Yo
Inhábil bestezuela
sorbiendo el líquido azulino de sus venas

(«Preludio»)

Poeta del conocimiento, Maurizio sabe que la inocencia es necesaria para abordar la experiencia y que de su indesligable matrimonio nace la poesía. El poeta colombiano Alvaro Mutis nos recuerda que la memoria nos devuelve momentos de irritante y penoso hastío convertidos —años después— en una espléndida felicidad. La nostalgia es, para Mutis, «la mentira gracias a la cual nos acercamos más pronto a la muerte», y termina diciéndonos que recordar «sea, tal vez, el secreto de los dioses».

Por eso Maurizio no aparece en estos poemas, poblándolos más bien de seres míticos cuya divinidad si no es manifiesta, es por lo menos sugerida. Y, si en algún momento asoma, no será él sino el otro: su propia fabulación.

No quiero extenderme en esta presentación, ya ustedes leerán estos poemas que sólo podrían ser suyos, pues Maurizio es de las pocas personas que conozco que viven a plenitud su pro-

pías fabulaciones. Sólo quiero agradecerle que haya aceptado transmitir estos poemas por nosotros.

Este texto fue leído para la presentación del libro de Maurizio Medo *En la edad de la memoria* (Jaime Campodónico/Editor, Lima 1990) en «La Estación» de Barranco la noche del 20 de Junio de 1990. También participaron Javier Sologuren y la pintora Denisse Mulanovich.

(LUDO Y EROS) LA CEREMONIA SECRETA

En el primer volumen de *Los mitos griegos* el poeta Robert Graves nos recuerda que para los órficos Eros nació de un huevo de plata («la Luna») que pusiera la Noche de alas negras luego de ser seducida por el Viento. Este Eros bisexual de alas doradas y cuatro cabezas fue el encargo de poner en movimiento al Universo y dotarlo de un ritmo: el ritmo primordial. Para la tradición posthomérica (Alceo, Cicerón, Virgilio) Eros era el hijo adulterino de Afrodita con Ares, o de Iris con el Viento del Oeste. no pretendo agotar las posibles genealogías de este dios menor, sino señalar un hecho común a ellas, hecho escrupulosamente respetado por la iconografía clásica (excepción hecha de los órficos) que imaginaba a Eros como un niño travieso e indócil que, sin respetar edad ni posición social, amenazaba con sus flechas terribles y dulces.

La perversidad de este niño era muy peligrosa para los griegos, quienes no ignoraban el poder desjerarquizador del placer y las consecuencias sociales que esto acarreaba. Por eso nunca figuró entre las familias gobernantes de los doce olímpicos. Imagino que para Eros era infinitamente más entretenido *contemplar* el espectáculo de las pasiones humanas que pertenecer a la tediosa oli-

garquía olímpica; de este modo, el mundo era para él un escenario y los hombres los ciegos personajes de un obsceno libreto.

Discúlpeme si me he excedido en el anecdotario mitológico, pero en él están contenidas las claves que Luis Fernando Jara nos propone en el libro que ahora presentamos. *Eroscopio* es un libro decididamente obsceno e inocente. Con eso quiero señalar su carácter de representación y contemplación. No olvidemos que la palabra 'obsceno' viene del latín *scaene*, que en español vale por 'escena', y que el sufijo '-scopio' procede del vocablo *skopéo*, que en griego vale por «yo miro, observo». El título pareciera indicarnos la existencia de un maravilloso artefacto que, al igual que el telescopio el periscopio o el endoscopio, nos permite observar las tumultuosas y confusas profundidades del Eros.

Quizás sea por la razones señaladas que la estructura de *Eroscopio* obedezca a una inculcable voluntad de representación dramática. El libro está dividido en tres secciones cuyos títulos — *Preludio*, *Interludio* y *Postludio*— no son el azaroso logro de un capricho ni, mucho menos, del artificioso rigor de quien conoce el revés de su trama. A pesar de ser un iniciado —hoy es su bautizo— Jara posee la inocente sabiduría del poeta, aquella que nos devuelve las palabras renovadas con su viejo sabor etimológico. Para los antiguos toda representación era un engaño y la llamaban *ludere*, es decir «juego». la secuencia argumental de *Eroscopio* nos remite a la secuencia juego/ representación en la que el poeta es a la vez actor y espectador de su propio drama.

No es sencilla la propuesta de Luis Fernando, pero es muy hermosa porque nos recuerda que el erotismo físico es correlato del erotismo cosmogónico. Por eso no creo que sea una casualidad que el *Preludio* (es decir, lo que precede al juego, a la representación) esté dedicado a un poeta como Javier Sologuren, cuya poesía se reclama de un eros liberado y, a la vez, liberador. Pero escuchemos a Jara:

La palabra desnuda la magia y el juego de los profetas
sagrada armonía de los espejos que han

guardado el encanto de nuestras manos
palabra
adivinanza
misterio
el cuerpo de la luna refleja tu saliva
tu sílaba de arena
cálido lenguaje
tienes en el lecho de la página
la imagen de un poema
el cuerpo de un poema
el sueño de un poema
Un poema entre las sábanas
es una confesión en tus manos:
una canción al precipicio

En este fragmento la palabra no sólo es la interlocutora, es también el sujeto deseante que elige al poema como objeto del deseo. Pienso que la disociación palabra/poema es fundamental en este libro, pues al proponer al poema como imagen (o como cuerpo o como sueño) acciona los oscuros mecanismos del deseo: la palabra es atraída por el poema y dicha atracción se resuelve en el coito: la palabra penetra al poema y en el lecho de la página surge, como Venus del mar, la poesía:

La palabra gravita en la palma de la mano:
salta a la página como una catarata
palabra lúdica
palabra mágica
palabra cósmica
Desentraña el misterio de la música y el sueño
Juega en el cálido espacio del silencio
extiende su forma inocente/ cadente/ sugerente
Descansa tranquila en la
humedad y en la penumbra de la página

En el *Interludio* se hace más patente el vínculo entre palabra y poema. Uno de los títulos interiores («Imágenes y piedras») es una versión actualizada de «La realidad y el deseo» tal como la concibiera Luis Cernuda. La analogía es más exacta si recordamos el subtítulo del libro: «Gravitaciones del Deseo y de la Forma»,

donde Deseo equivale a Imagen (o a su propia imposibilidad), mientras que la Forma se reduce a la frialdad de la Piedra, cuya presencia es más que notable a lo largo del libro. Pero no debemos olvidar que Cernuda es un poeta poseído por la nostalgia de la inocencia, mientras que Luis Fernando goza de su inocencia con el mismo travieso humor de Eros:

1.

Dionisios

un cigarrillo Winston light
es como un astro en la mano:
inventó la locura para alcanzar
el misterio de tu cuerpo
Tu voz es extraña
en el interludio de una jugada de dados

2.

Dionisios

la tristeza es un limón:
un círculo de fuego en
el centro de tu ombligo
Los fantasmas de tu cuerpo corren
bajo el negro sol de la alegría
dejan sus huellas en la arena y en la espuma:
preludio al lento retorno de las bacantes.

Para Bataille, el erotismo de los cuerpos es una violación del ser de los amantes, y encuentra que algunas expresiones que se emplean para designar diversos aspectos del acto sexual aluden también a la muerte y a la posibilidad inherente del cuerpo a desaparecer. Pero muerte es una palabra que aparece muy poco en el vocabulario de Jara y, si aparece, será para afirmar su divergencia:

la muerte llama a la muerte
la palabra a la palabra

No creo que haya ingenuidad en estos versos, sino la afirmación de una vitalidad exenta de culpa y plena de naturalidad.

Mucho se ha hablado de la diferencia entre sexualidad y erotismo. Mucho se ha insistido en el carácter «natural» de la sexualidad que se observa en los animales y que el hombre representa al imitarla en el juego erótico. Sólo quiero decir que leyendo estos versos he vuelto a comprobar alborozado que la ceremonia secreta de la poesía otorga el mismo placer que la ceremonia secreta del amor y que en ellas aún nos contemplamos para sentirnos menos solos y, por qué no, más hermosamente obscenos.

Leído en la presentación de *Eroscopio* (Jaime Campodónico/Editor, Lima, 1990), primer libro de poemas de Luis Fernando Jara, en «La Estación» de Barranco el 6 de setiembre de 1990. También participaron Luis Jaime Cisneros (autor del prólogo) y el poeta Julio del Valle, quien leyó un texto de Maurizio Medo y un poema de Ezra Pound.

III

UN PENIQUE PARA MR. ELIOT — TODOS Y NADIE —
¿QUIEN LEE A CAMPOAMOR? — SALUTACION A ES-
PAÑA — GENEALOGIA DEL HADA — OLGA OROZCO
EN EL REVES DEL CIELO — LA ULTIMA ELEGIA DE
JOSE EMILIO PACHECO — EL ALMANAQUE DE JUAN
GUSTAVO COBO BORDA — ELOGIO DE LA PALABRA

EN PENITENTE PARA EL PLOT — TODOS Y RAÍDE —
JORNEN LE A CAMPOAMORA — PALLIACION Y EN
TANA — CENSALOGIA DEL PADA — ORO / OROSCO
EN EL REVES DEL TIELO — LA ULTIMA SIN LA DE
JOSE FELIXO PACHECO — EL SEMANARIO DE JUAN
CUSTAVO GODO TORRES — BLOCIO DE LA PALABRA

UN PENIQUE PARA MR. ELIOT

Debo a un pequeño libro de tapas naranjas mi primer contacto con la poesía de T.S. Eliot. Se trataba de una antología de poesía universal con no más de ochenta páginas donde aparecían juntos los autores más inesperados: Safo, Shakespeare, Verlaine, Núñez de Arce, Chocano y una cauda de poetas que parecía reunidos por un ecléctico y deformado modernista. Todavía recuerdo que las versiones castellanas calzaban —no sin incomodidad— en sorprendidos metros rubendarianos; entonces el Modernismo me sabía a bizcocho rancio y despaché el librito luego de dos o tres hojeadas.

Sólo me llamó la atención un poema (luego comprobé que se trataba del fragmento de un poema más amplio) titulado «Una partida de ajedrez»: confieso que su primera parte me pareció ardua y farragosa: esos tronos bruñidos refulgiendo en el mármol, esos espejos enmarcados con pámpanos con frutos y cupidos de oro, ese delfín tallado, esos casetones (¿qué son «casetones»? de los arabescos del techo y todo ese espectacular despliegue estuvieron a punto de ahuyentarme de tan amoblado poema cuando aparecieron las voces.

Esas voces conversaban de temas triviales y más que leídas parecía escuchadas, insolentemente escuchadas ya que no las guía-

ba ningún rigor: la poesía abría sus puertas a la conversación y fue sorprendida mientras se cerraban otras puertas: las de un *pub* en un miserable barrio de Londres. No había (no parecía haber) tras esas voces una voluntad «literaria», tampoco una voluntad formal o de artificio, sino simplemente una melodía inédita e insospechadamente lírica en la que me detuve extasiado. La palabra no es excesiva, me gustaría que se la entendiera en su doble acepción de encantamiento y abandono: estaba fuera de mí porque esa lectura me reveló que, como lector, yo era también *otros*, y que esos *otros* dialogaban devolviéndome mi maltrecha individualidad.

Varias veces me he preguntado por qué esas conversaciones entrecortadas, de tono vulgar e incluso antiliterario me llamaron tanto la atención. Entre las muchas respuestas que he intentado hay una que no me parece desacertada: allí encontré una vía para la participación de una conciencia reflexiva que dialoga consigo misma y se resuelve en el mundo; también la posibilidad —que ya había ensayado— de hacer hablar a mis propios fantasmas. Lo primero lo volví a descubrir con felicidad leyendo a Apollinaire; lo segundo conociendo, años más tarde, a ese protento portugués llamado Fernando Pessoa.

De ese librito (de cuyo nombre no quiero acordarme) pasé a la búsqueda de los poemas de Mr. Eliot. Tuve la suerte de conseguir por esos años sus *Poesías Reunidas 1909/1962* editadas en la colección Alianza Tres y traducidas al español por José María Valverde. Ya entonces conocía algunas versiones debidas a Paco Carrillo, Manuel Moreno Jimeno, Ricardo Silva-Santisteban y Raúl Bueno, pero se trataba de poemas aislados en solitarias y en algunos casos inhallables revistas. El acceso a la obra de Eliot no hizo decaer (como suele ocurrir algunas veces) el interés y la curiosidad iniciales: éstas más bien se ahondaron produciendo un efecto trubador: algo había en la obra de Eliot que no lograba entender y que, sin embargo, me atraía.

Sospeché entonces que, al igual que ocurre con la poesía de Vallejo, la oscuridad eliotana es indesligable de su poética y que por ello mismo no tiene por qué entenderse del todo. El mismo

Eliot advierte con peculiar sagacidad: «El lector más experto...no se preocupa de entender; no por lo menos al principio. Sé que parte de la poesía de que soy más devoto es una poesía que no entendí en la primera lectura; otra parte, es poesía que todavía no estoy seguro de entender; por ejemplo, Shakespeare».

EL INDIVIDUO Y SU EPOCA

Se ha dicho muchas veces que *La tierra baldía* es el símbolo de una época desintegrada que intenta recuperar su orden(su *centro*) recurriendo a formas y mitologías heredadas del pasado. Se ha dicho — también muchas veces— que las citas que sostienen este poema (donde Eliot convoca y adapta hasta treinta y cinco autores distintos e intercala pasajes en seis lenguas diferentes) cumplen la específica función de enmascarar la diversidad de voces que acuden al llamado de una individualidad desgarrada en la modernidad. Pero se olvida que se trata de una individualidad que busca su salvación por el lenguaje (ese lenguaje de la comunidad que es de todos y es de nadie) y que la tierra baldía es también el silencio que incomunica a quien calla.

Igual valor tiene aquí Baudelaire, Nerval, Shakespeare y Marvell, que el autor anónimo de la canción infantil que anuncia la catástrofe. Ese «London bridge is falling down falling down» cobra terrible fuerza precisamente por su significación primaria. Se trata de una época (la nuestra) que se alimenta de sus propias ruinas y nos niega toda posibilidad de salvación. El crítico inglés Cecil Bowra lo explica con mayor claridad: «Eliot se sirve de las citas porque indican el nivel espiritual que asigna a su vida pero que la realidad le prohíbe». las citas sirven entonces para señalar el contraste entre el mundo deseado y el mundo real.

Este es uno de los aspectos más interesantes de la poética eliotana. En «La canción de amor de J. Alfred Prufrock» (1917) nos muestra sin la menor complacencia la degradación de su *alter ego* en una escenografía que responde a su concepción trágica de las relaciones humanas:

¡No! No soy el príncipe Hamlet, ni tenía por qué serlo;
 soy un noble del séquito, uno que sirve
 para hacer bulto en una comitiva, empezar alguna que otra escena,
 aconsejar al príncipe: sin duda un fácil instrumento,
 respetuoso, contento de ser útil,
 político, cauto y metodoso;
 lleno de elevado fraseo, pero un poco obtuso;
 a veces, incluso casi ridículo—
 a veces, casi un bufón

Lo mismo ocurre, más adelante, en *Miércoles de Ceniza* (1930), uno de sus poemas más sobrecogedores e intensos:

Porque estas alas ya no son alas para volar
 sino simples aspas para batir el aire
 el aire que está completamente tenue y seco
 más tenue y más seco que la voluntad

No se trata únicamente de la degradación de una época, sino, también, de la degradación del individuo instalado a su pesar en su época. Dos extremos de esta degradación: el mencionado Alfred Prufrock, hombre de clase acomodada, tímido, temeroso ante sus propias emociones y deseoso de cambiar su vida por otra más auténtica; y el vulgar Sweeney, entregado a los placeres de la carne e incapaz de cualquier sentimiento espiritual. La resignación del primero y la falacidad del segundo se resuelven en el interior de la mitología eliotana en una definición: la de «hombres huecos», «hombres con la mollera rellena de paja».

HEREDERO DEL TIEMPO

Fue el poeta español Luis Cernuda ¹ quien convirtió en lema interpretativo de la obra de Eliot uno de los versos de *La tierra baldía*: «These fragments I have shored against my ruins» («Esos frag-

1. «Ramón Gómez de la Serna» (1963), en: *Luis Cernuda, Prosa completa*, Biblioteca crítica, Barral Editores, Barcelona, 1975, p. 1122.

mentos he apoyado contra mis ruinas»), pero leer a Eliot bajo ese lema puede tener sus riesgos si olvidamos lo que él mismo nos advirtiera en uno de sus ensayos más célebres: «el sentido histórico obliga a un hombre a escribir no sólo con su propia generación en la médula sino con la sensación de que la totalidad de la literatura europea desde Homero y, dentro de ella, la totalidad de la literatura de su propio país tiene una existencia simultánea y compone un orden simultáneo».

Este sentirse «heredero del tiempo» es lo que nos impide representarnos al poeta como un coleccionista de antigüedades. Muchos lectores gustan imaginarse a Eliot (yo mismo lo he imaginado alguna vez) como un malhumorado señor ocupado en armar un rompecabezas con piezas provenientes de distintas lenguas y literaturas. Nada más alejado de su propuesta. Habría que recordar que Eliot fue ante todo norteamericano para comprender esa nostalgia por el orden perdido (orden que el poeta encontrará o creará encontrar en la Iglesia Anglicana y en la Comedia dantesca) y esa vocación por el *futuro* como un espacio privilegiado y por rescatar. Como James, como Santayana, como Pound, Eliot fue (para emplear un término de Octavio Paz) un «fugitivo del futuro», pero mientras su colega y camarada Pound hizo las paces con el viejo Whitman (raíz de la tradición norteamericana y profeta del futuro), Mr. Eliot, tímido, se cruzó de brazos sin decir palabra.

ELIOT Y BORGES

En este punto es tentador hacer un paralelo con Jorge Luis Borges. Ambos fueron americanos, ambos saltaron muy jóvenes el Atlántico, ambos se nutrieron de las novedades europeas de vanguardia, ambos fueron anglómanos y ejercieron, a la par de su labor literaria, una labor crítica que sirvió para depurar y rejuvenecer las lenguas inglesa y española, ambos fueron conservadores en política. Ambos, por último, fueron «herederos del tiempo»: gracias a ellos hoy podemos leer con otros ojos a autores que irremediablemente hubiésemos desconocido o no apreciado.

El sureño y tradicional St. Louis y esa urbe babélica que es Buenos Aires sólo tienen en común el ser americanas; pero eso es más que una contingencia, pues han producido dos poetas cuyas obras definen muy bien nuestro carácter cultural. No importa que Borges haya incomprendido a Eliot (en un artículo fechado en 1937 el argentino ejercita su arte de injuriar con los mejores logros del norteamericano: de algunos poemas anteriores a *La tierra baldía* dice que son «triviales» y «perpetrados en una francés desvalido»; de su pieza dramática *Asesinato en la Catedral* pondera lo hermoso del título y añade «parece de Agatha Christie»; de sus versos dice que son a veces «deficientes y lóbregos») pues más lo movía su interés por alertarnos ante una admiración pasiva que simples propósitos mezquinos ².

En cualquier caso lo mismo sucedió —eso lo recuerda Cernuda— con Eliot respecto nada menos de J.W. Goethe («De Goethe acaso sea más cierto decir que se ocupó tanto de filosofía como de poesía, sin lograr sobresalir mucho en ninguna de las dos») ³. Pero mientras Borges encuentra su orden en las formas tradicionales del verso y nos regala un saludable pasado literario que renueva con desusada sabiduría, Mr. Eliot nos deja un soberbio edificio en ruinas que el tiempo rehace y vuelve a deshacer. Su futuro es cada vez más el nuestro y sus voces se integran a las nuestras conforme nos adentramos en nuestra propia e intransferible comunidad.

He aquí dos de los más grandes presentes literarios que hemos recibido en este siglo. Todavía me parece curioso que uno de ellos lo haya encontrado, sin querer, en un modesto librito de tapas naranjas.

2. J.L. Borges. «T.S.Eliot. Biografía sintética», en: *Textos cautivos*, edición de Enrique Sacerio-Garí y Emir Rodríguez Monegal, Tusquets Ediciones, Barcelona 1986, pp. 142-143

3. «Goethe y Mr. Eliot» (1959) en: Luis Cernuda, Op. cit. pp. 1048-1057

TODOS Y NADIE

¡Sé plural como el universo!

FERNANDO PESSOA

«**N**o sé quien soy ni qué alma tengo. Cuando hablo con sinceridad, no sé con qué sinceridad hablo. Soy diversamente otro respecto a un yo que no sé si existe. Siento creencias que no tengo. Me arroban ansias que repudio. Mi perpetua atención sobre mí perpetuamente me apunta traiciones de alma a un carácter que tal vez yo no tenga, ni ella cree que tengo».

Esto escribió alrededor de 1915 un señor más bien bajo, de gruesos lentes que poco atenuaban una feroz miopía y una incurable timidez. Con aspecto de oscuro burócrata, jamás pisó la universidad y cuentan que fracasó en la instalación de una tipografía y en un extraño romance con la joven mecanógrafa Ofelia de Queiróz. «Sólo dos cosas me ha concedido el destino; unos libros de contabilidad y el don de soñar». Se sabe, además, que tenía dos aficiones: el alcoholismo solitario y el ocultismo. A diferencia de sus heterónimos ¹, llegó a publicar tres delgadas plaquettes en lengua inglesa (*35 Sonnets*, 1918; *Antinous*, 1918; *English Poems*, 1921)

1. Alberto Caeiro (*El guardador de rebaños*, *El pastor amoroso*, *Poemas inconjuntos*); Alvaro de Campos (*Poesías*); Ricardo Reis (*Odas*); Fernando Pessoa (*Cancionero*, *Primer Fausto*, *El marinero*).

y en portugués el crítico *Mensagem*, que obtuvo en 1934 un premio consuelo en el concurso de poesía «Antero de Quental» organizado por la Secretaría de Propaganda del régimen salazarista.

¿Qué razones movieron a Fernando Pessoa a refugiarse tras la máscara de sus heterónimos?, ¿qué íntimo secreto lo recluyó para siempre en la solitaria compañía de sus propios fantasmas? Indagar una respuesta es el propósito de estas notas.

La primera es de orden psiquiátrico. En su tendencia natural al desdoblamiento, Pessoa se recuerda jugando de niño con imaginarios compañeros a los que invariablemente dotaba de nombre, incluso de personalidad. Esto no tiene nada de extraordinario, casi todos los niños lo hacen. Lo extraordinario es que Pessoa apele a ese recuerdo para legalizar psiquiátricamente a sus heterónimos. En una carta dirigida a Adolfo Casais Monteiro fechada en enero de 1935, Pessoa se divierte formulando sus propias explicaciones. Vale la pena transcribir el fragmento en su integridad:

El origen de mis heterónimos es el profundo rasgo de histeria que hay en mí. No sé si soy simplemente histérico o si soy, más propiamente, un histérico-neurasténico. Tiendo a esta segunda hipótesis, porque hay en mí fenómenos de abulia que la histeria, propiamente dicha, no encuadra en el registro de sus síntomas. Sea como fuere, el origen mental de mis heterónimos está en mi tendencia orgánica y constante a la despersonalización y a la simulación. Estos fenómenos, afortunadamente para mí y para los demás, se han mentalizado en mí; quiero decir, no se manifiestan en mi vida práctica, exterior y de contacto con los demás; hacen explosión hacia adentro y los vivo yo a solas conmigo. Si yo fuese mujer —en la mujer los fenómenos histéricos rompen en ataques y cosas parecidas—, cada poema de Alvaro de Campos (lo más históricamente histérico que hay en mí) sería una alarma para el vecindario. Pero soy hombre, y en los hombres la histeria asume principalmente aspectos mentales; así, todo acaba en silencio y poesía...².

2. Fernando Pessoa. *Sobre literatura y arte* (Edición y traducciones de Nicolás Extremera Tapia, Enrique Nogueras Valdivieso y Lluïsa Trias i Folch), Alianza Tres, Madrid, 1985, pp. 40-49

El humor como máscara de ocultamiento sumado a una terca voluntad de equívoco e impresencia son transparentes en el fragmento citado. Pessoa no nos pide que le creamos, simplemente baraja posibilidades cuya veracidad es tan contingente como sus propias ficciones. Octavio Paz ha razonado que este tipo de explicaciones no son falsas, sino incompletas: mientras el neurótico está poseído por sus obsesiones, el artista «es su dueño y las transforma»³. La notable conciencia de su «patología» (de la que hace gala con un humor a veces macabro) es ya una muestra de dominio sobre sus propias obsesiones.

* * *

Otra explicación, no por distinta menos sugerente, la encontramos en el sebastianismo mesiánico de Pessoa y en el carácter *portugués* que muy conscientemente encarna. En sus *Páginas íntimas e de auto interpretação* (obra inacabada como casi todas las suyas) el poeta escribe:

Siendo portugueses conviene saber qué somos.

a) Capacidad de adaptación, que en lo mental da la inestabilidad y por lo tanto la diversificación del individuo dentro de sí mismo.

El buen portugués es varias personas.

b) El predominio de la emoción sobre la pasión.

Somos tiernos y poco intensos, al contrario de los españoles — nuestros contrarios absolutos— que son apasionados y fríos.

Nunca me siento tan portuguesamente yo como cuando me siento diferente de mí —Alberto Caeiro, Ricardo Reis, Alvaro de Campos, Fernando Pessoa, y todos los demás habidos y por haber⁴.

3. Octavio Paz. «El desconocido de sí mismo», en: *Cuadrivio*, Joaquín Mortiz, México, 1965

4. Fernando Pessoa. Op.cit., p. 59

El carácter entre sibilino y pedagógico del texto nos hace sospechar su trasfondo programático. En efecto, Pessoa se sabe portador de un mensaje que da a conocer mediante procedimientos nada ortodoxos. Recordemos que el libro (titulado precisamente *Mensagem*) ensaya una historia esotérica de Portugal, anunciando la vuelta del Rey Don Sebastián y la implantación del Quinto Imperio. La historia es tan compleja como apasionante. Intentaré abreviarla en pocas líneas.

En 1530 el rey Don Juan de Portugal cedió a su hermano Don Fernando la villa de Trancoso como regalo de bodas. La concesión no contó con el acuerdo de los vecinos, quienes prefirieron continuar su dependencia administrativa de la corona, dando inicio a reclamos y morosos trámites que se resolvieron con la muerte de Don Fernando.

Por esos años Gonzalo Eanes de Bandarra, un humilde y lenguaraz zapatero aficionado a la lectura de la Biblia, compuso unas coplas en las que participaba del reclamo de los vecinos de Trancoso. Esto no tendría nada de particular si sus versos no anunciaran, en lenguaje enrevesado y hermético, la llegada de un nuevo mesías. Las «trovas» del zapatero fueron revisadas por la Inquisición, quien advirtió severamente a Bandarra sin llegar a condenarlo. Como suele ocurrir, la advertencia hizo más eficiente la circulación de las coplas, permitiendo un alud de interpretaciones, muchas de ellas ocultistas, otras francamente disparatadas.

Las coplas eran muy populares y difundidas cuando el místico Rey Don Sebastián (nieto y sucesor de Don Juan) pereció misteriosamente en una expedición a Marruecos sin que el cadáver fuera hallado; este hecho, sumado a la circunstancia de que nadie lo viera morir, excitó la imaginación de los portugueses quienes encontraron —ahora sí— un sentido a las extrañas coplas de Bandarra: el mesías anunciado no era otro que el Rey Don Sebastián que habría de volver para instaurar el Quinto Imperio. Bandarra se convirtió, pues, en una suerte de «profeta plebeyo», como lo vio Pessoa en el poema que le dedicara en *Mensagem*:

Soñaba, anónimo y disperso,
El Imperio por Dios mismo visto,
confuso como el universo
plebeyo como Jesucristo.

No es que santo ni héroe fuera,
mas Dios marcó con su señal
a éste, cuyo corazón era
no portugués mas Portugal

(«Bandarra», traducción de Angel Crespo)

Ahora bien, ¿qué relación guarda este relato con la heteronimia de Pessoa? Debemos recordar que para el poeta portugués la historia no era más que la secuencia consecutiva de cuatro grandes imperios: el griego, el romano, el cristiano medieval y el europeo renacentista. El Quinto (que instauraría Don Sebastián) no sería un imperio de dominio material ni de expansión guerrera, sino un «imperialismo de carácter espiritual».

El poeta y estudioso español Angel Crespo sugiere que para Fernando Pessoa el empleo de los heterónimos responde a la urgencia de demostrar al mundo las posibilidades expresivas de la lengua portuguesa («la más rica y compleja de las llamadas lenguas latinas») tal como iría a desarrollarse en el Quinto Imperio. En este punto no es descabellado preguntarse si Pessoa no se consideraba a sí mismo la encarnación del rey Don Sebastián. En su inconcluso trabajo de interpretación sobre las coplas de Bandarra, Pessoa escribe lo siguiente:

En el Tercer Cuerpo de sus Profecías, Bandarra anuncia el regreso de don Sebastián (poco importa ahora lo que entiende por este «regreso») para uno de los años comprendidos entre 1878 y 1888. Ahora bien, en este último año sucedió en Portugal el acontecimiento más importante de su vida nacional desde los Descubrimientos; a pesar de lo cual, debido a la naturaleza propia del acontecimiento, pasó y tenía que pasar inadvertido ⁵.

5. Citado por Angel Crespo en su *Introducción a El poeta es un fingidor*, antología poética de Fernando Pessoa, Selecciones Austral, Ed. Espasa-Calpe, Madrid, 1982, p. 18.

Crespo recuerda que entre 1878 y 1888 no ocurrió en Portugal nada notable. Nada, salvo el nacimiento de Fernando Pessoa. ¿Se trata de otra interpretación elusiva y caprichosa como aquella en la que hablaba de su histero-neurastenia?, ¿acaso esta velada afirmación forma parte de la monstruosa realidad de sus ficciones? No lo sé. De cualquier modo ha pasado más de medio siglo y no podemos afirmar que en ese lapso Portugal se haya convertido en el imperio cultural y espiritual que soñara Pessoa. La explicación es sugerente, pero también incompleta. Ensayaré una tercera, más cercana a la literatura que a la psicología y a la historia mesiánica.

* * *

Versión invertida y actualizada del *Retrato oval*, todo poema supone la necesaria desaparición del poeta; o mejor, su pronta reconversión en nadie. Desprovisto de identidad, el poeta transita más libremente por su obra: las máscaras que ha empleado para construirla han terminado por dedibujar su rostro. Borges cuenta que Shakespeare, antes de morir, se supo ante Dios quien le dijo: «Yo tampoco soy; yo soñé el mundo como tú soñaste tu obra, mi Shakespeare, y entre las formas de mi sueño estás tú, que como yo eres muchos y nadie»⁶.

El concepto de poeta como «nadie» lo hallamos en la tradición islámica. En su ensayo «Condición del poeta» el profesor Raimundo Lida recuerda que para el islamismo incipiente los poetas eran «esos seres vacíos, en permanente "disponibilidad", a quienes agita el más leve soplo de entusiasmo porque nada llevan dentro que les de aplomo y solidez»⁷. El implícito rechazo del Profeta a los artistas de la palabra será esgrimido a lo largo de la historia por sus eternos detractores. Curiosamente serán los románticos quienes convertirán el mismo reproche en su propio

6. Jorge Luis Borges. «Everything and nothing», en: *El Hacedor (Obras completas, Emecé Editores, Buenos Aires, 1974, pp. 803-804)*

7. Raimundo Lida. *Letras Hispánicas*, El Colegio de México/ F.C.E., México, 1981, pp. 13-19

fundamento. En una carta a su amigo Richard Woodhouse, fechada el 1818, John Keats escribe: «Un poeta es lo menos poético de todo cuanto existe; como no tiene identidad continuamente tiende a encaramarse en otros cuerpos...El poeta no posee ningún atributo invariable; ciertamente es la menos poética de todas las criaturas de Dios»⁸.

Cabría preguntarse si alguno de los múltiples cuerpos en los que el poeta se encarama pueda ser el suyo. Lúcido hasta la perversión, Baudelaire afirmaba que el verdadero privilegio del poeta era su capacidad de ser él mismo y los otros. Cruel privilegio que le permitió ser el verdugo y a la vez su propia víctima. Por esos años Rimbaud proclamaba una paradoja transparente: «J'é autre». Más adelante habría de afirmar: «mi superioridad consiste en que no tengo corazón».

El rechazo al «corazón» y el desprecio a sus dictados es la consecuencia natural de aquello que H.G. Schenk llamó «la búsqueda de reintegración romántica»⁹. La concepción del yo desgarrado y su afán de integrarse a la armonía cósmica los harán comprender que sólo mediante las correspondencias podrían tentar el lenguaje primordial del universo. Algunos como Musset o Byron vieron en el Amor uno de los caminos; otros como Nerval y Baudelaire lo vieron en la Muerte. No abundaré en ejemplos, me limitaré a transcribir los versos de un poeta hispanoamericano que cifran el espíritu de nuestra reflexión:

...Está vacío
mi pecho, destrozado está y vacío
en donde estaba el corazón. Ya es hora
de empezar a morir. La noche es buena

8. Citado por Julio Cortázar en: «Castilla del Camaleón» (*La vuelta al día en ochenta mundos*, Siglo XXI Editores, México, 1967, p. 211) La versión completa de la carta puede consultarse en: *The works of John Keats*, Ramdon House, Inc., Roslyn, New York 1951, pp. 448-449.

9. H.G. Schenk. *El espíritu de los románticos europeos*, F.C.E., México, 1983.

para decir adiós. La luz estorba
y la palabra humana. El universo
habla mejor que el hombre.

Poema emblemático y muchas veces citado, «Dos patrias» de José Martí anuncia —a despecho de su tono nocturnal— la airada rebelión de las vanguardias. Años más tarde el más exaltado de los heterónimos de Pessoa, el ingeniero Alvaro de Campos, escribirá esta confesión: «...Soy lúcido. Nada de estéticas con corazón: soy lúcido. ¡Mierda! Soy lúcido». Pessoa, por su parte, lanzará una palada más de tierra al desprestigiado cadáver:

El poeta es un fingidor
finge tan completamente
que hasta finge que es dolor
el dolor que en verdad siente.

Y, en el dolor que han leído,
a leer sus lectores vienen,
no los dos que él ha tenido.
sino sólo el que no tienen.

y así en la vida se mete,
distrayendo a la razón
y gira, el tren de juguete,
que se llama el corazón.¹⁰

(«Autopsicografía», traducción de Angel Crespo)

-
10. Curiosamente será un luso-hablante de esta América, el modernista brasileño Carlos Drummond de Andrade, el encargado de arruinar el espléndido edificio de la analogía cósmica, volviendo el interés a su (¿propio?) corazón:

Mundo mundo vasto mundo,
si me llamara Raimundo
sería una rima, no una solución.
Mundo mundo vasto mundo
más vasto es mi corazón.

(« Poema de sete faces », versión de Leonidas Cevallos)

Versos irónicos que, sin embargo, participan de la misma preocupación que desvelara a Pessoa: ¿ser *otro* es realmente una solución?

La muerte del *corazón* posibilita al poeta su ansiada integración a la pluralidad del universo. Nada más alejado de los románticos que su supuesta exaltación de la individualidad. Hasta un poeta como Whitman (cuyo *Canto a mí mismo* pareciera participar del equívoco) está desprovisto de esa exaltación: el que se atreva a definirse como un «Cosmos» nos da la enorme dimensión de su vacuidad. Es de esta perspectiva que debemos interpretar la soberbia invocación de Pessoa «¡Sé plural como el universo!».

Como el Shakespeare de Borges, Pessoa también se sabía «todos y nadie»: el sueño convirtió al soñador en un personaje más del «drama em gente», y en su soledad se dio en crear *otros* poetas que le recordaran su irrealidad y su impresencia. No se detuvo allí. A diferencia de Machado y sus creaciones (Juan de Mairena, Abel Martín) Pessoa le otorgó a cada uno una obra acompañada de un estilo y una biografía. Imposible confundir un poema de Alvaro de Campos con otro de Caeiro o Ricardo Reis. Moderno Frankenstein, Pessoa pudo tentar luego la invención suprema: la dé sí mismo.

Siempre ha sospechado que detrás de la heteronimia de Pessoa se encuentra la necesidad de legalizar su presencia física en una ciudad (en un mundo) irreal. Fantasma entre fantasmas, Pessoa se hallaba a sí mismo en el entramado poético que conformaban Alberto Caeiro, Ricardo Reis y Alvaro de Campos. Entre ellos Pessoa consiguió *ser* un más; no importa entonces que Caeiro haya sido el maestro y los demás sus discípulos; los cuatro eran dueños de sus respectivas obras y los cuatro estaban desdibujados en ellas. ¿Esto no es acaso un homenaje a la preeminencia del lenguaje sobre los supuestos autores? El más clásico de ellos, el Dr. Ricardo Reis afirmaba:

Debe haber, en el poema más pequeño de un poeta, algo en que se note que existió Homero. La novedad en sí misma no significa nada si no hay en ella un relación con lo que la precedió.¹¹

11. Fernando Pessoa. Op. cit., p. 90

Más que un homenaje a la tradición, esta frase es una apología al lenguaje poético, al Gran Poema que todos escribimos independientemente de nuestros estilos, nuestros nombres o nuestras biografías. Ante la luminosa realidad de los poemas sólo somos fantasmas creadores o fantasmas creados. Pessoa, que era todos, lo supo mejor que nadie.

¿QUIEN LEE A CAMPOAMOR?

*¡Cuán feliz es el que oye eternamente
el mismo ruido de la misma fuente!*

(Humoradas, segunda serie, CLIX)

Como Góngora, como Darío, como Chocano, nadie como el asturiano Ramón de Campoamor para simbolizar lo que tantos poetas han llamado con resignado desprecio «la ruleta de la fama literaria». Nacido en 1817, doctor en leyes, político moderado, simpatizante monárquico y filósofo popular, don Ramón fue ante todo poeta; el poeta más célebre que haya tenido España en la segunda mitad del siglo XIX. Ampliamente leído y admirado en su época (González Prada lo comparó exageradamente con Carducci, Tennyson y Leconte de Lisle), su obra sufrió en el siglo XX una ruidosa y quizás injusta desvalorización de la que fue culpable en buena medida la generación del 98. La crítica complaciente y dulzona del asturiano no calzaba con el nuevo espíritu de regeneración nacional, quizás por ello Azorín consideró a Campoamor «un símbolo perdurable de toda una época de chabacanería en la historia de España».

Pero su llaneza de estilo, su prosaísmo deliberado, su trivialidad filosófica, su chato realismo no fueron obstáculo para la consagración de su obra. Poemas como «¡Quién supiera escribir!», «El tren expreso» o «El gaitero de Gijón» han logrado sobrevivir en el descolorido parnaso de los textos escolares y en la memoria de muchas abuelitas, para quienes Campoamor (seguido muy de

cerca por Bécquer y Darío) es *el poeta* por antonomasia. Mucho me temo que el primer contacto que tuvimos con aquello que se llamaba pomposamente «poesía», fue el de recitar ante un público embobado e indulgente «la princesa está triste», «volverán las oscuras golondrinas» o algún fragmento del asturiano para alguna festividad escolar. Pasado este trance pudimos soportar pruebas más duras. Con el tiempo vendrían la reconciliación y el reconocimiento.

* * *

La barroca iglesia de Santa Bárbara de Madrid fue testigo del homenaje a Don Luis de Góngora, cuya obra fue vindicada en un hermoso funeral que fue también un acto de fe estética por parte de la generación del 27. Sobre Darío han escrito páginas admirables Vallejo, Huidobro, Paz y hasta el mismo Borges que alguna vez lo denostara: Rubén es nuestro padre y maestro y todos, en silencio, hemos vuelto a leerle. Sólo algunas voces reivindicaban al otrora laureado y popular Chocano; no me incluiré en ellas a pesar de mi intacta devoción por «La magnolia», quizás el único poema de Chocano donde no se escuche ese «estrépito de banda» que denunciara Basadre. ¿Y Campoamor? «Ahí», como decimos los limeños, durmiendo el sueño de los justos, apagándose en la dulce y terca memoria de las abuelitas.

«No estamos preparados para hacer justicia a Campoamor» —escribió Dámaso Alonso— «la reacción, primero violenta, después despectiva y al fin de mera ignorancia alcanza ya a tres generaciones. Espero que llegará un día en que se reconozca cuán original fue su posición dentro del siglo XIX español»¹. Ese día no ha llegado y los buenos deseos de Alonso sólo se han cumplido a medias.

Sin embargo, desvalorado y todo, Campoamor continuó generando polémica y pasiones encontradas. En sus *Ensayos de literatura*

1. Dámaso Alonso. *Poetas españoles contemporáneos*, Gredos, Madrid, 1978, p. 79

tura hispánica moderna Pedro Salinas lo propone como el representante del prosaísmo dominante en la literatura del siglo XIX, agradeciéndole el descubrimiento de que el título «Doctor en Medicina y Cirujía» sea un endecasílabo, es decir «un hijo de aquella progenie ilustre que Boscán y Garcilaso trajeran a nuestras tierras en el siglo XVI»². En otras páginas Salinas es más duro. Refiriéndose al siglo XIX (sobre todo el período conocido como «La Regencia») dice:

La poesía se humilló, al igual que la novela, ante esa ley de un tiempo. Campoamor abre sus puertas de par en par en sus *Doloras, Pequeños Poemas y Humoradas* al realismo y le rinde sin condiciones la palabra de la poesía. Temas y personillas de la vida diaria; sentimentalismo en su forma más convencional, intelectualismo escéptico y formulitas pragmáticas al alcance de todas las fortunas son los peores ingredientes del realismo poético suyo.³

En otro extremo, Luis Cernuda acusa recibo de la denuncia de Alonso y en el primero de sus *Estudios sobre poesía española contemporánea* acomete la delicada tarea de valorar la obra del asturiano:

Dígame lo que se quiera de Campoamor como poeta; no por eso debe dejar de reconocerse la deuda que nuestra poesía tiene con él por haber desnudado el lenguaje de todo el oropel viejo, de toda la fraseología falsa que lo ataba.⁴

El romanticismo declamatorio y la farragosa poesía cívica del neoclasicismo hispano fueron un lastre que Campoamor arrojó por la borda con el remedio del prosaísmo, necesario —según Cernuda— para preparar el terreno a la poesía de Bécquer.

2. Pedro Salinas. «El signo de la literatura española del siglo XX». En: *Ensayos de literatura hispánica moderna (Ensayos Completos, Tomo III Taurus, Madrid, 1983, pp. 182-183).*

3. Pedro Salinas. «La literatura española moderna» (Op. Cit. p. 167)

4. Luis Cernuda. «Ramón de Campoamor» (1957). En: *Prosa Completa, Biblioteca crítica, Barral Editores, Barcelona, 1975, p. 312*

En el mencionado estudio, Cernuda va bastante lejos al confundir la opción prosaísta de Campoamor («llegar al arte por la idea y el de expresar ésta en un lenguaje común») con el rescate de la poesía popular tal como lo preconizara Wordsworth en el prefacio a sus *Lyrical Ballads* (1798). En dicho prefacio, el poeta de Cockermouth participa del programa romántico de diferenciación entre poesía popular y poesía artificial, haciéndose eco de la concepción herderiana de los cantos populares como «la verdadera voz de la humanidad». (Concepción en la que insistirá Bécquer con medio siglo de retraso). Más que una lectura desprejuiciada que nos haga valorar las virtudes de Campoamor, la de Cernuda nos obliga a revisitarse su obra con los dientes apretados, en espera de alguna imprevista sorpresa. Porque hay sorpresas. Invito a los lectores a releer, por ejemplo, «Como rezan las solteras», monólogo representable en siete «actos» de los cuales no me resisto a transcribir los dos primeros:

Peristilo de un templo. A la izquierda del espectador, la escalinata. A la derecha, la puerta que da entrada a la iglesia. Personas de diferentes sexos y edades se agrupan a esta puerta para oír misa. Durante el oficio divino se estará oyendo un armonio.

I

(PETRA cogiendo una silla)

Voy a rezar sentada, porque creo
que de no usar, bien cómoda, las sillas,
se me ha formado un callo en las rodillas,
que será bueno y santo, pero es feo.
Y así despacio, porque estoy deprimida,
veré si llega Pablo;
Y en esta posición, oyendo misa,
tendre un oído en Dios y otro en el diablo.

II

Petra, comienza tu oración del día:
Padre nuestro que estás . . . (Distraída) Estoy furiosa
de no ser pronto esposa. . .

¡Si en vez de madre acabaré yo en tía!
No, no soy fea; y para el mundo entero
no tienen más que este uso las hermosas.
Me casaré, ¿no he de casarme? Pero . . .
¡Dios tarda tanto en arreglar las cosas! . . .
Estaba . . . ¿dónde estaba? . . .
Creo que ya llegaba
a los cielos, esto es, a mi elemento,
porque dicen las viejas
que, como es sacramento,
cae siempre del cielo el casamiento. . .
Todo cae del cielo . . . ¡hasta las tejas!

Y, como amarga cereza sobre un apetitoso helado, la humorada CCXXV:

Por burlarse tal vez de lo que es santo,
creo que fue el demonio
quien llamó al matrimonio
la noble institución del desencanto.

* * *

Cuenta Darío que en su viaje a España para las celebraciones del IV Centenario fue a visitar al viejo Don Ramón, quien luego de recibirlo amablemente se quejó de ciertos críticos que —según él— no querían que los chicos le imiten. Se me ocurre que no era necesario el magisterio de ningún crítico para advertir a los jóvenes sobre la influencia de Campoamor (influencia que alcanzara a Darío en sus *Abrojos* de 1887). Se me ocurre también que una de sus últimas alegrías fue la de escuchar, en boca del propio Darío, la décima que éste le dedicara en 1886 en una revista de Santiago de Chile. Don Ramón la conservaba entre sus papeles como un apreciada reliquia. Con ella queremos concluir nuestro homenaje:

CAMPOAMOR

Este del cabello cano,
como la piel del armíño,
juntó su candor de niño

con su experiencia de anciano;
cuando se tiene en la mano
un libro de tal varón,
abeja es cada expresión
que, volando del papel,
deja en los labios la miel
y pica en el corazón.

SALUTACION A ESPAÑA

Un vasto rumor llena los ámbitos

RUBÉN DARÍO

El 30 de abril de 1905, en el salón de actos de la Real Academia Española, se eligió como miembro de número al poeta Emilio Ferrari. En su discurso de presentación (que llevaba por título «La poesía en la crisis literaria actual») el flamante académico fustigó con retórica vehemencia y no poco desdén las «deformaciones extrañas y morbosas que amenazan entorpecer con su contagio el grandioso pensamiento de nuestra época». Aludía, claro está, al Modernismo, al que llamaba «resurrección de todas las vejezes en el Josafat de la extravagancia».

Cabría preguntarse a qué «grandioso pensamiento de nuestra época» se refería Ferrari. La España de comienzos de siglo se hallaba aún en la periferia de Europa y sólo la acción de los heterodoxos del 98 habría de rescatarla, al menos parcialmente, de su marasmo moral y espiritual. De otro lado, no creo que una frase como la que Ferrari emplea para definir al Modernismo esté del todo exenta de extravagancia, sólo que se trata de una extravagancia castiza que allá, entre españoles, se la perdonan. De cualquier modo, gracias a lo que algunos llaman justicia poética, el dramaturgo José Echegaray tuvo el higiénico acierto de leer en su Discurso de Contestación algunos versos de Ferrari que Henríquez Ureña recuerda para nuestro deleite:

Vuela el tren atravesando la monótona llanura
 cuyo vuelo resquebraja la aridez canicular,
 donde no hay ni un hilo ni una mata de verdura,
 pero que ábrese a los ojos infinita como el mar.¹

Echegaray no era ningún ingenuo (un año antes había obtenido el Nobel) ni mucho menos un desinformado. Me divierte imaginar el rostro del poeta-académico escuchando sus propios poemas en el mejor estilo modernista. Se dirá que «monótona llanura» prefigura a Machado y que la «aridez canicular» sólo puede ser castellana, pero el empleo del octonario (desdeñado por las retóricas al uso que olvidaban —o no querían recordar— que fue el metro más usado en la poesía heroica medieval) es una muestra palpable de que su poesía era también sensible a esas extrañas y morbosas deformaciones que con tanta tenacidad impugnaba.

* * *

Más allá de su carácter anecdótico, este incidente resulta ilustrativo para aproximarnos a las relaciones, no siempre cordiales, entre la poesía española y la hispanoamericana. Habría que empezar recordando una fecha: 1898. Aquel año, tan fatídico para la conciencia nacional española, llega a Madrid como corresponsal de *La Nación* de Buenos Aires el poeta Rubén Darío. Los mejores le rodean: Antonio y Manuel Machado, Ramón del Valle Inclán, Salvador Rueda y un joven valor a quien Darío apadrinaría en sus tanteos iniciales: Juan Ramón Jiménez. Dos años atrás había publicado *Prosas profanas* y, consciente de su responsabilidad como jefe del movimiento, afirmaba con espléndida arrogancia:

La evolución que llevara el castellano a ese renacimiento, habría de verificarse en América, puesto que España está amurallada de tradición, cercada y erizada de españolismo. *Lo que nadie nos*

1. Max Henríquez Ureña. *Breve historia del modernismo*, F.C.E., México, 1978, pp. 164-167

arranca, dice Valera, *ni a veinticinco tirones*. Y he aquí cómo, pensando en francés y escribiendo en castellano que alabaran por lo castizo académicos de la Española, publiqué el pequeño libro que iniciaría el actual movimiento literario americano, del cual saldrá, según José María de Heredia, el renacimiento mental de España.²

La cita es extensa, pero contiene todos —o casi todos— los elementos que conforman el conflicto. Quisiera llamar la atención en un aspecto sobre el cual no sé si la crítica se ha detenido sin prejuicios. Se trata del presunto «renacimiento» español que Darío deliberadamente propone como consecuencia de su movimiento. No se me oculta que en España el Modernismo ortodoxo sólo sobrevivió en poetas de segunda fila, pero fue su savia vivificante la que permitió el desarrollo de la mejor poesía española de este siglo, incluso la de aquellos que como Unamuno, Jiménez o Antonio Machado señalaron a tiempo su distancia. Un espíritu tan poco sospechoso de americanofilia como Dámaso Alonso fue quien sostuvo que los dos grandes momentos aurales de la poesía española fueron: la conversación granadina de Boscán con Andrea Navagero en el siglo XVI y la publicación de *Prosas Profanas* en las postrimerías del XIX³. Con la primera ingresó la tradición italiana y con ella el triunfo de la versificación regular silábica; con la segunda la tradición francesa y, como lo recuerda Octavio Paz basándose en los hallazgos de Pedro Henríquez Ureña, el rescate de una tradición central más antigua: la versificación irregular y el ritmo acentual. La analogía se hace más reveladora si recordamos el rechazo inicial de sus impugnadores: el «Itálico modo» fue atacado con saña por Castillejo y demás poetas tradicionalistas mientras Garcilaso era acusado de decir en castellano «cosas que no pueden ni deben decirse en ese idioma» Un lector atento habrá

2. Rubén Darío. «Los colores del estandarte» (respuesta a Paul Groussac en *La Nación*, 27 de noviembre de 1896). Mencionada por Enrique Anderson Imbert en su «Estudio preliminar» a las *Poesías completas* de Darío (F.C.E., Biblioteca Americana, México 1984)

3. Dámaso Alonso. *Poetas españoles contemporáneos*, Gredos, Madrid, 1978, p. 51

observado que se trata del mismo reproche que Unamuno le hiciera a Darío. He allí un tema para Borges.

Aunque lo sugiere, Alonso se cuida de anunciar un «nuevo renacimiento», pero reconoce que la vivificación de la poesía española se produjo por «injertos» de otras tradiciones que el genio hispánico ha recreado y asimilado con asombrosa originalidad. Es precisamente ese genio el que produjo el arte español del Siglo de Oro y la gran literatura de la primera mitad del XX. Es verdad que inteligencias como las de Pedro Salinas y Luis Cernuda se han preocupado por deslindar las características de la generación del 98 respecto del Modernismo, pero es un hecho innegable que fueron los hispanoamericanos quienes, en medio de sus cisnes, góndolas y rucas escarlatas, introdujeron de contrabando aquello que los románticos españoles (quizás con la tímida excepción de Bécquer) no fueron capaces de manifestar: el concepto de poeta como visionario, como mediador entre las correspondencias rítmicas que rigen la naturaleza y el cosmos, su aspiración a la Unidad y al Absoluto frente a la terrible conciencia de su yo dividido y desintegrado.

Todo eso lo descubrieron en la tradición francesa, sobre todo en la de los parnasianos y simbolistas, aunque no desdeñaran a los clásicos ni a los románticos. «Mentalidad sintética», dice Salinas, pero se trata de una síntesis que nace del deseo y la avidéz: el espíritu hispanoamericano halla en la tradición francesa lo que no pudo encontrar en la española. Contra lo que pensaba Don Emilio Ferrari, no era en España sino en París donde se gestaba «el grandioso pensamiento de nuestra época».

Sospecho que más que un nacionalismo a ultranza, movía a los españoles una terrible confusión espiritual frente a las propuestas modernistas, De allí su fascinación inicial y su repulsa ulterior. Se recuerda que Unamuno le dijo a Darío que se notaba en sus poemas la pluma del indio bajo el sombrero; no sin ironía Darío replicó que se trataba de la misma pluma con la que le escribía. Digamos de paso que ese intercambio de pullas no hizo decrecer

la admiración que por el recio vasco sentía Rubén ⁴. De otro lado Unamuno, a despecho de su críticas iniciales, se hace eco de las preguntas que Riva Agüero se hiciera sobre el nicaragüense: «¿Quién no sabe que, por debajo de su afrancesamiento, más aparente que real, Darío ha sido y va cada vez más siendo profundamente español? ¿quién no sabe que ha ido a buscar fuerzas, para remozar sus formas líricas, en antiguos cantares españoles del *mester de clerecía*?» ⁵. El mismo Jiménez, corifeo inicial del Modernismo, se fue apartando sensiblemente hasta la independencia total en *Eternidades* (1916), donde apuesta por una poesía pura y esencialista.

Con cierta malignidad, Luis Cernuda afirma que en Jiménez «siempre subsistió, aunque soterrada, la influencia del Modernismo» ⁶. Y escribo malignidad porque si hubo en España algún poeta a quien el Modernismo le generara antipatías y rechazos, ese fue Luis Cernuda. Nunca me dejará de sorprender que un espíritu tan heterodoxo, lúcido y rebelde como el suyo haya escrito a propósito de Darío: «... como sus antepasados remotos ante los primeros españoles, estaba presto a entregar su oro nativo a cambio de cualquier baratija brillante que le enseñaran» ⁷. Pero resulta curioso comprobar que Cernuda confiese, unos párrafos antes, que su primera y última lectura de Darío se produjo a los 17 años y que escribe sobre él de memoria, ya que hace cuarenta que no le lee.

Pero lucidez y arbitrariedad van muchas veces de la mano y una no puede explicarse sin la otra, sobre todo en caracteres tem-

-
4. En su ensayo «Miguel de Unamuno, poeta» (*El Modernismo*, Madrid, Alianza editorial, 1989, pp. 145-151) Darío declara su admiración sin reticencias: «Esto no es renegar de mis viejas admiraciones ni cambiar el rumbo de mi personal estética. Tengo, gracias a Dios, una facultad que nunca he encontrado en tantos sagitarios que han tomado mi obra por blanco: la de comprender todas las tendencias y gustar de todas las maneras. (...) El canto quizás duro de Unamuno me place tras tanta meliflua lira que acabo de escuchar, que todavía no acabo de escuchar».
 5. Miguel de Unamuno. «Algunas consideraciones sobre la literatura hispano-americana» (en: *Antología*, F.C.E., México, 1964)
 6. Luis Cernuda. «Juan Ramón Jiménez» (en: *Prosa completa*, Barral, Biblioteca crítica, Barcelona, 1975, p. 373).
 7. Luis Cernuda. «Experimento en Rubén Darío» (en: Op. cit. pp. 994-1005).

peramentales y polémicos. Poco temperamental pero muy polémico fue Don Antonio Machado, quien en pocos versos supo expresar como nadie el valor y alcance de Rubén Darío:

Si era toda en tu verso la armonía del mundo,
 ¿dónde fuiste, Darío, la armonía a buscar?
 Jardinero de Hesperia, ruiseñor de los mares,
 corazón asombrado de la música astral,
 ¿te ha llevado Dionysos de su mano al infierno
 y con las nuevas rosas triunfantes volverás?
 ¿Te han herido buscando la soñada Florida,
 la fuente de la eterna juventud, capitán?
 Que en esta lengua madre la clara historia quede;
 corazones de todas las españas, llorad.
 Rubén Darío ha muerto en sus tierras de Oro,
 esta nueva nos vino atravesando el mar.
 Pongamos, españoles, en un severo mármol,
 su nombre, flauta y lira, y una inscripción no más:
 Nadie está lira pulse, si no es el mismo Apolo,
 Nadie esta flauta suene, si no es el mismo Pan.

No resulta difícil comprobar cómo Machado se «rubeniza» del mismo modo que Rubén se «machadiza» en el hermoso poema que le dedica en *El canto errante*. Quizás sea en este juego de admiraciones e intercambios donde se desarrolle el eje de la mejor poesía castellana. Además el tiempo borrará las fronteras y los nombres. Sólo quedarán, hermosas e indemnes, las palabras.

GENEALOGIA DEL HADA

Y ésta es la causa de que aquí vague,
errabundo, pálido y solitario;
aunque las juncias del lago estén marchitas,
y pájaro alguno cante...

JOHN KEATS

I

S ensuales, diminutas, seductoras, rodeadas de un halo luminoso que las acompaña en su grácil revoloteo, las hadas han alimentado desde siempre la imaginación y las creencias populares. Su presencia en una vasta diversidad de culturas (ya asiáticas, ya griegas, ya célticas) nos hace suponer no sólo su relación con los espíritus de la tierra, sino, también, su marca de fatalidad y destino. Teniendo como antecedente remoto a las Parcas, las hadas asistían a los nacimientos dotando a los recién nacidos de ciertas cualidades que deberán influir en ellos para toda la vida. Precisamente el nombre «hada» proviene de *Fatum*, que en latín vale por «oráculo», y *Fari*, que equivale a «decir». Hada: la que anuncia el destino.

Su carácter fantástico las hará imprescindibles en las leyendas medievales y en las novelas del ciclo artúrico (recuérdese a la Fata Viviana y a la Fata Morgana), hasta su gradual desaparición con la llegada del nuevo orden renacentista. Pero no se crea que la literatura las desterró por completo. Luego de un turbador viaje a Irlanda, el poeta inglés Edmund Spenser (1552-1599) empezó a escribir los primeros libros de *Faërie Queene*, monumental poema

concebido en doce volúmenes de los cuales sólo alcanzó a redactar seis. Tres siglos más tarde un compatriota suyo llamado John Keats moriría sin ver publicada una de sus más hermosas y célebres composiciones: *La Belle Dame Sans Mercy*. Este poema narra la historia de un caballero que se dejó engañar por la belleza de la hija de un hada, quien luego de declararle su amor lo desterró de los hombres convirtiéndolo en un ser «errabundo, pálido y solitario».

Las hadas, pues, no fueron desplazadas por los nuevos mitos del racionalismo y del progreso. Gracias a los románticos y a su afán de integrarse armónicamente a la naturaleza, pudieron retornar portando en su varita una secreta y terrible venganza.

II

El hada Armonía ritmaba sus vuelos

RUBÉN DARÍO

La primera hada llegó a América en 1888. La trajo Rubén Darío y la bautizó con un nombre de prosapia: La Reina Mab. No sabemos si Darío tenía conocimiento del *Queen Mab* de Shelley, tampoco si era consciente de las consecuencias que podía acarrear esa intrusa en la sensibilidad de sus contemporáneos y en la suya propia.

En «El velo de la reina Mab», cuento incluido en la primera edición de *Azul...*, el hada hace su flamante aparición «en su carro de una sola perla, tirado por cuatro coleópteros de petos dorados y alas de pedrería». De este modo se introduce en un cuartucho donde cuatro artistas sufren una sed de ideal que los ha llevado al desaliento y la impotencia. Compadecida, la reina Mab los envuelve con su velo y les otorga, además de la esperanza, el diablillo de la vanidad «que consuela de las profundas decepciones a los artistas». Como se ve, estamos frente a un hada bondadosa. Muy pronto empezará a destilar su veneno.

En el tercer poema de la serie *Año Lírico* titulado «Autumnal»,

el poeta escucha embelesado las historias secretas de su amiga el hada y siente, por primera vez, «el ansia de una sed infinita». El hada satisface amorosamente sus deseos:

El hada entonces me llevó hasta el velo
que nos cubre las ansias infinitas,
la inspiración profunda
y el alma de las liras.

Y lo rasgó. Y allí todo era aurora.

Al fondo se veía
un bello rostro de mujer.

¡Oh nunca

Piérides, diréis las sacras dichas
que en el alma sintiera! ¹

Pero acompañando las «sacras dichas» está la terrible pregunta del hada. Su secreta venganza empezará a actuar:

—¿Más?... —dijo el hada—. Y yo tenía entonces
clavadas las pupilas
en el azul, y en mis ardientes manos
se posó mi cabeza pensativa.

Esta hada es prima hermana de aquella que desembarcó en México con el recuerdo de Alfred de Musset. Me refiero al «Hada verde» que cantara Manuel Gutiérrez Nájera:

¡En tus abismos, negros y rojos,
fiebre implacable, mi alma se pierde;
y en tus abismos miro los ojos,
los ojos verdes del hada verde!

Repárese en las correspondencias que hermanan los poemas de Darío y Gutiérrez Nájera: en el primero la revelación («un bello rostro de mujer») se presenta al fondo de la aurora. En el segundo, el hada verde asoma en los abismos de una fiebre implacable. La analogía es contrastiva; desconociendo (o no queriendo cono-

1. Rubén Darío. *Poesías Completas*, Biblioteca Americana, F.C.E., México, 1984 (Todos los fragmentos de Darío aquí citados pertenecen a esta edición)

cer) sus maléficos poderes, Darío llama al hada «amiga», Gutiérrez Nájera, también rendido pero no cegado, la llamará «musa glauca y sombría». Como el caballero del poema de Keats, Darío también será engañado por el hada, pero mostrándose tan dependiente de su amistad como del alcohol, quizás porque sabía que sólo ella encerraba la clave de la tan ansiada armonía. Así, en los primeros versos de *Prosas Profanas* (1896) el hada volverá a aparecer revestida de nuevos atributos:

Era un aire suave, de pausados giros;
 el hada Armonía ritmaba sus vuelos;
 e iban frases vagas y tenues suspiros
 entre los sollozos de los violoncelos.

La aspiración del poeta a participar de la armonía cósmica se encarna en la figura del hada, quien nuevamente volverá a burlar su expectativas. Si repasamos detenidamente *Prosas Profanas* culminaremos con la lectura del poema «Yo persigo una forma que no encuentra mi estilo», cuya poética contrasta con aquella que los versos iniciales del libro proponen. No creo exagerado afirmar que la seducción de Armonía fue la principal culpable del fracaso de Darío. Fracaso majestuoso y fértil que no significará el exilio del hada, sino su pronta reconversión en otros nombres que le permitirán seguir sobreviviendo.

III

*Hada de la neurastenia,
 trágica luz de mis sueños!*

JULIO HERRERA Y REISSIG

Hastiada y aburrida, el hada se instalará en el altílo de una vieja casona de Montevideo situada entre Punta Carretas y el Cementerio Ramírez. Desde 1902 lo habitaba un extraño inquilino llamado Julio Herrera y Reissig, quien lo había bautizado con un nombre que al poco tiempo se haría legendario: La Torre de los Panoramas.

Sospecho que el hada debió sentirse muy a gusto con su nueva víctima: un joven poeta proveniente de una gran familia uruguayana venida a menos, un enfermo crónico del corazón, un exiliado de su propia ciudad atacado por el *spleen* y el más recalcitrante orgullo. Armonía se hallaba en crisis y el hada, experta en disfraces, acompañará al poeta en su tarea de arruinar al espléndido edificio modernista. Para su primera aparición elegirá el nombre de una fruta fatídica que encarna la tentación y el pecado: El Hada Manzana.

El atormentado barroquismo de Herrera recreará en «El Hada Manzana» (poema que Darío publicara en su revista *Mundial*) el viejo tópico de la tentación adoptando el punto de vista de Eva. Por tratarse de un poema poco conocido me permitiré transcribir el fragmento III en su integridad:

De pronto sentíme agitada:
 crujieron mis huesos; mis carnes temblaron;
 fue noche en mis ojos; mis fuerzas flaquearon ...

Un Hada,

graciosa y pintada como un embeleso,
 el Hada Manzana, se acercó a mi boca
 y le dio un aromático beso.

Sentíme turbada:

la nueva visita era joven y hermosa,
 su cuerpo era curvo, su cara fogosa
 tenía las líneas que el Padre de Grecia
 hubo más tarde prescripto
 sobre el mórbido mármol de Venus la Diosa
 y las reinas durezas del hada de Egipto.

No puede oponer resistencia a los besos
 del Hada Manzana,

quien me dijo, toda teñida de grana:
 «¡Amiga del alma! Mi hermano, el Pecado,
 «que tiene la forma que admiran tus ojos,
 «la misma ternura, los frescos y rojos
 «matices sangrientos que te han agradado,
 «concedióme esta noche permiso

«para visitarte,
«y heme en los dominios de este Paraíso».

Dijo, prosiguiendo, la Reina Manzana:
«Como eres cumplida, te espero mañana,
«quiero presentarte,
«en mi hermoso castillo encantado,
«a mi hermano querido, el Pecado».²

En su ensayo «La imagen como centro»³ el venezolano Guillermo Sucre sostiene que para Herrera, a diferencia de Darío, el mundo no es una realidad sensible, sino la proyección de un conciencia «que no está en relación equilibrada con el mundo». La complejidad de su universo metafórico se explica, pues, por la desrealización del mundo a partir de una conciencia turbada pero asombrosamente lúcida; y esto, más que una paradoja, revela una soberbia alianza entre el intelecto y los poderes irracionales del lenguaje. Mucho se ha especulado acerca de las visiones provenientes de la morfina (que el poeta se inyectaba para aliviar sus dolencias) y de los «paraísos artificiales» que ofrecía La Torre de los Panoramas, pero pocos se han detenido en la gran obsesión de Herrera, la culpable de su descalabro, su musa tentadora y fatal: la neurastenia.

Definida como una privación de las fuerzas nerviosas, la neurastenia es una enfermedad que se manifiesta en los neuroartríticos y en los individuos con agotamiento. Bien mirado, es el nombre moderno de la Melancolía medieval, de la Acedia renacentista y del Spleen romántico. A tono con los tiempos, el hada abandonará sus viejos disfraces para adoptar otro proveniente de la psicología moderna:

¡Deja que rime unos sueños
en tu rostro de gardenia,

-
2. Julio Herrera y Reissig. *Los Maitines de la Noche*. Ed. Oveja Negra, Bogotá, 1987 (Todos los fragmentos de Herrera aquí citados pertenecen a esta edición).
 3. Incluido en: *La Máscara, la transparencia*. F.C.E., México, 1985

Hada de la neurastenia,
trágica luz de mis sueños!

(«Desolación absurda»)

La invocación del poeta se torna dramática si observamos que el hada es «portadora trágica de luz» y, como tal, la única que puede apartarlo de una realidad vulgar y ordinaria. A diferencia del Hada Verde que asomaba en las visiones producidas por el absintio, el Hada de la neurastenia será «mercadera del beleño», narcótico que si bien le otorgará las visiones del encantamiento, terminará acosándolo como al Príncipe de la Torre Abolida. Pero Herrera era consciente de que solo no podía desbaratar la noción de universo como correspondencia cifrada. En el poema titulado precisamente «Neurastenia» se aparta del concepto de naturaleza como «flòresta de símbolos» y degrada los «ecos dilatados» que para Baudelaire son la cifra que el poeta debe develar para establecer las correspondencias debidas. Leamos la primera estrofa de Baudelaire:

Naturaleza es el templo donde pilares vivos
salir dejan a veces imprecisas palabras;
atraviesa allí el hombre por florestas de símbolos
que lo están observando con familiar mirada.

(«Correspondencias», traducción
de Javier Sologuren)

y comparémos la con el primer cuarteto de «Neurastenia»:

Huraño el bosque muge su rezongo
y los ecos, llevando algún reproche,
hacen rodar su carrasqueño coche
y hablan la lengua en un extraño Congo.

La crítica radical de Herrera no buscaba la negación de Armonía, sino mostrar su obsolescencia y deterioro. Sin quererlo, el uruguayo se convirtió en un precursor de la experiencia vanguardista y en el novedoso creador de un extraño sistema poético. Su operación pareciera contraria a la de Darío, pero ambos

estuvieron marcados por el signo de la fatalidad. Modernos faustos, ninguno vaciló en vender su alma para acceder al ideal, sólo que el tentador no era el perverso Mefistófeles, sino el hada. La sensual y seductora hada que terminará sobreviviendo a ambos.

IV

¡Oh Hada Cibernética!

CARLOS GERMÁN BELLI

Desaparecido Herrera y Reissig, esfumado el mórbido prestigio de La Torre de los Panoramas, destruida una estética que resurge novedosa junto con las nuevas maquinarias, la Teoría de la Relatividad y las revoluciones modernas, el hada debió juzgar oportuno un cambio de estrategia. Luego de un reparador descanso de medio siglo, eligió la neblinosa ciudad de Lima y, entre sus habitantes, al poeta Carlos Germán Belli. Ni nefelibata como Darío, ni decadente como Herrera, Belli se presentaba como la víctima ideal: un moderno con nostalgia de pasado, un ecléctico que describe paisajes donde lo más radical de la vanguardia convive con lo más arcaizante de la tradición, un manierista que practica el pastiche; en fin, un poeta poseído por la ironía y la angustia: un postmoderno.

El hada sabía que su veneno podía derramarse en el flanco más delicado y débil del poeta: la inspiración. Ganada esta partida se haría imprescindible y podría atacar otros flancos. El psicoanálisis vivía entonces una profunda revisión y la Neurastenia estaba arrojada en el cofre de anticuario. ¿Cómo volver a presentarse y parecer novedosa? Por aquellos años muchas ciencias dispares se aglutinaron en torno a una suerte de «super ciencia» basada en el arte de constuir y dirigir aparatos que efectuaban automáticamente operaciones complicadas. La gran manipulación que gobierna a las sociedades de la segunda mitad del siglo estaba presente en esa nueva ciencia cuyo sonoro nombre sedujo inmediatamente al hada: Cibernética. Su presentación no fue tan flamante como la de la Reina Mab, pero tampoco fue menos efectiva:

Oh Hada Cibernética
 cuando harás que los huesos de mis manos
 se muevan alegremente
 para escribir al fin lo que yo desee
 a la hora que me venga en gana
 y los encajes de mis órganos secretos
 tengan facciones sosegadas
 en las últimas horas del día
 mientras la sangre circule com un bálsamo
 a lo largo de mi cuerpo ⁴

(«Oh Hada Cibernética»)

La invocación de Belli supone un replanteamiento de la vieja teoría de la inspiración como algo que le viene al poeta de fuera. Todos recordamos la fórmula «¡ Canta, oh Musa, la cólera del Périda aqueo!» que da inicio a *La Ilíada*; todos recordamos, también, que era la Musa la que «cantaba» a través del poeta, quien en estado de trance se limitaba a ser un simple vehículo. Pues bien, en Belli no existe tal actitud de trance, sino de impaciente espera: la manipulación de la Musa ha cedido a la fuerza directriz de un hada caprichosa sentada frente a un lejano e inalcanzable tablero de control.

En 1962 el clamor de Belli hará titular a su tercer libro *¡Oh Hada Cibernética!* Sabiéndose imprescindible, la nueva musa escuchará sin atender los ruegos y aspiraciones del poeta. Ya no se trata de las «infinitas ansias de ideal» ni del loco deseo de trasladarse «al mundo que encanta». No olvidemos que el hablante de los poemas de Belli es un funcionario público, uno de los «millares de carlos resentidos» cuyas aspiraciones son más modestas, pero no menos urgentes: librarse para siempre de las lonjas, dedicarse a buscar una mujer «dulce como el azúcar», tener una vida más holgada, una razonable mejora de salario. Quizás el poema que mejor resuma su clamor (barroco y retorcido como el de Herrera) sea el también titulado «¡Oh Hada Cibernética!»:

4. Carlos Germán Belli. *Boda de la pluma y de la letra*. Ed. Cultura Hispánica, Madrid, 1985. (Todos los poemas y fragmentos de Belli aquí citados pertenecen a esta edición).

¡Oh Hada Cibernética!, ya líbranos
 con tu eléctrico seso y casto antídoto,
 de los oficios hórridos humanos,
 que son como tizones infernales,
 encendidos de tiempo inmemorial
 por el crudo secuaz de las hogueras;
 amortigua, ¡oh señora!, la presteza
 con que el ciervo sañudo y tan frío
 bate las nuevas aras, en el humo enhiestas,
 de nuestro cuerpo ayer, cenizas hoy,
 que nisiquiera pizca gozó alguna,
 de los amos no ingas privativo
 el ocio del amor y la sapiencia.

A diferencia de las hadas que sedujeran a Darío y a Herrera y Reissig, el Hada Cibernética nunca se hará presente a los ojos ni al espíritu de Belli. Su tiranía está matizada por un soberano desdén y se convertirá en una suerte de mesías que redimirá al poeta del «hórrido mortero» donde el tiempo «lo troscisca a diario en un horno de burla humana». ¿Acaso esta burla no es, andando el tiempo, la misma que atormentara al solitario y pálido caballero luego de amar a *la Belle Dame Sans Mercy*?

OLGA OROZCO EN EL REVES DEL CIELO

Y haz que sólo el silencio sea su palabra

OLGA OROZCO

I

«**E**namorado del silencio, al poeta no le queda más recurso que *hablar*». Rito de purificación, el acto poético supone un hablar a partir de la conciencia de un silencio que muchas veces se erige con condescendencia y no poco desdén. Esta sentencia de Octavio Paz encierra una paradoja que bien vista se resuelve en una exacta claridad: el decir del poeta se torna distinto en cuanto nace de una experiencia de silencio y se convierte en su prolongación significativa. Ya desde Mallarmé el silencio se ofrece como una realidad cifrada de difícil acceso para los no iniciados. Caduca y envejecida, la musa de la inspiración resulta desplazada por este poderoso rival.

*En el revés del cielo*¹ es una desnuda requisitoria ante ese silencio. Ventisiete extensos poemas configuran este libro carente de divisiones internas: como en un tapiz (imagen cara a Olga Orozco) se van tejiendo los hilos de una sabia edificación verbal

1. Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1987

que nada sustenta, salvo su propia y desgarrada significación. Allí se configura el espacio de la realidad como antesala de un cielo imposible pero deseado. Esta confrontación agónica entre realidad y deseo paga en Orozco su tributo a Luis Cernuda, pero añade una proyección muy personal. En un poema recogido en la antología de Juan Gustavo Cobo Borda ² titulado «La realidad y el deseo», Orozco nos dice:

La realidad, sí, la realidad:
un sello de clausura sobre todas las puertas del deseo

Quizás estos versos dedicados al poeta andaluz ofrezcan la clave interpretativa de *En el revés del cielo*, configurando así una sólida continuidad con sus libros anteriores ³

II

«Yo esperaba el dictado del silencio; / acechaba en las sombras el vuelo sorprendente del azar, una chispa de sol, / así como quien consulta las arenas en el desierto blanco». Con estas palabras se inicia el primer poema del libro titulado «El resto era silencio»; una letanía de clamores e interrogaciones que no obtienen más respuesta que la de un remoto y ensimismado Escriba: «Y haz que sólo el silencio sea su palabra». Frase que nos permite seguir, como Teseo el hilo de Ariadna, el complejo laberinto de su propuesta.

En una clara reminiscencia de Mallarmé y Vallejo, la voz poética (esa máscara tras de la cual adivinamos a la Orozco vidente) especula que el silencio «quizás siguiera el juego de unos dados que no terminan nunca de caer». El silencio se somete a las rigurosas reglas del azar, del mismo modo que las palabras se avienen a escuchar el llamado del poeta. Resulta tentador indagar las relaciones entre silencio, azar y palabra. Quizás en ellas resida

2. *Antología de la poesía hispanoamericana*, F.C.E., México, 1985, p. 268

3. *Desde lejos* (1946), *Las muertes* (1952), *Los juegos peligrosos* (1962), *Museo salvaje* (1974), *Cantos a Berenice* (1977), *Mutaciones de la realidad* (1979)

el secreto de la poesía, también la discreta perfección de su fracaso.

Es muy diversa la actitud de los poetas frente al dilema propuesto. Todos intentan, a su manera, trasponer la infranqueable muralla tras de la cual silencio y palabra conviven en el privilegiado espacio de la unicidad. Quizás la más consecuente y extrema haya sido la de Rimbaud; no menos orgullosa, Orozco ha optado por el discurso de la imposibilidad. Enamorada del silencio, éste se transforma en una suerte de «amado mítico» que no excluye en su desdén otra pasión que la poeta ejerce con singular vehemencia: el amor por las palabras. En uno de los pasajes más hermosos del libro se lee:

Hay en algunos ojos esas borras de añil que dejan
 los crepúsculos al evaporarse
 —un ala que perdura, una sombra de ausencia—.
 Son ojos hechos para distinguir hasta el último
 rastro de la melancolía,
 para ver en la lluvia el inventario de los bienes perdidos

El yo está hecho de la misma sustancia que aquello que contempla y describe; de este modo la mirada (la mirada *poética*) se define como tautológica respecto de las sensaciones que engendra:

... hace falta un invierno interior
 «para observar la escarcha y los enebros erizados de hielo»
 dijo Wallace Stevens congelando el oído y la pupila

(«Al pájaro se lo interroga con su canto»)

III

Líneas arriba sostuve que la realidad para Orozco era la perenne antesala de un cielo imposible pero deseado. Debo agregar que entre ellos se interpone un obstáculo que impide el ingreso a este cielo. El acento trágico que respiran las páginas de este libro se debe a la conmovedora tenacidad con que se pretende atrave-

sarlo, pues incluso nuestra vida es definida en torno a esa absurda esperanza:

Somos duros fragmentos arrancados del reverso del cielo,
trozos de cascotes insolubles
vuelos hacia ese muro donde se inscribe el vuelo de la realidad

(«Catecismo animal»)

La realidad, pues, es ese muro que nos despedaza y nos convierte en ruinas pero, a diferencia de las «murallas» de Kavafis que silenciosamente lo «tapiaron del mundo», tras el muro de la Orozco está ese lugar anhelado «donde las mutiladas visiones se completan / donde se cumple Dios». Ese muro aparece con distintos ropajes a lo largo del libro: a veces es «una muralla sorda», «alguien que obstruye la salida», o «la piedra que te cerró el camino», pero siempre con la terrible certeza de que nadie podrá trasponerlo. El poema titulado precisamente «El obstáculo» termina con estas durísimas palabras: «No llegaré jamás al otro lado».

Una lectura atenta del libro nos hace suponer que detrás de esa necesidad de trascendencia se oculta una nostalgia del paraíso. En un pasado (análogo a la «edad de oro») se habitó ese espacio hasta que el destino propició la Caída y su consecuente expulsión. La imagen romántica del poeta como «Ángel caído» se vitaliza nuevamente en Orozco: «sobresale, inquieta, la nostalgia de un ala», nos dice. Pero la reminiscencia se torna trágica en un presente evocado:

Algo se resquebraja en mitad de mi espalda.
Siento que un ala negra se desprende.
¿Empezaré a caer hacia lo alto?

(«Fuera de foco»)

Sólo si recordamos el estrecho vínculo entre el origen de la tragedia y los ritos dionisiacos comprenderemos la invocación contenida en el poema «Escena de caza»: «¡Cuántos nobles destinos inmolados al dios de la pezuña hendida/ o al alto, al serenísimo,

al que ajusta su vuelo como el lazo del estrangulador!». En otro poema se erige como heroína trágica: «Estás ahí, de pie, sin indulto posible, bajo el azote de la fatalidad,/ prisionera del mismo desenlace, igual que una heroína en el carro del mito».

Dueña de un verso largo y de aliento narrativo, Olga Orozco no renuncia al lujo de las imágenes ni al esplendor de las palabras, aunque éstas al final «se pierdan de vista contra las puertas del silencio». Curiosa contradicción de la que Orozco sale airosa; invoca al silencio sin obtener respuesta, pero su soberbia invocación —igual que las ciegas palabras del oráculo— está provista de una misteriosa significación que nos redime y alecciona.

LA ULTIMA ELEGIA DE JOSE EMILIO PACHECO

LA CATÁSTROFE

La mañana del 21 de setiembre de 1985 fue una mañana fatídica para México: un devastador terremoto remeció la ciudad hasta dejar buena parte de ella en escombros. Pocas veces había traicionado la tierra en forma tan cruel a la civilización que sobre ella se asentaba: el desconcierto del hombre al ver destruirse en segundos aquello que costó tantos siglos edificar, su impotencia ante un enemigo que no es el hombre sino la propia naturaleza, motiva la rápida acción de solidaridad, pero también la reflexión inmediata, que es otra manera de ser solidario.

*Miro la tierra*¹ nos lleva desde el título a presenciar una imagen contemplativa: el terremoto —un terremoto concreto, desolador, monstruoso— se convierte en un inmenso poliedro en el que cada una de sus caras nos ofrece una reflexión distinta, pero perfectamente articulada con las otras. La primera parte del libro se titula «Las ruinas de México (Elegía del retorno)», largo poema dividido en cinco partes de doce secciones cada una: una monstruosa rueda

1. *Miro la tierra*, Era, México, 1986.

de sesenta radios cuyo precario eje las articula en el pasado, en la mutua solidaridad, en el franco deseo de no hacer «versitos» en la catástrofe, en la ética que se reclama cuando ya todo está irremediablemente perdido.

Poema escrito entre Greenbelt (Maryland) y la Ciudad de México, «Elegía del Retorno» es también un canto de extrañamiento: el poeta vuelve a la ciudad (su ciudad), pero el no haber compartido la catástrofe lo convierte automáticamente en «extranjero». Los versos de Luis G. Urbina que presiden dicho poema son por demás elocuentes:

Volveré a la ciudad que yo más quiero
después de tanta desventura, pero
ya seré en mi ciudad un extranjero.

Por ello, esta primera parte es una reflexión sobre la tierra como un organismo propio (el poseer en su interior un «infierno sólido» es sólo parte de su naturaleza), y el Hombre como un invasor que no comprende sus designios.

SIN LOS PIES EN LA TIERRA

En la segunda parte (siempre descendiendo de lo general a lo particular como quien desciende por los círculos dantescos) hallamos ya el nombre, la circunstancia concreta, y sobre todo, el significado individual de la tragedia. En el fragmento 3 dice:

De aquella parte de la ciudad que por derecho
de nacimiento y crecimiento, odio y amor,
puedo llamar la mía (a sabiendas
de que nada es de nadie),
no queda piedra sobre piedra.

Esa que allí no ves, que no está
ni volverá a alzarse nunca,
fue en otro mundo la casa
donde nací.
La avenida que pueblan damnificados

me enseñó a caminar.
Jugué en el parque
hoy repleto de tiendas de campaña.

Terminó mi pasado.
Las ruinas se desplomaron en mi interior.
Siempre hay más, siempre hay más.
la caída no toca fondo.

Más adelante el poeta señala que el fenómeno telúrico no sólo destruye la solidez de las edificaciones, sino, también, la aparente solidez de nuestras convicciones y creencias:

«Los pies en la tierra»
decimos para alabar la cordura,
el sentido de la realidad.
Y de repente
el suelo se echa a andar,
no hay amparo:
todo lo que era firme se derrumba

No es difícil hallar ecos de Vallejo (poeta que Pacheco admira) en el poema 7: una extensa carta de perdón a los damnificados:

Mi solidaridad de qué sirve. No aparta
escombros, no sostiene las casas
ni las erige de nuevo.

y concluye:

Perdón por estar aquí contemplando, en donde
hubo un edificio, el hueco profundo,
el agujero de mi propia muerte.

EL PEQUEÑO APOCALIPSIS

El resto del poema nos revela cómo esa «contemplación» se hace carne en la conciencia y cómo la actividad destructiva del hombre revela, sin más, su soberbia aplastada por una naturaleza que se empeña en destruir. Sin decirlo, Pacheco advierte que el

terremoto no es más que una pequeña venganza de la naturaleza frente al hombre depredador (no olvidemos que estamos frente a un poeta ecologista). Pero el precio de ese pequeño apocalipsis es demasiado alto, pues nos recuerda nuestra propia insignificancia ante las fuerzas ciegas de la tierra.

El último poema de la primera parte nos habla de un niño que se aburre en el jardín y ve una ordenada columna de hormigas. Los insectos llevan a cuestas su brizna «o su fragmento de mosca» y al niño ese mundo se le antoja preciso e inútil como una pieza de reloj. Siguiendo no sabemos qué impulso destructor, el niño pisotea la columna, las galerías y las casas de las hormigas. Ahora sólo quedan un «montón de ruinas dolientes y diminutos seres que padecen su agonía entre escombros». Esta es una de las caras más terribles del poliedro porque nos revela (como en un espejo invertido) la insensibilidad de la tierra como verduga y victimaria.

FUEGO, AGUA, TIERRA

No faltará quien luego de leer este poema reproche a Pacheco el uso de un lenguaje excesivamente «terrestre», con imágenes casi obvias y un dolor que muchas veces transparenta lo que precisamente debería ocultar; pero no creo equivocarme si sostengo que ese lenguaje es el apropiado para expresar la experiencia vivida y sentida por Pacheco.

Es interesante recordar que en el libro titulado *El reposo del fuego* (1964)² —un largo poema poseedor de una estructura similar a «Las ruinas de México»— Pacheco decía presagiante:

...Contempla tu dominio: este es tu reino,
una triste ciudad de agua y aceite
que sin unirse flotan. Su equilibrio
es su feroz tensión. Y su combate
ha engendrado una paz que es tregua alerta.

2. Incluido en: *Tarde o temprano* (Poemas 1958 - 1978), F.C.E., México, 1980

Es interesante recordar, también, que años más tarde publicaría (tomando un verso de Seferis) el poemario *Los trabajos del mar*³. Tenemos tres de los elementos constitutivos del mundo según los presocráticos: el *Fuego* (que reposa), el *Agua* (mar sobre el que se actúa) y la *Tierra* (que se contempla mientras se mueve). Las tres son maneras distintas y complementarias del quehacer poético de Pacheco; también son distintas maneras de renegar de la poesía para luego exaltarla (como en su célebre «Crítica de la poesía», donde la llama «perra infecta» y luego «dulce, eterna, luminosa poesía»).

Es cierto que falta el *Aire*. Pero Pacheco no es un poeta de la ascensión y el vuelo (como lo eran Víctor Hugo, el elocuente, y Huidobro, el paracaidista), sino un poeta del tiempo y de la historia. Por eso la confrontación entre la retórica del lenguaje literario y los hechos que nos duelen cuando verdaderamente ocurren se hacen carne en su palabra, que es la de todos:

Con qué facilidad en los poemas de antes hablábamos
del polvo, la ceniza, el desastre y la muerte.
Ahora que están aquí ya no hay palabras
capaces de expresar qué significan
el polvo, la ceniza, el desastre y la muerte

3. *Los trabajos del mar*, Ed. Cátedra, Madrid, 1983.

EL ALMANAQUE DE JUAN GUSTAVO COBO BORDA

UNA DESENFRENADA EUFORIA

En una impúdica prosa autobiográfica, Juan Gustavo Cobo Borda se define como «un viejo aprendiz de poeta que se siente partícipe de una aventura que sólo puede ser latinoamericana»¹. Habría que rastrear los seis volúmenes ensayísticos de Cobo para comprender el desgarramiento en que se sitúa la opción poética y vital de nuestro autor². Lo curioso es que este desgarramiento se revela en una suerte de ironía que no sabemos si encubre un profundo escepticismo o un afán de escupir cariñosamente sus más sagrados valores. Para el efecto Cobo emplea un lenguaje conversacional pero, a diferencia de sus antecesores nadaístas, no lo mueve el escándalo ni la pose cinematográfica. Sabe con Estanislao Zuleta que el sacrilego se reconoce profundamente en la religión cuando cose la hostia a puñaladas «porque nadie profana una galleta de soda».

1. «Autobiográfica», en *Visiones de América Latina*, Eds. Tercer Mundo, Bogotá, 1987, pp. 13-21

2. *La alegría de leer* (1976), *La tradición de la pobreza* (1980), *La otra literatura Latinoamericana* (1982), *Letras de esta América* (1986), *Poesía colombiana* (1987) y el mencionado *Visiones de América Latina*.

La ineficacia del método no significa necesariamente la cancelación de sus fines, sino un cambio de estrategia. En la poesía colombiana ésta se llamó «La generación sin nombre», que buscaba, en palabras del mismo Cobo, «una apropiación creativa de la tradición poética colombiana».

La convivencia de la «apropiación creativa» con el solapado sacrilegio nos ofrece una luz interpretativa del dilema presente en casi toda su poesía. Dilema que de algún modo define su particular manera de ser latinoamericano: sin la desgarrada pasión de la tragedia, pero con una «desenfrenada euforia».

DARIO Y BORGES

No es gratuito que *Almanaque de versos*³ se inicie con dos breves poemas dedicados a Jorge Luis Borges y a Rubén Darío. Con ellos se inicia para Cobo esa «aventura» latinoamericana de la que se siente partícipe y continuador. Mas adelante incluirá homenajes y reconocimientos a Lezama, a Aurelio Arturo, a César Vallejo, a Martín Adán; nombres lo suficientemente importantes como para sugerirnos que la opción original de Cobo es más una selección previa de sus fuentes que una simple frontera divisoria. El cosmopolitismo universalista de Borges (el «pulcro caballero victoriano») contrasta y complementa los hallazgos del «mestizo nicaragüense», abonando el fértil terreno donde irá a desenvolverse la poesía hispanoamericana escrita en español.

Luego del reconocimiento el cuestionamiento. Uno de los temas centrales del libro (y, sospecho, de las preocupaciones de Cobo) es el rechazo a la poesía desde la poesía, lo que supone el permanente cuestionamiento de su utilidad e, incluso, de su necesidad. Poemas como «Al recuerdo de un escritor», «Modos de resistir», «Retórica» o «Autógrafo» parecen inclinarse por ese lado negativo,

3. Ed. Oveja Negra, Bogotá, 1988

a pesar de que todos acaban con el aristocrático guiño de quien conoce el valor de su propia escritura. Así, ningún poema resulta excesivamente «duro», ni siquiera su célebre «Poética» («¿Cómo escribir poesía, / por qué no callarnos definitivamente/ y dedicarnos a cosas mucho más útiles?»), pues la irreverencia y el desenfado terminan por minar todo el nihilismo que asoma, pero no se manifiesta.

Barrunto que tras ese tono de deliberada ironía se oculta un asco emocional en que el poeta parece solazarse. Ese sentimiento de atracción y repulsión, ese dejarse llevar por el exceso y tener el suficiente pudor de controlarlo deviene en su admiración por el bolero.

LA REALIDAD Y EL BOLERO

Es lo contrario de una casualidad que una de las colecciones poéticas de Cobo se titule *Ofrenda en el altar del bolero* (1981), donde no es difícil imaginar a Agustín Lara sentado a la diestra de Darío. Aquí se desarrolla el primer gran eje de su poesía (el segundo lo articula Borges), aquel que tiene en el «mestizo nicaragüense» su punto de partida.

En estos poemas podemos comprobar que la «inutilidad» de la poesía posee un complejo trasfondo: los dudosos gustos del poeta (ese «lenguaje previsible» vuelto a convocar *par delicatessen*) son exhibidos con orgullo y no poca elegancia. Basta leer las líneas finales del poema «¿Perdí mi vida?» para comprobar la propuesta subyacente de Cobo: la poesía en efecto es inútil, pero sólo en ella hay lugar para la redención. En la misma prosa autobiográfica que mencionamos al principio, Cobo se encarga de asignarle una importancia que, en apariencia, sus propios poemas parecen negar:

Las palabras no sustituyen la realidad, pero una vez que la realidad desaparece, sólo ellas la recuerdan. Sólo ellas ... y el

mundo que parece refutarlas, paso a paso. El mundo que sin las palabras no sería sino pura nada.⁴

Si en la ironía quejumbrosa del bolero se evidencia el afán desacralizador de Cobo, en ella encontramos, también, su manifiesta simpatía por el melodrama como rasgo de identidad latinoamericana. («La tragedia es privilegio de los europeos» —nos dice— «pero no hace falta ser demasiado perspicaz para reconocer que a nosotros nos tocó el melodrama»). Por eso, el amor se presenta desprovisto de toda grandeza trágica y se nos muestra pedestre, con toda su carga de vulgaridad que desborda el poder de las palabras:

Es tan deleznable toda poesía amorosa,
tan llena de ripios.
que no puedo dejar de escribirla.

(«Roncando al sol como una foca
en las Galápagos»)

Pero cuerpo y palabra se nutren de una misma experiencia que los torna indivisibles. En la tradición de la mejor poesía romántica, el acto de escritura se convierte en el espejo del acto amoroso, y la misma voz que registra la cálida sensualidad de poemas como «Erótica» o «Razón de amor» se convierte en la misma que imprecava contra una historia vergonzante y banal. Claro que la imprecación de Cobo está revestida de un acento burlón y distante, pero este aspecto tiene mucho que ver con la concepción que tiene el poeta de la *historia*. Títulos como «En Colombia matan demasiado», «Cartilla de historia patria» o el irónico «Colombia es tierra de leones», dicen mucho de esa lucidez intelectual que lo lleva a descreer de sus supuestos valores:

País mal hecho
cuya única tradición
son los errores.

4. Op. Cit. p. 14

Quedan anécdotas
chistes de café,
caspa y babas.
Hombres que van al cine solos.
Mugre y parsimonia

(«Colombia es una tierra de leones»)

TRAS LA MUGRE SANTIDAD

En un estudio incluido en el volumen *La máscara, la transparencia*⁵, el venezolano Guillermo Sucre señala como uno de los dones más notables de Cobo Borda su «imaginación narrativa casi impersonal» para referirse a los autores que más ama y admira: García Lorca, Vallejo, James, Nerval, Scott, Breton, Kavafis, Adán, Lezama y Aurelio Arturo. Ni ironía ni sarcasmo, aquí encontramos una sabiduría emparentada con la del «pulcro caballero victoriano» y una manifiesta humildad (pariente cercana de la sabiduría en nuestros predios) de la que Cobo se vale para dejar implícita su propuesta: «Pedías una rauda cetrería de metáforas/ yo enhebro una sarta de lugares comunes», escribe en el poema «Maestro Lezama» y, acto seguido, anuncia su profesión de fe: «Por todo ello creo en ti:/ la resurrección de los cuerpos/ la vida perdurable».

En este mismo tono está escrito el poema «Apolo y Dafne» que cierra el volumen. Quizás debiéramos ser más cautos y ver en el mito propuesto la naturaleza «abierta» del libro: la conservación de la inocencia exige transformarse sin dejar de ser. Pero ello es sólo posible en la poesía. Así, la paradoja se resuelve en favor de esos seres inútiles que son los poetas. Los únicos que pueden liberarnos de la infamia y la banalidad de nuestra historia:

Escribir es rezar de modo diferente.
Las únicas noticias están en los poemas.
Todos los poetas son santos e irán al cielo.

5. «La trampa de la historia», en: *La máscara, la transparencia*. F.C.E., México, 1985, pp. 286-288

ELOGIO DE LA PALABRA (a manera de epílogo)

Para Roberto Forns

I

«**L**a palabra es un poderoso soberano, que con un pequeñísimo y muy invisible cuerpo realiza empresas absolutamente divinas. En efecto, puede eliminar el temor, suprimir la tristeza, infundir alegría, aumentar la compasión».

Con esta frase el sofista Gorgias esgrime una argumentación tendiente a demostrar —con el pretexto de una justificación de la injustificable Helena— que la palabra no es representativa del mundo exterior, sino que es el mundo exterior el que vuelve significativa la palabra. Las consecuencias de este razonamiento tendrán una larga secuela en las modernas teorías lingüísticas e incluso literarias. No me detendré en este aspecto, me limitaré a señalar la lucidez que llevó a Gorgias a considerar y definir toda poesía como palabra con metro: «Esta infunde en los oyentes un estremecimiento preñado de temor, una compasión llena de lágrimas y una añoranza cercana al dolor, de forma que el alma experimenta mediante la palabra una pasión propia con motivo de la felicidad y la adversidad en asuntos y personas ajenas»¹.

1. Gorgias, *Elogio de Helena*. En: *Gorgias. Fragmentos y testimonios*. Biblioteca de iniciación filosófica, Aguilar, Buenos Aires, 1974, pp. 85-92.

No será difícil para el lector adivinar en este fragmento un antecedente de la *catarsis* tal como la planteara Aristóteles en su *Poética*, tampoco le será difícil estrellarse con una paradoja no resuelta del todo: la poesía como engaño (*Apate*) que proporciona el conocimiento. Como buen sofista, el mismo Gorgias se sirvió de esta paradoja para fines prácticos. Habría que recordar que en su época la retórica disputaba un lugar entre los géneros literarios para comprender el pasaje platónico en el que Gorgias alardea de convencer al paciente de dejarse operar gracias a sus habilidades persuasivas. Gorgias no era médico (el médico era su hermano) pero sabía que un ejercicio de retórica bastaba para convencer al enfermo de cualquier cosa, incluso de exponer su vida en manos de los médicos. Ahora bien, si la poesía (no olvidemos que *poiesis* era para los griegos un concepto tan amplio como lo es *arte* para nosotros) no ofrece un correlato positivo con la realidad, ¿de dónde le viene su enorme capacidad para otorgar conocimiento? Si pudiésemos interrogar a Gorgias quizás nos conteste: porque está hecha de palabras y no de realidades. Y quizás añada, con ese estilo «tan excesivamente poético» que deplorara Aristóteles y celebrara Cicerón, que la poesía es metro y no ideas.

En este punto debo traer a colación dos breves historias muy lejanas en el tiempo, pero emparentadas por participar de la misma preocupación que desvelara a Gorgias. La primera tiene que ver directamente con él. Se trata de un fragmento de Plutarco sobre la poesía trágica que reproduzco a continuación:

La tragedia floreció y fue aclamada porque constituyó un relato y un espectáculo maravilloso para los hombres de entonces porque produjo con sus mitos y con sus pasiones un engaño, como dice Gorgias, de tal naturaleza que quien cae en él se hace más justo que quien no incurre en el mismo, y que quien es engañado se hace más sabio que quien no se deja engañar.²

2. Plutarco. *La gloria militar y política de atenas*. En: Op. Cit. p. 85

La paradoja de la poesía como «engaño» que proporciona conocimiento no le fue ajena a Plutarco, quien añade (suponemos de su propia cosecha): «en efecto, se hace más justo porque cumplió lo que le había prometido; se hace más sabio porque quien no está carente de sensibilidad es invadido por el placer de la palabra». Advierto que esta frase da en el clavo de nuestras especulaciones; en el clavo y también en la respuesta. Dejemos de lado, por una vez, la explicación racionalista de Aristóteles según la cual la ficción artística es un «engaño útil» que genera placer (*hedonê*) en el espectador no por la tragedia misma, sino por representar la realidad tal como es. Más tentador (y probablemente menos juicioso) es olvidarnos de la poesía como representación —esto es, como *mimesis*— y quedarnos con lo esencial: las palabras. Esas palabras que si bien se originan a partir de las cosas del mundo están relativizadas ya que contienen su propio referente y, en consecuencia, su propia verdad. Verdad captable, ya lo dijo Plutarco, por la sensibilidad, no por el entendimiento.

Es en este tenor que debemos interpretar aquella frase de la que se sirvió Mallarmé para responder al pintor Degas, y aquí entramos a la segunda breve historia. Se cuenta que un día Degas le preguntó a su célebre amigo por qué razón no podía escribir versos si él también tenía ideas, a lo que el poeta respondió: «Ocurre, querido Degas, que los versos no se escriben con ideas, los versos se escriben con palabras». No se trata, como pudiera pensarse, de una invitación al formalismo, sino de devolverle a las palabras su lugar significante en el interior del metro, demostrar que su capacidad de conmoción (sea melódica, emocional o intelectual) es anterior al lenguaje que determina la gramática; lenguaje original que, al igual que el fuego eterno de los parsis, se mantiene vivo gracias a los poetas.

Hubo un momento en que la gramática del mundo dotó a las palabras de un significado y un sentido precisos a cambio de una sujeción tiránica. El nombre de esta sujeción es *ideología*. Casi imposible escabullirse de ella; las palabras que antaño gozaran de una libertad infinita para designar esto o aquello se han convertido en monstruosos instrumentos de dominación en manos de los po-

líticos, los medios de comunicación masiva, la promiscuidad de las grandes urbes, la espantosa publicidad. Domesticadas, las palabras agachan la cabeza y se rinden; pero a veces explotan, se rebelan y estallan haciendo sonrojar al comisario, quien inmediatamente las proscribire y degüella. Vivimos inmersos en lo que Italo Calvino ha denominado «la peste del lenguaje»; las palabras han perdido la batalla, pero sabemos que esa derrota es parcial: sobreviven en el lenguaje de los amantes, en el vocabulario de la rebelión y, sobre todo, en la poesía. La comparación entre esta última y el fuego de los parsis no es arbitraria: desde hace más de mil trescientos años los parsis conservan el fuego en pequeños templos dedicados a su dios Zoroastro; esa llama límpida y sin humo es celosamente resguardada por un joven parsi de Bombay cuya función es reavivarla con trozos de madera de sándalo mientras recita plegarias a Ahura Mazda. Este rito, que según la leyenda ha mantenido viva la llama desde los tiempos del rey Darío, ha sobrevivido a la dominación islámica, a los tiempos del Shah, al Ayatola y sobrevivirá a los recientes conflictos del Golfo. «Solamente lo fugitivo permanece y dura» sentenció para siempre Quevedo: esta pequeña llamita que eternamente cambia sin dejar de ser es lo único que ha permanecido en una historia de catástrofes y conflagraciones. La analogía con la poesía es doble: primero, por su carácter privado que engendra el sustento (y la supervivencia) de una comunidad; segundo, por su inexcusable sentido sagrado: la poesía es también el fuego original; ella no sólo ha sobrevivido a las ideologías, sino que además las ha denunciado; ella no sólo ha mantenido la originalidad de la lengua, sino que ha sabido preservar su propia sabiduría.

II

En su libro *Mito y Culto entre pueblos primitivos*³ el etnólogo alemán Ad. E. Jensen nos cuenta la historia de Oji, un negro nigeriano de la tribu Ibo que servía en un cuartel británico a muchos kilómetros de su patria. Un domingo al anochecer, Oji sufrió

3. *Mito y Culto entre pueblos primitivos*. F.C.E., México, 1986.

una especie de ataque de locura que lo obligó a correr e internarse en el bosque. Detenido por un cabo y cinco policías el otrora pacífico Oji explicó en su nervioso dialecto *que su árbol lo llamaba*. En efecto, en su tierra existen árboles denominados Oji, que en determinadas épocas del año exigen la presencia de aquellos individuos que llevan su nombre: «cuando oímos el llamado de nuestros árboles dondequiera que nos encontremos y sea de día o de noche, hemos de partir inmediatamente y correr hasta el lugar en donde estos árboles crecen»⁴.

Jensen no se sirve de este relato para establecer las obvias relaciones de parentesco entre el hombre y los elementos de la naturaleza, sino como meditación acerca del llamado comportamiento prelógico, que muchos consideran irracional:

Se ha procedido con excesiva propensión —precisamente para poder explicar en esta forma la conducta prelógica— a tomar, en la medida posible, al pie de la letra, toda comunicación al respecto acerca de los pueblos primitivos, pasando por alto los numerosos informes que demuestran que, en muchos casos, la actitud de los pueblos primitivos es exactamente igual a la nuestra; así, por ejemplo, cuando en una representación del *Macbeth* nos dejamos arrastrar a la vivencia apasionada, pese a que en otra esfera de nuestras facultades de experiencia sabemos perfectamente bien que allí sólo «se hace como si».⁵

Como se ve, a Jensen le faltó muy poco para llegar a las mismas conclusiones a las que llegó Plutarco dieciocho siglos antes. Tal vez ambos hubiesen coincidido en diferenciar a Oji de nosotros únicamente por no tener embotada la «otra esfera de sus facultades», aquella que ha dotado al *Macbeth* de infinidad de teorías e interpretaciones que nos han hecho olvidar que se trata ante todo de una obra verbal destinada al goce. Nuestra incompreensión ante la actitud de Oji no sólo revela miopía, sino la pérdida de ciertas facultades que, hoy por hoy, sólo la poesía ha sabido preservar.

4. Op. Cit. p. 36

5. Op. Cit. p. 38

Es estimulante para un poeta de nuestro tiempo imaginar a las comunidades del neolítico reunidas ante una hoguera (de nuevo el fuego primordial) para acompañar la llegada del crepúsculo con largas historias donde los dioses y los antepasados se confunden con los vivos organizando el relato del cosmos. Estimulante y conmovedor saber que en algún tiempo toda la tribu se sintió parte de un solo poema que le otorgaba sustento vital.

Ahora sabemos que no existe diferencia alguna entre palabra poética y no poética, pero sabemos también que han tomado rumbos tan distintos que se han hecho prácticamente inconciliables. Tarea titánica la de liberar a la segunda y otorgarle el espacio de libertad y conocimiento que le corresponde. Rimbaud sabía que para cambiar la vida era menester cambiar el lenguaje, lo mismo advertía Mallarmé en sus continuas reflexiones, la más conocida (y citada) de las cuales figura sobre la tumba de Edgar Poe:

Donner un sens plus pur aux mots de la tribu

No sabemos si Mallarmé tenía en mente a la tribu de Oji o a las aldeas neolíticas del pasado (en realidad se refería a nosotros), pero sí que tenía la certeza de que sólo en la poesía se conserva el indispensable núcleo que mantiene viva una comunidad, aunque ésta muchas veces la rechace. Sólo en esa pureza (que nada tiene que ver con el falseado concepto de «poesía pura») lograremos ingresar a ese espacio de conocimiento que la poesía nos ofrece para hacernos más sabios «porque sólo quien no está carente de sensibilidad es invadido por el placer de la palabra».

NOTICIA SOBRE LOS TEXTOS

La mayor parte de los textos que integran este libro han sido publicados en los diarios y revistas que se consignan a continuación. Como se ha advertido, todos ellos han sufrido modificaciones. En los casos en que se ha preferido cambiar de título se citará entre corchetes el original.

I

- «Piedra negra sobre una piedra blanca». *Cuadernos Hispanoamericanos* N^o 454-55 (Homenaje a César Vallejo), Madrid, abril-mayo, 1988. [*Vallejo en la poesía peruana (1950-1970)*]
- «Un surrealista entre Esopo y Maldoror». *La República*, suplemento «Domingo», 13 marzo 1988.
- «Westphalen en la mar del fuego». *Cuadernos Hispanoamericanos* N^o 461, Madrid, noviembre, 1988. [*Belleza de una espada clavada en la lengua*]
- «Bodas del amor y de la muerte». *La República*, suplemento «Culturas», 6 noviembre 1988.

«Un místico en la noche oscura». *Kantú*, revista de arte, Nº 7, Lima, diciembre 1989.

«Péndulo entre Pirrón y Dionisos». *La República*, suplemento «Domingo», 26 junio 1988 [*Washington Delgado entre la embriaguez, la sabiduría y el escepticismo*].

II

«De la torre de marfil a la torre de Babel». *Margen*, Nº 2, Madrid, 1987.

«Tronco del olivo original». *La República*, suplemento «Domingo», 5 junio 1988 [*Heraud, Arquímoro y los hijos de Licurgo*].

«Una cierta fascinación por el horror». *La República*, suplemento «Culturas», 11 setiembre 1988.

«Otra noche en el Huerto de los Olivos». *Debate*, vol. X, Nº 50, mayo-junio 1988 [*Huerto de poemas*].

«El asceta en su casa». *La República*, suplemento «Culturas», 18 marzo 1990.

«El chico que se declaraba con la mirada». *La República*, suplemento «Culturas», 20 noviembre 1988 [*Declaración con la mirada*].

«El poema: una bella mentira». *La República*, suplemento «Culturas», 16 octubre 1988.

III

«Un penique para Mr. Eliot». *La República*, suplemento «Culturas», 25 setiembre 1988.

- «¿Quién lee a Campoamor?». *Meridiano* N° 7, Lima, 30 junio, 1991.
- «Salutación a España». *Meridiano* N° 28 Lima, 24 de noviembre, 1991.
- «Olga Orozco en el revés del cielo». *La República*, suplemento «Culturas», segunda semana de enero 1989.
- «La última elegía de José Emilio Pacheco». *La República*, suplemento «Domingo», 28 febrero 1988.
- «El almanaque de Juan Gustavo Cobo Borda». *La República*, suplemento «Culturas», cuarta semana de febrero 1989. (Reproducido en : *Juan Gustavo Cobo Borda. Antología Poética. Colección de Poesía del Quinto Centenario* N° 22, Editorial Tiempo Presente, Bogotá, 1990).
- «Elogio de la palabra». *El Peruano*, Lima, 7 de enero, 1991.

Todos los demás son inéditos.

INDICE ONOMASTICO

- ABRIL, Xavier, 21, 36, 39.
ADÁN, Martín, 18, 21, 27, 32, 38, 114, 126, 194, 197.
ALATORRE, Antonio, 61.
ALBERTI, Rafael, 25, 31.
ALCEO, 135.
ALONSO, Dámaso, 160, 161, 167, 168.
ANDERSON IMBERT, Enrique, 167.
APOLLINAIRE, Guillaume, 144.
ASÍN PALACIOS, Miguel, 61.
ARISTÓTELES, 200, 201.
ARTURO AURELIO, 194, 197.
AZORÍN, 159.
- BAKHTINE, Mikhail, 111.
BANDARRA, Gonzalo Eanes de, 152-153.
BASADRE, Jorge, 160.
BASHO, 91, 96.
BATAILLE, George, 138.
BAUDELAIRE, Charles, 40, 80, 145, 155, 177.
BÉCQUER, Gustavo Adolfo, 19, 160, 161, 162, 168.
BELTROY, Manuel, 20.
BELLI, Carlos Germán, 21, 178-180.
BERCEO, Gonzalo de, 37.
BERGMAN, Ingmar, 97.
BOCCACCIO, Giovanni, 98.
BORGES, Jorge Luis, 19, 67, 119, 129, 147-148, 154, 157, 160, 168, 194, 195.
BOSCAN, Juan, 161, 167.
BOWRA, Cecil, 145.
BRECHT, Bertolt, 18, 27, 71.
BRETON, André, 40, 50, 197.
BUENO, Raúl, 144.
BUSTAMANTE, Jorge de, 61.
BYRON, George Gordon, Lord, 155.

CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, 37.
CALVINO, ITALO, 202.
CALZADILLA, Juan, 99.
CAMPOAMOR, Ramón de, 159-164.
CARDUCCI, Giosué, 159.
CARRILLO, Francisco, 144.
CASAS MONTEIRO, Adolfo, 150.
CASTILLEJO, Cristóbal de, 167.
CERNA, José, 17n, 31.
CERNUDA, Luis, 111, 137, 138, 146, 148, 161, 162, 168, 169, 182.
CEVALLOS, Leonidas, 156.
CICERÓN, 135, 200.
CISNEROS, Antonio, 29, 30, 32n, 86, 89, 107, 112, 121.
CISNEROS, Luis Jaime, 139n.
CLAROS, Antonio, 77-81.
COBO BORDA, Juan Gustavo, 182, 193-197.
COLINAS, Antonio, 61.
CONSTANT, Benjamín, 124.
CORCUERA, Arturo, 23, 88, 107.
CÓRDOBA, Sebastián de, 60.
CORONEL URTECHO, José, 18.
CORTÁZAR, Julio, 155n.
COUFFON, Claude, 59.
CRESPO, Angel, 153, 154, 156.
CRUZ, San Juan de la, 49, 50, 60-68, 95.

CHAGALL, Marc, 93.
CHANOVE, Oswaldo, 121.
CHOCANO, José Santos, 19, 143, 159, 160.
CHRISTIE, Agatha, 148.

DALÍ, Salvador, 38.
D'ANNUNZIO, Gabriele, 42.
DARÍO, Rubén, 18, 19, 159, 160, 163, 165-170, 172-174, 176, 177, 178,
180, 194, 195.
DEGAS, Edgar, 201.
DELGADO, WASHINGTON, 19, 20, 21, 69, 74, 107.
DRUMMOND DE ANDRADE, Carlos, 93, 156n.
DUROZOI, G., 38, 39n, 42n.

- ECO, Umberto, 112.
ECHEGARAY, José, 165, 166.
EGUREN, José María, 18, 20.
EIELSON, Jorge Eduardo, 21, 26, 27, 30, 32, 59-68, 74.
ELIOT, Thomas Stearns, 27, 87, 143-148.
ESCOBAR, Alberto, 18, 21, 23.
ESLAVA, Jorge, 111-115.
ESOPO, 45.
EXTREMERA TAPIA, Nicolás, 150n.
- FELIPE, León, 24, 25.
FERRARI, Emilio, 165, 168.
FITZGERALD, F. Scott, 197.
FLORIAN, Mario, 21.
FORGUES, Roland, 59n.
FREUD, Sigmund, 40.
FRISANCHO, Jorge, 123-127.
FRYE, Northrop, 42.
- GARCÍA LORCA, Federico, 24, 197.
GARCILASO DE LA VEGA, 60, 161, 167.
GAZZOLO, Ana María, 115.
GELMAN, Juan, 19n.
GERSON, Jean le Charlier, llamado, 97.
GINSBERG, Allen, 117.
GOETHE, Johann Wolfgang, 148.
GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón, 105, 146n.
GÓNGORA, Luis de, 159, 160.
GONZÁLEZ PRADA, Manuel, 20, 159.
GORGIAS, 199-200.
GRANDE, Félix, 19n.
GRAVES, Robert, 83, 135.
GROSSAC, Paul, 167n.
GUEVARA, Ernesto Che, 121.
GUEVARA, Pablo, 32n.
GUILLÉN, Jorge, 21.
GUTIÉRREZ NAJERA, Manuel, 173, 174.

- HAYA DE LA TORRE, Víctor Raúl, 38.
HENDERSON, Carlos, 29, 89.
HENRÍQUEZ UREÑA, Max, 165, 166n.
HENRÍQUEZ UREÑA, Pedro, 167.
HEMERKEN, Thomas, 97.
HERAUD, Javier, 27, 28n, 31, 83-89.
HEREDIA, José María de, 167.
HERNÁNDEZ, Luis, 86, 89, 121.
HERNÁNDEZ, Miguel, 24.
HERRERA Y REISSIG, Julio, 38, 174, 178, 179, 180.
HIDALGO, Alberto, 21n.
HINOSTROZA, Rodolfo, 111, 121.
HIPONA, San Agustín de, 60.
HOKUSAI, 93.
HOLBEIN, Hans, 54.
HOMERO, 111, 147, 157.
HOPPER, Dennis, 117.
HUGO, Víctor, 42, 191.
HUIDOBRO, Vicente, 18, 42, 77, 112, 160, 191.
- IBERICO, Mariano, 39.
IBN'-ARABI DE MURCIA, 61.
- JAMES, Henry, 147, 197.
JARA, Luis Fernando, 135-139.
JEAN PAUL, Johannes Paul Richter, llamado, 80.
JENSEN, Ad. E. 202-203.
JESÚS, Santa Teresa de, 60, 62.
JIMÉNEZ, Juan Ramón, 166, 167, 169.
- KAVAFIS, Constantino, 113, 184, 197.
KEATS, John, 155, 171, 172, 174.
KEROUAC, Jack, 117.
KRISTEVA, Julia, 111.
- LA HOZ, Luis, 32.
LARA, Agustín, 195.
LAUTRÉAMONT, Isidore Ducasse, Conde de, 40, 45, 46, 47.

LAWRENCE, David, Herbert, 60.
 LÁZARO CARRETER, Fernando, 36, 37.
 LECONTE DE LISLE, 159.
 LECHERBONNIER, B., 38, 39n. 42n.
 LEÓN, Fray Luis de, 60.
 LEONARDO, 93.
 LÉVANO, César, 17n, 32n.
 LEZAMA LIMA, José, 18, 126, 194, 197.
 LIDA, Raimundo, 154.
 LIMA, Santa Rosa de, 102.
 LINARES, Franca, 45n.
 LOPE DE VEGA, 61.
 LÓPEZ BARALT, Luce, 61
 LÓPEZ DEGREGORI, Carlos, 97-102.
 LOWELL, Robert, 27.
 LOWRY, Malcom, 101.

MACHADO, Antonio, 87, 157, 166, 167, 170.
 MACHADO, Manuel, 166.
 MAGRITTE, René, 93.
 MALLARME, Stéphane, 49, 130, 181, 201, 204.
 MARASSO, Arturo, 61.
 MARTÍ, José, 67, 156.
 MARTOS, Marco, 20.
 MARVELL, Andrew, 145.
 MAZZOTTI, José Antonio, 20n, 107, 123.
 MEDO, Maurizio, 129-133, 139n.
 MEJÍA BACA, Juan, 20.
 MELGAR, Mariano, 21n.
 MENÉNDEZ Y PELAYO, Marcelino, 61.
 MODIGLIANI, Amadeo, 93.
 MOLINOS, Miguel de, 61.
 MONTALBETTI, Mario, 127.
 MORALES, Manuel, 78.
 MORENO JIMENO, Manuel, 144.
 MORO, César, 21n, 27, 38, 45-48, 50, 51.
 MULANOVICH, Denisse, 133n.
 MUSSET, Alfred de, 155, 173.

- MUTIS, Alvaro, 99, 132.
- Navagero, ANDREA, 167.
- NEALE-SILVA, Eduardo, 36, 37, 38, 41.
- NERUDA, Pablo, 18, 19, 87.
- NERVAL, Gerard de, 104, 105, 145, 155, 197.
- NERVO, Amado, 19.
- NOGUERAS VALDIVIESO, Enrique, 150n.
- NÚÑEZ DE ARCE, Gaspar, 143.
- OJEDA, Juan, 88, 89, 126, 127.
- OQUENDO DE AMAT, Carlos, 21, 32n.
- OROZCO, Olga, 181-185.
- ORTEGA, Julio, 36, 37, 47, 70.
- OTERO, Blas de, 213, 31.
- OVIDO, José Miguel, 17n.
- PAOLI, Roberto, 23, 24n, 26.
- PACHECO, José Emilio, 19n, 187-191.
- PANERO, Leopoldo, 19n.
- PAVESE, Cesare, 115.
- PAZ, Octavio, 18, 49, 129, 130, 147, 151, 160, 167, 181.
- PEÑA BARRENECHEA, Enrique, 33, 34n.
- PERSE, Saint John, 27, 40.
- PERRY, Frank, 121.
- PESSOA, Fernando, 111, 144, 149-158.
- PHILIPPART, Georgette, 20, 34.
- PIMENTEL, Jorge, 17n, 31.
- PLUTARCO, 200, 201, 203.
- POE, Edgar Allan, 204.
- POLLAROLO, Giovanna, 103-109.
- POUND, Ezra, 27, 139n, 147.
- PUCCINELLI, Jorge, 24
- QUEVEDO, Francisco de, 202.
- RAMOS SUCRE, José Antonio, 99.
- RANK, Otto, 40.

RIBEYRO, Julio Ramón, 70.
RILKE, Rainier María, 21, 63.
RIMBAUD, Jean Arthur, 40, 42, 130, 155, 183, 204.
RIVA AGÜERO, José de la , 169.
RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir, 148n.
ROJAS, Gonzalo, 19n.
ROMUALDO, Alejandro, 21, 23, 31, 74.
ROSAS RIBEYRO, José, 32.
ROSE, Juan Gonzalo, 23, 24, 25, 31, 32n, 86.
ROUDAUT, Jean, 42n.
RUEDA, Salvador, 166.
RUIZ DE ELVIRA, Antonio, 83.

SACERIO-GARÍ, Enrique, 148n.
SAFO, 143.
SALINAS, Pedro, 21, 71, 161, 168.
SÁNCHEZ HERNANI, Enrique, 117.
SÁNCHEZ LEÓN, Abelardo, 32.
SÁNCHEZ PELÁEZ, Juan, 99.
SANTAYANA, George, 147.
SANTIVÁÑEZ, Róger, 117-121.
SCHENK, H.G., 155.
SCORZA, Manuel, 103.
SEFERIS, Giorgos, 191.
SHAKESPEARE, William, 143, 145, 154, 157.
SHELLEY, Percy B., 172.
SHIMOSE, Pedro, 19n.
SIENA, Catalina de, 98.
SILVA-SANTISTEBAN, Ricardo, 45n, 144.
SOLOGUREN, Javier, 21, 22n, 25, 53-58, 62n, 86, 133n, 136, 177.
SPENSER, Edmund, 171.
STEVENS, Wallace, 183
SUCRE, Guillermo, 176, 197.

TELLO, Edgardo, 31.
TENNYSON, Alfred, 159.
THOMAS, Dylan, 27.
TODOROV, Tzvetan, 124.

TRÍAS Y FOLCH, Lluïsa, 150n.

ULACIA, Manuel, 111, 113.

UNAMUNO, Miguel de, 167, 168, 169.

URBINA, Luis G., 188.

UTAMARO, 93.

VALCARCEL, Gustavo, 31.

VALENTE, José Angel, 19n.

VALERA, Juan, 167.

VALÉRY, Paul, 21.

VALVERDE, José María, 144.

VALLE, Julio del, 139n.

VALLE INCLAN, Ramón del, 166.

VALLEJO, César, 17-34, 35-43, 85, 95, 103, 107, 121, 144, 160, 182, 189,
194, 197.

VARELA, Blanca, 21, 107.

VERÁSTEGUI, Enrique, 17, 32, 112, 127.

VERLAINE, Paul, 143.

VIRGILIO, 135.

WATANABE, José, 32, 91-96.

WESTPHALEN, Emilio Adolfo, 21, 27, 32n, 49-52, 62n, 78.

WHITMAN, Walt, 67, 117, 129, 147, 157.

WITTGENSTEIN, Ludwig, 130.

WOODHOUSE, Richard, 155.

WORDSWORTH, William, 162.

ZULETA, Estanislao, 193.

*El Techo de la Ballena. Aproximaciones
a la poesía peruana e hispanoamericana
contemporánea.* Se terminó de imprimir el
mes de diciembre de 1991, en los talleres
gráficos de Editorial e Imprenta Desa S.A.
(Reg. Ind. 16521) General Varela 1577 - Breña

PUBLICACIONES RECIENTES

CELIA WU BRADING

Manuel Ferreyros y la Patria Peruana - Epistolario 1991. 368 páginas.

MANUEL MARIA MARZAL (Compilador)

El Rostro Indio de Dios. 1991. 452 páginas.

RAQUEL CHANG-RODRIGUEZ

"El Discurso Disidente: ensayos de Literatura colonial Peruana". 1991. 282 páginas.

MIGUEL PIAGGIO HENDERSON

Física con ejercicios. 1991. 348 páginas.

MARGARITA GUERRA M.

La ocupación de Lima (1881-1883) 1991. 356 páginas

MANUEL DE LA PUENTE Y LAVALLE

El contrato en general. Primera parte (3 tomos) 1991. 1,420 páginas.

ANTONIO RUIZ DE MONTOYA

Silex del Divino Amor. 1991. 412 páginas.

PEDRO CIEZA DE LEON

Crónica del Perú. Cuarta Parte. Vol I. Guerra de las Salinas. 1991. 487 páginas

DE PROXIMA APARICION

PEDRO CIEZA DE LEON
Crónicas del Perú. Cuarta Parte
Las Guerras Civiles

JOSE ANTONIO DEL BUSTO D.
San Martín de Porras

EFRAIN TRELLES
Lucas Martínez Vegazo
(2da. Edición corregida y aumentada)

ANIBAL SIERRALTA
Los Contratos de Comercio
(2da. Edición corregida y aumentada)

CARLOS BLANCAS, CESAR LANDA,
MARCIAL RUBIO
Derecho Constitucional General
(3ra Edición corregida y aumentada)

FONDO EDITORIAL

Av. Universitaria, cuadra 18, San Miguel.
Apartado 1761. Lima – Perú
Teléfonos: 622540 anexo 220 y 626390.

