

ALEJANDRO SUSTI
(editor)

ABELARDO OQUENDO:
LA CRÍTICA LITERARIA COMO CREACIÓN



ALEJANDRO SUSTI
(editor)

ABELARDO OQUENDO:
LA CRÍTICA LITERARIA COMO CREACIÓN



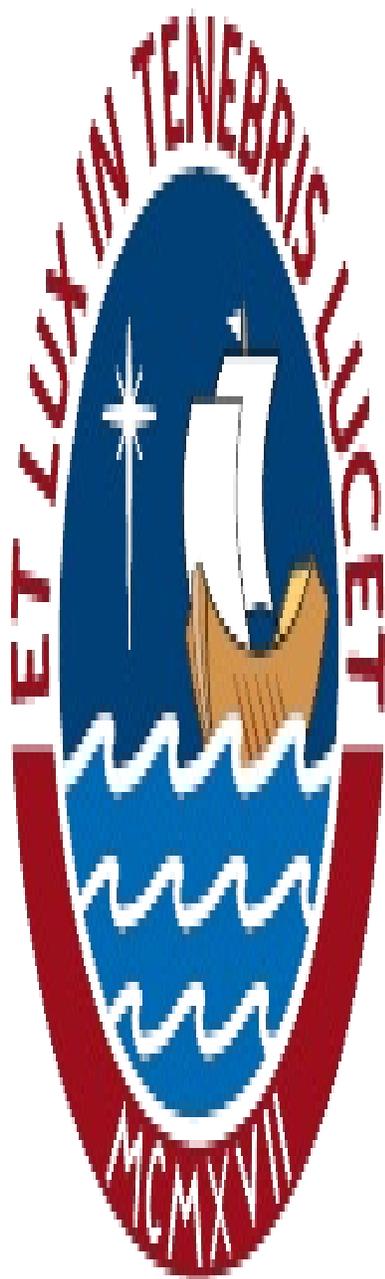
Alejandro Susti es doctor en Literaturas Hispánicas por la Universidad Johns Hopkins. Actualmente, es docente en la Universidad de Lima y en la Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP). Ha publicado los poemarios Corte de amarras (2001), Casa de citas (2004), Cadáveres (2009), Escombros de los días (2011), El río imaginado (2012, Copé de Plata), Bajo la mancha azul del cielo (2018, Copé de Bronce) y obtenido el Premio Internacional de Poesía «Rubén Darío» 2020 con Un reloj derramado en el desierto. Asimismo, es autor de los libros de narraciones Staccatos (2014), Aspavientos (2016) y La otra orilla (2019, Premio José Watanabe). Como investigador, ha publicado recientemente Todo esto es mi país. La obra de Sebastián Salazar Bondy (2018), y, en calidad de coautor, Del otro lado del espejo. La narrativa fantástica peruana (2016) y Extrañas criaturas. Antología del microrrelato peruano moderno (2018). Es editor de la obra de Sebastián Salazar Bondy, de la cual ha publicado La luz tras la memoria (2014), Lima la horrible (2014) y La ciudad como utopía (2016). En su carrera como músico y compositor ha editado siete discos.

Alejandro Sustí

(editor)

Abelardo Oquendo:

la crítica literaria como creación



FONDO EDITORIAL

PONTIFICIA **UNIVERSIDAD CATÓLICA** DEL PERÚ

Abelardo Oquendo: la crítica literaria como creación

Alejandro Sustí (editor)

© Alejandro Sustí, 2020

De esta edición:

© Pontificia Universidad Católica del Perú, Fondo Editorial, 2020

Av. Universitaria 1801, Lima 32, Perú

feditor@pucp.edu.pe

www.fondoeditorial.pucp.edu.pe

Diseño, diagramación, corrección de estilo

y cuidado de la edición: Fondo Editorial PUCP

Primera edición digital: mayo de 2020

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

ISBN: 978-612-317-566-5

Nota preliminar

*¿a qué seguir, si no por pretenciosa la crítica... deja de ser
la ocupación aún más vana y más romántica que la literatura?*

A. Oquendo

Inmersa y dispersa a lo largo de más cincuenta años en columnas periodísticas, suplementos de cultura y revistas académicas, concebida en forma de prólogos, conferencias, homenajes, respuestas a debates y encuestas, una parte significativa de la producción crítica de Abelardo Oquendo (1930-2018) — aquella vinculada exclusivamente a la literatura— aparece por primera vez reunida en este libro. Quien lea estos textos constatará rápidamente la voz de un crítico exigente y agudo, sensible y dispuesto a reconocer méritos y aciertos, así como deslices y omisiones, pues si hay algo que distinga mejor el oficio de Oquendo es el sentido de equilibrio que arrojan sus juicios, siempre resultado de una argumentación clara y efectiva, exhaustiva y profunda. Sin embargo, a pesar de ello —y diríase más bien con ello— la crítica de Oquendo está siempre a disposición del lector promedio, de aquel o aquella que se acerca a la literatura con un auténtico y vivo interés. En ese sentido, la suya estimula y reanima el interés por la lectura, tarea a la que, finalmente, se debe todo crítico.

No pretendo hacer un análisis de la producción aquí reunida, sino solo insinuar algunas observaciones. Como podrá constatar el lector, los textos seleccionados proceden de muy diversas fuentes: artículos periodísticos y reseñas publicados en diarios de los que Oquendo fue colaborador; revistas y suplementos culturales de vida efímera; publicaciones académicas, prólogos y notas preliminares a ediciones hoy inhallables; transcripciones de conferencias en las que se percibe

una oralidad explícita y, finalmente, manuscritos cuyo propósito en algunos casos no llega a conocerse. Lo sorprendente de este variado y heterogéneo corpus es que acusa, a través de la plasticidad de una prosa fina y pulcra, una voluntad de estilo y, sobre todo, un rigor crítico pocas veces visto en nuestra literatura. Así, Oquendo se aboca al estudio de una diversidad de autores, pero también de géneros y registros que son reflejo a su vez de la heterogeneidad de nuestra literatura: su obra crítica opera a la manera de un espejo a través del cual vemos reflejada la diferencia a través del sofisticado instrumento de su mirada y nos entrega, de paso, una serie de valiosas piezas que se distinguen por su carácter inaugural como puede verse, por ejemplo, en «Sologuren: la poesía y la vida», artículo dedicado a la edición de *Vida Continua* de 1967 y publicado originalmente en *Amaru* —revista que dirigiera brillantemente Emilio Adolfo Westphalen en la segunda mitad de los años sesenta, proyecto en el que, además, Oquendo participó como redactor principal al lado de Blanca Varela—. En él, revela no solo agudeza en sus juicios sino intuición y sensibilidad, acierto que se confirmará más adelante, en 1971, en otro texto fundamental publicado en la revista *Textual*, con ocasión de la aparición de *Contra Natura*, de Rodolfo Hinostroza, en donde sintetiza los logros y limitaciones del libro:

Las dos actitudes básicas de este libro —la reflexión sobre el acontecer que afirma la condición viciosa de la civilización y la reflexión sobre las traicionadas virtualidades del ser, que auspicia la visión utópica— determinan las diferencias formales entre los grupos de poemas que responden a una u otra de esas actitudes. La naturaleza abstracta de muchos de los que pertenecen al segundo grupo —se ha visto ya— los hace aparecer fríamente expositivos y teóricos, descarnados junto a los del primero. Si se compara, por ejemplo, «Diálogo de un preso con un sordo» con la parte III de «Love's Body», en donde se dan los mismos planteamientos temáticos básicos, se verá cómo la prioridad relativa alcanzada por las ideas en esa parte III da lugar a un tratamiento éticamente empobrecido y no más eficaz para la transmisión de las ideas. Solo parcialmente se obtiene, en los poemas destinados a exponer conocimiento, un grado de adecuación entre la formulación y lo formulado comparable a la de los poemas sobre el acontecer. Incluso el recurso a idiomas extranjeros y a imágenes o tonalidades de cierta intensidad lírica se percibe a veces como impuesto, pierde ese carácter de necesidad que brota de la comunión de significante y significado que exige la poesía. Esta aparece mediatizada, entonces, y la flexibilidad, esa espléndida soltura en el manejo del verso y de la lengua que tienen los primeros

poemas del tomo, decae, sacrificada a la exposición de principios. Desde que tales principios no logran informar algunos textos poéticos, se fuerza a estos a informar sobre aquellos. La poesía, así, no es eso que dice, sino que se aproxima a un decir acerca de, a la prosa.

Otro hito importante en la trayectoria crítica de Oquendo lo constituyen sus «Apuntes proliferando alrededor de Ribeyro», extenso artículo escrito a raíz de la publicación de *Prosas apátridas*, de Julio Ramón Ribeyro, y que servirá de prólogo para la edición de Milla Batres de 1975. En él, incide en una convicción acerca del oficio del escritor que atraviesa muchos de sus textos y que reconoce no solo en el autor de *La palabra del mudo* sino, por ejemplo, en Luis Loayza, escritor con quien lo unió una amistad entrañable:

Si fuese necesario pensar en el escritor y buscarle un modelo entre los peruanos vivos habría dos posibilidades: Vargas Llosa y Ribeyro; dos formas distintas de asumir una vocación, de amar la literatura. La de Ribeyro no exige, no fuerza, no compite. Es un entregarse por completo y sin arma, cálculos ni pretensiones, llanamente como uno vive: sin remedio. Porque Ribeyro parece lo más alejado que pueda encontrarse de un profesional. Es decir, Ribeyro no ejerce la literatura, a la manera de la medicina o la administración de empresas, digamos; vive con ella, no por ni para ni, mucho menos de ella. Y tanto en este convivir (no matrimonio: unión libre) como en ese no profesar, hay una íntima resistencia a ser algo establecido, a asimilarse, a adaptarse, a «hacer carrera».

En cierta forma, a través de pasajes como el citado, Oquendo no solo asume su tarea como lector y crítico de la producción más significativa de su tiempo sino, además, postula una ética en torno a la creación literaria en un mundo en el que el valor de la literatura se ve sometido a los designios e intereses del mercado editorial, constatación que se funda en su vasta experiencia como editor de libros, director y colaborador de revistas culturales¹. De aquí se desprende la importancia que Oquendo asigna a la autenticidad del ejercicio literario. Así, no lo veremos entusiasmarse ante la obra de escritores que publican rodeados de un engañoso aparato publicitario o cuyo camino a la fama ha sido de antemano

labrado por un sector de la crítica, como ocurre en una reseña que dedica a la publicación de *Cantar de ciegos*, de Carlos Fuentes:

El que Fuentes figure en la primera línea de los narradores actuales de México; el que se le mencione entre los cultores representativos de la nueva novela latinoamericana, entre esa casi media docena de novelistas a partir de los cuales el entusiasmo de una crítica local, alborozada por las versiones a otras lenguas de esos autores, quiere proclamar una renovación y superación que solo algunos de ellos alcanzan, son factores que no condicen con la reseña que se acaba de hacer.

Así, a la complaciente y exaltada recepción de la que gozan los escritores consagrados, Oquendo opone el entusiasmo que le genera la aparición de un nuevo escritor peruano o la confirmación de un vaticinio:

Con tanta o más frescura que las páginas más frescas de Alfredo Bryce, con gracia no menos osada y sí más sana y vital que *Pantaleón y las visitadoras*, [Gregorio] Martínez (Nazca, 1942) es un escritor que sabe reír, respirar a pulmón pleno el aire de los campos, encantado de vivir pese a tener los ojos bien abiertos para ver cómo nos afea, ensucia, corrompe la vida la injusticia y otras torpezas humanas.

Riguroso, original y agudo en sus indagaciones, así como fiel a sus convicciones, el de Oquendo es, sin lugar a dudas, uno de los más lúcidos ejercicios críticos de nuestra literatura en la medida en que ilustra un modo de hacer, concebir —y amarla, sobre todo— que no deberían perder de vista las próximas generaciones.

Quiero expresar mi agradecimiento, en primer lugar, a la familia de Abelardo Oquendo: a su esposa Carmen Heraud y a sus hijos Claudia, Sergio, Patricia y, sobre todo, a mi entrañable amigo Abelardo Oquendo Heraud. Agradecer también a aquellos colegas que gentilmente facilitaron la inclusión de las entrevistas al autor en este volumen (Alonso Rabí, Dante Trujillo, entre otros) y, por último, a Mario Vargas Llosa, Mirko Lauer, Alonso Cueto y Peter Elmore cuyos testimonios han contribuido a recordar con mayor nitidez e intensidad la imagen de Abelardo Oquendo. Al aporte de todos ellos, finalmente, se debe este libro.

Alejandro Sustí

Octubre, 2019

[1 Como bien se sabe, en la trayectoria de Oquendo se resumen algunos de los proyectos editoriales más significativos de nuestras letras como la ya mencionada participación en la revista Amaru, la creación del sello editorial Mosca Azul en 1972 y la fundación y dirección de la revista Hueso húmero.](#)

Testimonios

La muerte del Delfín

Mario Vargas Llosa

Vaya año terrible: primero fue Fernando de Szyszlo, luego Luis Loayza, ahora Abelardo Oquendo. Me dicen que, desde que se le declaró el cáncer, se negó a ser operado y tratado y que esperó la muerte con gran coraje y dignidad. Traté de hablar con él varias veces y nunca lo conseguí. Me voy quedando sin los amigos que dieron vida y ánimos y buenas lecturas y enseñanzas a mi juventud.

Conocí a Abelardo en el año 1956. Acababa de casarme por primera vez y andaba buscando trabajitos que me permitieran sobrevivir, sin renunciar a la universidad. Conseguí siete y el séptimo gracias a él, que trabajaba entonces en el Suplemento Cultural de El Comercio, que salía los domingos: me encargó una entrevista semanal a todos los escritores peruanos sobre sus métodos de trabajo, sus ideas literarias y sus proyectos. Todos pasaron por aquel tamiz, desde el venerable López Albújar hasta José María Arguedas, que me hizo rehacer una y otra vez el texto hasta el instante mismo de mandarlo al linotipista.

Con Abelardo y Lucho Loayza formamos un trío irrompible. Nos veíamos a diario, para tomar un rápido cafecito en el Bransa de La Colmena y para saber que estábamos vivos y nos necesitábamos, y para discutir sobre si Sartre o Borges era el gran maestro. Yo sostenía que el primero, Lucho que el segundo y Abelardo mantenía una cierta neutralidad. Su maestro, Luis Jaime Cisneros, lo había tenido un año fichando las Tradiciones Peruanas para una tesis doctoral que iba a llamarse Los paremios en Ricardo Palma, algo que lo había disgustado de la filología y, casi casi, de la literatura (no era para menos). Pero esta se hallaba tan arraigada ya en él que, aunque nunca llegó a escribir los libros que creíamos, siempre la practicó, de esa manera discreta que convenía a su personalidad, en forma de notitas, reseñas, columnas anónimas, consejos verbales y cartas que algún día, espero, alguien recopilará: será entonces leído y reverenciado como el maestro secreto que fue.

Apenas recuerdo por qué Lucho y yo lo llamábamos el Delfín. Tal vez porque nos deslumbraba cuando explicaba la poesía de los clásicos, por ejemplo, los más intrincados poemas de Góngora, y sabía distinguir con gusto infalible la originalidad de la impostura, detectar el talento genuino entre los mares de textos que ya entonces le llevaban los poetas jóvenes en busca de orientación. Estábamos seguros de que más pronto que tarde escribiría esos ensayos que, como los de Alfonso Reyes o Pedro Henríquez Ureña que leíamos con pasión, serían bellos, sabios e inconfundibles. Pero nunca los escribió y ese es un gran misterio que ya no tengo manera de resolver. Recuerdo que, en uno de mis viajes a Lima, me dijo que tenía un proyecto en marcha: escribir unos ensayos sobre una serie de poetas peruanos. Pero solo escribió el primero, uno magnífico, consagrado a Javier Sologuren. ¿Qué lo desanimó? Tal vez el deseo de la absoluta perfección inalcanzable, tal vez esa sensación de para qué, de es por gusto, no tiene sentido en un medio tan poco estimulante como el de Lima extenuarse tratando de escribir obras maestras. ¿Cuántas promesas se quedaron en embrión en la historia del Perú, de América Latina, por ese derrotismo psicológico que la pobreza intelectual y literaria del medio expande en torno, paralizando a los mejores?

Por eso queríamos partir. Vallejo sin París no hubiera sido Vallejo, y hubiera terminado tal vez como Martín Adán, al que, cuando salía del manicomio a tomarse unos traguitos, íbamos a espiar religiosamente al Bar Cordano. Hacíamos sesiones de espiritismo, jugábamos a quién se reía primero (yo solía ganarles imitando al pato, raneando y chillando: «¡Soy el pájaro-mitra!, ¡Cuá cuá!») pero, sobre todo, planeábamos el viaje a Europa, con gran detalle. Iríamos allá y nos reuniríamos en ese dodecasílabo: ¡Montecarlo, Principado de Mónaco! Se convirtió en un estribillo al que acudíamos para levantarnos el ánimo y combatir la desmoralización limeña, esos días sin cielo, grises y con garúa. Pero solo Lucho y yo partimos, porque Pupi, la mujer de Abelardo, quedó embarazada por segunda vez y con dos hijos la aventura europea resultaba ya muy arriesgada.

La correspondencia suplió la presencia, por muchos años. Sin las cartas de Lucho y de Abelardo, esas cartas estimulantes, alentadoras, queridísimas, probablemente yo no hubiera terminado nunca mi primera novela, La ciudad y

los perros, que escribía y reescribía sin cesar, mientras hacía el doctorado en la Complutense de Madrid, y luego, en París, mientras traducía artículos para la UNESCO y la France Presse, preparaba programas para la Radio-Televisión Francesa y ponía voz en español a Les Actualités Françaises. Cuando vivía en Lima solo soñaba con París, pero, en París, me hacían falta Lima y el Perú, y Abelardo atenuaba esa nostalgia con sus cartas semanales. Con el tiempo, aquellos intercambios fueron disminuyendo, alargándose, hasta desaparecer. Pero, cada vez que yo regresaba al Perú nos veíamos, almorzábamos un arroz con pato, recordábamos los viejos tiempos y actualizábamos los chismes, siempre secundados por otro escritor, Alonso Cueto. Era grato sentir que la amistad estaba allí, intacta.

Fue Loayza, una tarde, en su casa de París, quien me dijo que Abelardo tenía cáncer. La idea de morir yo mismo nunca me ha espantado; pero, en cambio, la de la muerte de las personas próximas, queridas, siempre me estremece, desde que murieron mis abuelos, el tío Lucho, las personas que me ayudaron a ser lo que tanto quería: un escritor. Lo llamé por teléfono y, por supuesto, hizo unas bromas al respecto, unas bromas muy serias, distanciadoras del drama, quitándole importancia, como correspondía a esa elegancia y distinción que Abelardo practicó en todas las circunstancias de la vida.

Cuando Alonso Cueto me iba informando de la entereza con que Abelardo sobrellevaba esa última etapa, me lo imaginaba muy bien. Todos los que lo conocimos supimos siempre que nunca incurriría en la vulgaridad de quejarse, protestar, lamentarse de su suerte. Había en él un respeto de las formas y las maneras que lo alejaban de la época, que prolongaban en él a aquellos caballeros dignos y decentes, correctos y formales, que ya solo existen en la literatura, esos que aceptan la muerte con naturalidad y sin vulgares aspavientos. Así agonizó y murió Cartucho Miró Quesada, otro de los grandes amigos que he tenido, ejemplo de caballerosidad y limpieza moral hasta el último instante. Saber morir no es menos importante que saber vivir. Me acuerdo de una terrible película que vi en mi juventud, una en la que un cura convence al gánster James Cagney de que, para dar un ejemplo de cobardía e indecencia a los jóvenes, simule acobardarse antes de ser electrocutado, y llore y se retuerza y ruegue, en vez de morir en su ley, valientemente. Me pareció atroz que James Cagney consintiera a

esa farsa, que se desnaturalizara de este modo en el último instante, en vez de morir en su ley, con el desprecio con el que había desafiado la muerte a lo largo de toda su vida. Anoche, cuando hablé con ella por última vez, Claudia, su hija, me confirmó lo que ya sabía: que Abelardo había muerto muy sereno, conversando sin drama, antes de ser sedado.

Oquendo escribe

Mirko Lauer

Los amigos de Abelardo Oquendo siempre pensamos que la reunión de sus trabajos de crítica literaria y de comentario cultural algún día producirá un espléndido tomo, y no tan delgado, acopio al que se resistió en todo momento. Ahora Alejandro Suste y su hijo Abelardo Oquendo Heraud han producido ese esperado volumen. El libro es más que oportuno, está hecho con gran criterio, y prestará un enorme servicio a las letras peruanas. A pesar de las resistencias de Oquendo en vida, estas páginas son el mejor y más afectuoso homenaje que él puede recibir. A la vez revelan que su obra no es un lugar donde buscar homogeneidades. Pues detestaba la rutina intelectual y el sacerdocio literario, por lo cual cada uno de estos textos respondió a la exigencia de un motivo específico, a la necesidad de expresar algo importante en las letras. Por lo general sus textos definían nítidamente la situación frente a un libro, un autor o una corriente. Eran, en la medida en que existe tal cosa, una palabra decisiva.

Una frase muy repetida sobre Oquendo es que no escribía. Quizás era una manera desprolija de decir que no reunió libros escritos por él. La frase es inexacta, pues nunca le interesó dejar una obra literaria, al grado que nunca le interesó reunir lo que ya había publicado. Pero eludir lo que Calderón de la Banca llamó Encuadernado volumen / Mentira azul de las gentes no le impidió escribir a lo largo de su vida, y sumamente bien. Manejó una prosa que siempre fue, como dicen los portugueses, irretocable.

Pero conviene reconocer que su relación con la escritura tuvo aspectos paradójicos. Varias veces dijo en privado que no le gustaba escribir. Pero a la vez le gustaba mucho hacerlo, en el sentido literal que le daba T. S. Eliot a la lectura: lo que le gustaba a Oquendo era el acto físico de poner y organizar palabras sobre el papel. Dicho eso, rara vez lo vi levantar la pluma si no era estrictamente necesario. Como si se tratara de un oficio privado que dominaba a la perfección pero en el cual no le interesaba prodigarse. Algo así como dos escrituras yuxtapuestas en su vida. Una que le encargaba, y le pagaba mal, el mundo exterior. Otra que le reclamaban su gusto por opinar en las letras y sus

actividades particulares. Para esto último pienso en sus tan abundantes cartas a un puñado de corresponsales, cargadas de la frescura, la amenidad y el ingenio de su conversación.

Por momentos he pensado que su afecto era más por la forma del lenguaje escrito en movimiento, por el gesto escueto de la inteligencia, que por los mundos imaginarios que hubiera podido construir. Hay quienes dicen que ser narrador lo tentó por un instante juvenil. No lo sé, pero si acaso fue así, eso no le volvió a pasar por la cabeza. La propia condición de crítico literario la aceptó a regañadientes, y terminó echándola por la borda, a pesar de sus 40 años dirigiendo Hueso húmero, revista de artes y letras. Si hubiera que sumar palabras, el volumen mayor de su escritura lo constituye la suma de sus siempre pulcramente redactadas y pensadas notas cortas sobre libros de actualidad en el suplemento dominical de El Comercio, cuya sección cultural dirigió por años. Esas notas de libros no llevaban firma, y son parte de los numerosos textos secretos de Oquendo. No sé cuánta conciencia tuvo de ello, pero terminó sintiendo toda escritura, la suya y la otra, como un acto efímero, quizás superfluo.

Creo que influyó en él la actitud de su íntimo amigo Luis Loayza, quien buscó y alcanzó la excelencia en la prosa, pero escribió y publicó poco, no se interesó por acopiar lectores, y a partir de un momento de su vida limitó su escritura a las cartas. Terminó buena parte de ese epistolario siendo el abundante diálogo escrito de dos amigos que ya no escribían prácticamente nada más. Siempre leí en las actitudes de Loayza y Oquendo una suerte de pulcritud frente al proceloso universo del lenguaje impreso, igual al esmero de sus prosas mismas.

Los rasgos que Oquendo buscó en la prosa fueron: la claridad, la sencillez, la economía de medios, la precisión en las definiciones, el humor oculto en un giro sutil y novedoso que solo un ojo conocedor podía captar (una lección de Jorge Luis Borges). Buena parte de esto lo recogió de la prosa de nuestro maestro Luis Jaime Cisneros, aunque Oquendo se ahorró los guiños al Siglo de Oro y el tono enfático que Cisneros a su vez había aprendido de Baltasar Gracián. La prosa de

Cisneros impactaba por la visible calidad de su arquitectura. Oquendo buscó que su arte pasara inadvertido, que desapareciera en la eficacia. No lo logró ante los conocedores, pues como escribió el propio Gracián, «Quien es ciego para sus prendas, hace Argos a los demás».

Escribimos mucho juntos, incluso al alimón, cosas menores, lo que se llama textos de ocasión. De un lado estaban las breves tareas de redacción que nos turnábamos para los libros de Mosca Azul Editores, en textos de solapa, el eventual prólogo, y luego las noticias sobre los autores de Hueso húmero. Además, por unos años hicimos juntos en varios periódicos páginas de notas culturales, mordaces y hasta insolentes, jamás chabacanas, satirizando al medio cultural, con nombres como «La quinta rueda» o «El apéndice inflamado». Oquendo disfrutaba mucho hacerlas, pues eran el lugar para dar curso desenfadado a su humor y a su anarquismo surrealista, lo más parecido a una ideología que le conocí, y a la cual me plegaba cada semana para ese fin específico.

Las cosas que le interesaban más las redactaba a mano, con una letra poco legible, alargada y muy espaciada, de a pocas líneas por página, y que a poco de conocernos tuve que aprender a descifrar. Luego lo fijaba todo con su máquina de escribir, un artefacto viejo pero eficaz, tardíamente reemplazado por la computadora. Su entrenamiento en el dictado de clases le permitía casi no tener que corregir sus textos, incluso los redactados a vuelapluma. Hasta donde sé no guardaba manuscritos ni recortes de lo publicado. Aunque tras su fallecimiento descubrí que dejó que la computadora acumulara los archivos digitales. Hablaba con la misma precisión con que escribía, pero se resistió mucho, con un puñado de excepciones, a dar entrevistas; que hubiera sido otra forma de escribir.

No era en absoluto peleón, pero sí valiente y decidido, y participó en varias polémicas importantes, con una actitud educada y una prosa respetuosa que son insólitas y ejemplares en ese género local. Asumía esos cambios de palabras como obligaciones de un hombre de bien que no puede pasar por alto un agravio, directo o implícito. También participaba en comunicados cívicos, y obviamente

era él a quien se le pedía redactar. Fue jefe de las páginas de opinión en varios periódicos (recuerdo Expreso, La Crónica, El Sol) donde era necesario aportar textos sin firma con la opinión del diario. Quizás todo ese trabajo periodístico le quitó las ganas de escribir a partir de un momento. Como acaso le sucedió a Loayza por su trabajo de traductor. Parafraseando un título de Cesare Pavese, escribir cansa.

La compañía de Abelardo

Alonso Cueto

Creo que lo conocí y lo reconocí muchas veces. Estando con él descubría siempre aspectos de su personalidad que me asombraban y admiraban. Nunca dejaba de aprender y hasta ahora repito algunas de sus frases. Una de ellas es que un creador debe permitirse tiempos de silencio y de descanso para ir descubriendo nuevas vetas en uno mismo.

Quizá la primera vez que lo vi fue en un antiguo diario donde él trabajaba. Recuerdo verlo salir de una oficina con unos papeles en la mano. Me presenté con él y creo que, desde entonces, hace ya de esto más de cuarenta años, nunca dejé de verlo con frecuencia. Llevaba con toda naturalidad sus calladas pasiones. Su erudición, su gusto, su criterio y también ironía, y su serenidad, se mantuvieron hasta el final. En la clínica, donde fui a visitarlo dos o tres veces, seguía contando anécdotas y haciendo comentarios con la entereza del humor. A lo largo de los años, sus conversaciones siempre fueron memorables por sus ideas sobre los libros, sobre la política pero también por las anécdotas y los personajes. Recordaba el día en el que acompañó a un grupo de poetas en el asalto al antiguo local de la Asociación Nacional de Escritores y Artistas, que llenaron de papel higiénico. Una de sus historias preferidas era la de un grupo de poetas que había formado un movimiento surrealista en Lima y que pedía como examen de ingreso que el postulante declarara que era un floripondio, con una flor delante (el examen tenía lugar en la Plaza San Martín pues arrancaban una de las flores de allí). Hablaba con pasión de sus escritores preferidos, entre los que estaban Borges y Robert Walser cuyo Jakob von Gunten era uno de sus libros preferidos.

Escribió muy poco pero algunas de las maravillosas piezas que escribió todavía resuenan en la memoria. Tuvo columnas magníficas en La República durante varios años. Recuerdo bien haber leído en voz alta su maravilloso prólogo a El avaro de Luis Loayza que publicó el INC en un tiempo perdido. Algunos recordarán su antología de narradores en Alianza Editorial y su Manual de puntuación y acentuación. Fue el gran asistente que tuvo Emilio Adolfo

Westphalen en Amaru en los años sesenta. Colaboró en la edición de la obra de César Vallejo con su viuda Georgette. Pero su verdadera obra fue Hueso húmero. Junto a Mirko Lauer escogió los textos, organizó los números y, de vez en cuando, escribió en la revista cultural más importante de los últimos tiempos.

Enfrentado a su propio fin, plenamente consciente de todo lo que le pasaba. Me dijo pocas semanas antes de morir (estábamos en una cafetería cerca de su casa), que le quedaba poco tiempo. No había ninguna señal de lástima ni sentimentalismo en su voz. Rodeado de su esposa Pupi, de su hija Claudia, y de sus hijos Sergio, Patricia y Abelardo, creo que tuvo una vida plena.

Fue un habitante de Lima, por sus conversaciones. Mantuvo un culto a la amistad y a la inteligencia, lo que no siempre resulta fácil. Educado en los principios de la cortesía limeña, sin embargo, nunca se calló lo que pensaba, sobre todo si tenía que ver con su valoración de un libro. Como todo lector, sabía que la experiencia de leer era sagrada y que debía decirle a un autor lo que pensaba de su obra, por más amigo que fuera. Nos ha dejado un legado que es el de la lealtad, la autenticidad, como formas de la amistad. Creo que pensaba que el humor era la mejor forma de la lectura y la crítica. Alguna vez me contó que había participado en una antología de los peores poemas peruanos. Cuando se había encontrado con uno de ellos, había dicho: «Este ni como malo es bueno».

Escribo estas líneas con pena y nostalgia, cuando vienen muchas imágenes y voces tuyas juntas. Conociéndolo creo que no hubiera aprobado que se escribiera sobre él. Siempre quiso ocultarse en una zona de rigor.

Toda vida es única y singular pero las de las personas queridas y admiradas parecen más especiales que las de otros. Creo que su forma suprema del placer era la lectura pero cuando la vista le fue fallando se dedicó con pasión a la música y descubrió compositoras modernas como Sofía Gubaidulina. A propósito de su muerte, Peter Elmore me escribió un mensaje: «En este momento las palabras fallan y sin embargo es lo único que uno tiene». Es lo

único que tenemos y es los que nos deja Abelardo Oquendo. Palabras, gestos, imágenes. Una manera de leer el mundo aspirando solo a lo mejor. Qué ejemplo y cuántas lecciones para todos nosotros, que nos quedamos de pronto sin él.

El don de la palabra

Peter Elmore

La lectura era para Abelardo Oquendo una de las formas más plenas de la conversación: encuentro e intercambio que exige una disposición abierta a la palabra del otro, pero que además reclama en uno la voluntad de responder sin prejuicios ni falsa cortesía. Quienes gozamos el privilegio de su amistad, sabemos que le prestaba atención e interés a obras, ideas y personas por sus propios méritos y no por el prestigio o poder del que gozaban. Esa lección es perdurable y revela hasta qué punto la tarea intelectual de Abelardo tenía un fundamento a la vez ético y estético.

Conocí en persona a Abelardo —había leído ya *Vuelta a la otra margen*, la antología de poetas peruanos que preparó con Mirko Lauer, y *Narrativa peruana 1950-1970*— en 1979, cuando yo estudiaba literatura en la Católica. Él dirigió un taller en el que, me doy cuenta, aprendí que la crítica es (o, mejor dicho, debe ser) un ejercicio creativo del criterio y un modo de dialogar no solo con las obras individuales, sino con esa vasta sociedad de textos y comentarios que es la tradición literaria. Paul Valéry imaginó alguna vez una historia de la literatura compuesta solo por libros y que prescindiera del nombre de los autores. A Borges la idea le pareció buena, y Abelardo la suscribió también a su manera, o al menos eso creí entender entonces cuando tuvimos la primera sesión del taller. Nos dio a leer varios poemas que estaban transcritos con cuidado, pero en los que faltaba el nombre del poeta. Esa omisión no era un homenaje a los pronunciamientos estructuralistas y posestructuralistas sobre «a muerte del autor», sino una invitación a leer los poemas sin la ayuda (o el estorbo) de lo que sabíamos sobre la biografía o la fama de los poetas. Recuerdo bien la clara lucidez y la verdadera pasión con la que nos hizo notar la calidad y las virtudes tanto de un soneto renacentista como de un poema posvanguardista. Solo después supimos que Garcilaso de la Vega y Blanca Varela habían sido quienes, en siglos distintos y con sensibilidades muy diferentes, formaron con la materia prima del lenguaje algo que no tenía un valor de uso o cambio, sino que era —de un modo profundo y genuino— valioso. Tan valioso, de hecho, que se hacía necesario compartirlo con otros. Con su propio ejemplo enseñaba Abelardo que la experiencia de la poesía es intensamente subjetiva, pero no arbitraria ni

azarosa. De ahí que no desdeñara la comprensión de los procesos históricos ni el aprendizaje del análisis de textos, aunque sin duda nada de eso sirve si no existe entre el lector y el texto esa comunicación intensa que involucra tanto a la inteligencia como a la imaginación y los sentidos. Lo que Abelardo Oquendo compartía era no solo un modo de leer, sino una ética de la lectura.

En su ensayo sobre Javier Sologuren, Abelardo destacaba en la obra del poeta de Vida continua el tránsito de una ética de la forma a una ética del sentido. Esa clave no solo ilumina la obra de uno de los más grandes poetas peruanos del siglo XX, sino que también permite apreciar el estilo de pensamiento que distinguía a Abelardo: la visión de conjunto se expresa en una frase elegante y certera que le hace justicia a la trayectoria del escritor. El breve prólogo de Un mundo de monstruos y de fuego, en la que acopia las páginas más reveladoras e intensas de José María Arguedas, es también ejemplar. «La imagen del autor que, desde su inicio, fue configurando la narrativa de Arguedas terminó imponiéndosele a él mismo», dice Abelardo unas líneas antes de afirmar: «En cierta medida Arguedas es una creación de su literatura». La conclusión puede parecer paradójica, sobre todo porque se ha insistido mucho a lo largo de los años en la raíz autobiográfica de la obra del autor de Los ríos profundos. ¿No sería más bien cierto que, en el caso de Arguedas, la literatura es una creación de la vida? Esa sería la certidumbre de un lector con menos vuelo y perspicacia — o, por decirlo así, más prosaico—, pero lo que Abelardo Oquendo percibe es que la escritura fue para Arguedas un modo de elaborar su propia identidad y, por eso mismo, de darse forma. La intuición es exacta y muestra hasta qué punto la literatura no solo representa realidades y experiencias, sino que las constituye.

Luis Loayza, el más íntimo y afín de los amigos de Abelardo, escribió lo siguiente a propósito de Las moradas, que Emilio Adolfo Westphalen dirigió en Lima entre 1947 y 1949: «Algunas revistas literarias tienen un carácter definido y son algo más que la suma de sus artículos. Se parecen a una obra de arte hecha de sutiles relaciones y equilibrios, a un libro con unidad propia y no al encuentro ocasional de páginas mejores o peores». Eso se puede decir también de Hueso húmero, la revista que fundaron y codirigieron Abelardo y Mirko Lauer, con quien también emprendió otra obra de gran valor para la cultura peruana: la editorial Mosca Azul. Con setenta números y cuatro décadas de existencia,

Hueso húmero es mucho más que un ejemplo de persistencia y dedicación. Para formarse una idea de lo que ocurría y ocurre en el campo cultural —y no solo literario— del Perú, su consulta es imprescindible, como también la aventura editorial de Mosca Azul permite reconstruir buena parte de los debates y cuestiones que ocupaban a la intelectualidad progresista del país en las décadas finales del siglo XX. Construir puentes y crear canales fueron las manifestaciones de una labor sin la cual el campo cultural contemporáneo del Perú sería hoy mucho menos fértil y productivo. Como Sebastián Salazar Bondy, que aparecía con frecuencia en muchas de nuestras conversaciones, Abelardo Oquendo estaba empeñado, de un modo generoso y creativo, en la tarea de abrir espacios para la creación y la reflexión.

La última vez que conversamos Abelardo y yo fue en la terraza de un café miraflorentino. Hablamos varias horas: de poesía, música y amigos ausentes, entre otras cosas. La enfermedad lo había demacrado, pero no había conseguido disminuir su calidez y su agudeza. Tampoco le había quitado la gracia para contar anécdotas que nunca envejecían ni las ganas de saber qué cosas de interés estaban sucediendo. Como siempre, el tiempo pasó demasiado rápido. Dos semanas después, supe que había partido una de las personas a las que más debo y más admiro. A la tristeza por la pérdida la acompañó una sensación viva e intensa, la de haber sido, sin que una condición anulara la otra, su alumno y su amigo.

Crítica literaria
(literatura peruana)

El avaro de Luis Loayza

Hace algo más de un año, en México, un peruano publicó un pequeño cuaderno de prosas: *La evasión*. Esta cuidada y limpia primera manifestación literaria de un escritor de veintiséis años fue recibida con un interés, si bien fundado en nuestra pobreza de escritores jóvenes con habilidad, era bastante merecido. El avaro, otro conjunto de prosas con que se inicia otro nuevo escritor², se beneficia menos de esa situación nacional poco feliz: no es frecuente escribir a los veinte años con el estilo de *El avaro*. Por eso el breve y bello librito de Loayza merece entre nosotros, una cogida amplia y elogiosa.

Los nueve textos que componen este cuaderno, al que uno de ellos presta su nombre, conforman un mundo de delicados placeres solitarios, trasfigurado y mítico. Extraños habitantes de una ciudad inubicable y misteriosa que —en las últimas páginas abandonada y se destruye— lo pueblan. En su conjunto, estos textos demuestran una aguzada sensibilidad, reprimida por una censura siempre alerta. Una voluntad exigente poda todo lo que atenta contra la impecable belleza que se procura alcanzar. Desechada así la espontaneidad, ajeno, lúcido, Loayza está sobre lo que escribe, dominándolo, proclive en veces a una frialdad que podría ser peligrosa pero a la que atemperan el tono levemente confidencial de los escritos en primera persona (la mayoría), y un clima de múltiples sugerencias poéticas.

Un refinado escepticismo sustenta las soluciones negativas con que en *El avaro* parece afrontarse la realidad: se prefiere el deseo a su satisfacción; a la elección, la dilatada voluptuosidad de las posibilidades; al vano mundo externo se le confiere un valor derivado de los estímulos que ofrece a las vivencias interiores o a escogidos regalos sensoriales. Este desdén o temor por lo que habitualmente conforma la vida parece, a lo largo del cuaderno, negar toda acción fuera de la órbita cerrada de uno mismo. Cuando ella puede tener un significado decisivo, se le funda en el engaño y se le destruye, como en «El héroe», deliciosa historia, la

única humorística del conjunto y, también, única construida sobre un tema mítico identificable. Y cuando, en las páginas de clara unidad que se disponen al final, el evasivo relator toma la voz de su ciudad y narra sus sucesos, está obligado por un poderoso motivo: la catástrofe, contra la que nada se hace sino consultar los oráculos y elevar himnos al dios inexorable que la ha determinado.

Pero es en el aspecto formal donde hay que buscar el verdadero valor de las páginas estrictas de *El avaro*. Bajo este aspecto Loayza puede sumarse ya a los nombres de quienes en la nueva generación poseen una indudable aptitud para escribir y trabajan para lograr su madurez y perfeccionamiento. Los valores más patentes de su lenguaje son: la concisión rigurosa, la adjetivación precisa, el ritmo mantenido y leve, la constante y afortunada discriminación de las palabras, su disposición en una sintaxis personal y segura. El empleo de la puntuación adquiere, en ocasiones, valores semánticos que están más allá de su función habitual. También son notables: una cuidadosa asimilación de las influencias y, sobre todo, el buen gusto implacable y minucioso a que parece someterlo todo este joven autor.

El avaro señala la aparición de un nuevo prosista en nuestras letras. Con sus breves composiciones, Loayza ha demostrado una depurada sensibilidad, un firme sentido estético y un temprano dominio de la lengua. Estas cualidades que ahora saludamos en él le crean un grave compromiso. Porque si la literatura está en el sabio manejo de las palabras, también está más allá de ellas: en la verdad, el fervor y la vida que dan sentido a su belleza, que la sustentan y humanizan.

El Comercio, Lima, 8 de enero de 1956,

Suplemento El Dominical.

[2 Luis Loayza: El avaro, Talleres Gráficos de P.L. Villanueva. Lima, 1955.
Edición numerada.](#)

Belli, una poesía desgarrada

Carlos Germán Belli acaba de publicar una edición aumentada de su libro ¡Oh Hada Cibernética! Aunque se trata de una reedición, siempre extraña que un conjunto de poemas como este aparezca: más aún, que una visión tan negativa de la vida como la que sus versos encierran insista en contradecirse mostrando esa esperanza, esa fe que todo libro que se entrega al público implica. Como no es nada frecuente encontrar una poesía que, como la de ¡Oh Hada Cibernética!, nazca de una sensación de fracaso más total, de un sentimiento tan verdadero y tan hondo de la injusticia, de la humillación de vivir, privado de todo, incluso del azar, en un mundo regido por fuerzas implacables, uno se pregunta de dónde quien vive una disolución y una negrura semejantes extrae la ilusión necesaria para editar los poemas que sorprendentemente escribe. Y esto, el hecho de tener un libro así en las manos, es lo que nos conduce a una de las más profundas sensaciones poéticas que esta obra transmite: la que proviene de algo similar a ese procedimiento estilístico que se conoce con el nombre de «ruptura del sistema», aunque aquí la ruptura no se presenta en uno o varios versos sino comprende al libro mismo, ya que se da entre su contenido y su existencia.

La intuición que esa ruptura despierta lleva al corazón de la poesía, a su centro. Inmerso en un mundo que le niega todo o en el que todo se le niega, el autor de ¡Oh Hada Cibernética! hace una afirmación solitaria: la poesía. Si la experiencia de la vida que el libro traduce es atroz, su traducción ha sido hecha con un tenaz y desamparado amor por las reglas del arte. En esa afirmación y este amor el poeta encuentra la fuerza indispensable para durar mientras reniega de su ser. La poesía aparece, así como una especie de salvación, la única para quien ve cerrados todos los caminos y no aspira a otra cosa que a dejar este linaje humano que con dolor aborrece, para quien descreo en todo hasta el punto de inventarse una divinidad que, además de un acierto poético excelente, es un terrible sarcasmo: el Hada Cibernética.

No es fácil conciliar la cibernética con las hadas, pero Belli es así: en él todo intento de asimilación, de fusión, da lugar a una desgarradura, y en esto reside la extraordinaria y ácida singularidad de su obra. Si la existencia misma de su libro produce un desconcierto inicial que acaba revelándonos que la poesía puede ser la sola luz no negada en un universo de tinieblas, un desconcierto mayor existe entre lo dicho en los poemas que ese libro contiene y el lenguaje empleado para decirlo. Belli compone sus poemas con palabras, giros y recursos arcaicos que sirvieron a una poesía enteramente ajena a la que él hace; peor aún, incompatible con la suya. Y otra vez aquí se da el desgarramiento al quererse modelar una poesía tan amarga y sincera que está en el límite mismo de la literatura, con instrumentos que por tradición y por desuso son exclusivamente literarios.

Pero si ¡Oh Hada Cibernética! no es un simple lamento personal, un intolerable quejido, es precisamente porque la poesía brota, espesa y tibia, de sus desgarraduras. Es como si las difíciles fusiones que pretende se hubieran logrado y roto en un instante, dejando heridas vivas. La poesía de Belli es el testimonio sangrante de ese efímero éxito. Así, vestida de una gracia inusitada y patética, la miseria humana que esa poesía descubre alcanza la expresión que exige para que la desdicha ajena muestre una faz deleitable; es decir, para que se convierta en arte.

El Comercio Gráfico, Lima, 19 de noviembre, 1962.

Ya Lima no es tan horrible

Con su último libro Sebastián Salazar Bondy ha venido a decirnos que nuestra engreída capital merece el adjetivo de horrible; que su rostro, tan elogiado, disfraza una íntima fealdad; que bajo sus amplios ropajes que toda una tradición literaria se empeña en ver magníficos se esconden los pies de barro del egoísmo y la injusticia³. A la luz despiadada que con amor y dolor SSB proyecta sobre Lima, ese rostro muestra sus lacras y esos ropajes dejan ver su urdimbre de intereses y mentiras. No es la primera vez que se rompe el encanto, el autor mismo nos lo dice: «González Prada trazó los lineamientos de la heterodoxia limeña» pero sí es el suyo el primer libro que ataca desde flancos tan varios, con tanta convicción y tanta fuerza, la Arcadia Colonial.

La Edad Dorada

Ni reseña ni tampoco en rigor una crítica, en esta nota no queda, sin embargo, más remedio que tratar de exponer en unas líneas la tesis central del libro con la que en parte se va a discrepar. SSB sostiene que hay un mito de Lima que se confunde con la evocación de la Edad Dorada que alguna vez habría vivido nuestra capital. Dichosa edad y tiempos dichosos, ellos se sitúan en el Virreinato y no son sino el fruto de una ficción a la que muchos escritores contribuyen — Palma especialmente, principal inventor de nuestra ciudad—. «El pasado vive y persiste en Lima y atrae con fuerza innegable» escribió Raúl Porras y SSB no solo ratifica tal afirmación sino también la existencia de «una como extraviada nostalgia» en que el limeño se sume y enajena un poco de su presente y algo más de su porvenir colectivo. A través del criollismo la imagen arcádica de la Colonia se infiltra en el pueblo y con ella la tácita aceptación de un orden de cosas: el «del mando paternalista, el rango por la prosapia y la dependencia del extranjero», orden que aparece como determinante de la añorada felicidad.

Esto último, de por sí ya sutil si bien no por ello objetable, se adelgaza más al darle SSB un carácter deliberado en cuanto a los beneficiarios del mito se refiere. Los herederos de la Colonia, quienes a través de largo tiempo han sabido sostener el sistema que los favorece y mantiene a un gran sector del país humillado, serían, así, los conscientes fabricantes del estupefaciente popular del mito de la Arcadia. Pero si los efectos de ese mito son visibles, especialmente en la falta de sentido de clase de las clases sociales intermedias, no lo es con tanta facilidad en cambio, la causa que SSB le atribuye. A riesgo de parecer más radical que el autor, este cronista les niega a las élites inculpadas, a sus ideólogos y a sus fieles, ese exquisito sentido de la planificación que tal cosa supondría, una tan sólida fe en la eficacia de lo que suelen llamarse factores espirituales o culturales en su sentido más amplio. En todo caso, y sin negar, desde luego, que sean los usufructuarios del mito sus más vigorosos propiciadores parece menos controvertible que la Arcadia Colonial surja, más que de una, de un conjunto de causas, de diversos factores que se han influido recíprocamente.

Las premisas y los hombres

SSB no nos explica el nacimiento de la visión arcádica del Virreinato. Nos pone frente al mito y en cierto modo nos impone algunas conclusiones que surgen de premisas que se dan por demostradas o por verdades evidentes. Pero, aparte de tales premisas, puede también afirmarse que la tendencia común a idealizar el pasado; que la proclividad a halagar al poderoso por conveniencia, temor o servilismo; que ese «hondo sentimiento de inferioridad social» del que habla José Miguel Oviedo como determinante de la tradición palmiana y que SSB extiende a toda nuestra literatura festiva; en fin, que muchos otros factores han hecho posible el surgimiento del mito. Además, y de los propios y ajenos testimonios que aporta SSB sobre el temperamento del limeño, no puede menos que dudarse que sea el mito lo que ha hecho al limeño como es sin que ese mismo temperamento —«la vocación melancólica de los limeños», su blandura — haya contribuido a crear y afinar el mito entre nosotros.

Por otra parte, ese culto al pasado, esa «extraviada nostalgia» tiene también esta

razón de ser: la necesidad imperiosa de una tradición en qué poner los pies, de una raíz propia que alimente y sostenga el precario presente. Con un pasado indígena cuyos valores eran negados cuando no desconocidos, con un pensamiento, una religión, una cultura importados o impuestos, el hombre de la América nuestra, el peruano, el limeño, ha procurado cogerse de cualquier cosa, muchas veces del fuego más brillante aun cuando fuera el más fatuo, pues le resultaba muy duro y quizás hasta imposible improvisarse a sí mismo.

Una puerta de escape

Entre el ser y no ser en que tanto tiempo la cultura americana se viene debatiendo, aplastada por los señores de fuera que habían estigmatizado su estirpe (esta frase del Virrey Abascal puede resumir el estigma: «Los americanos son hombres destinados por la naturaleza a vivir en oscuridad y abatimiento»), el limeño, el peruano, el hombre América encontró un punto de partida en lo que no era sino una puerta de escape: el pasado colonial que quiso solo ver en su más favorable apariencia. Asume, de este modo, las glorias de la Conquista, la nobleza española y los oropeles del Virreinato y no muestra, durante la República, mayor afán que el de revivir, pese a la «democracia», los privilegios antiguos, el de preservarlos y mantenerlos.

Cuando líderes intelectuales como Riva Agüero contribuyeron a afianzar una determinada mentalidad pudieron sí, haberlo hecho con lucidez en cuanto a sus proyecciones (como él hubo otros que fueron conscientes en la defensa oblicua de un sistema económico y social), pero también bajo el peso de esa angustia de ser y no ser de la cultura americana, dilema que resolvieron sin resolver parcializándose del lado más conveniente a sus intereses personales, es decir, rehuendo el ser auténtico y pleno o, mejor, la ardua y tantas veces sin victoria lucha por alcanzar la identidad profunda con su país como realidad y proyecto y con su historia integral.

Tres defectos

No puede desconocerse que muchos de los factores concurrentes sumariamente apuntados (los cuales se ha dicho ya, se influyen entre sí) obedecen a un sistema dado: el que prevaleció en la Colonia y prosiguió aún después de la Independencia. De aquí que, más que para señalar un error los anteriores puntos de vista sirvan para señalar dos defectos. Uno consiste en la excesiva simplificación de un asunto por su propia naturaleza complejo. El otro es más de forma que de fondo: el método expositivo de este ensayo supone en el lector conocimientos que solo pueden derivar de atentas y muy bien determinadas lecturas y de la reflexión sobre las mismas, nuestra historia y nuestra realidad. Es cierto que en Lima la horrible «todo cuanto queda dicho está personificado por la biografía, temperamento, obra y especialmente pensamiento de los mejores escritores limeños», pero también es cierto que la tesis que aquí se comenta excede los límites que ello mismo supone.

Mas esta nota incurre también en un defecto: ha demorado más de lo debido en la tesis central de un libro que es mucho más que un libro de tesis.

Intervención del amor

Aunque es el eje, el mito de la Arcadia Colonial es solo un punto de partida en torno al cual se tejen interpretaciones de diversos aspectos de Lima. Hubiera sido conveniente un capítulo donde todo lo referente a la Arcadia apareciese más explícito y nítido, pero no puede olvidarse que se trata de una obra por su propio carácter hecha para ser corregida y aumentada tal vez si muchas veces, de una obra de amor que, como el verdadero, está llamada a profundizarse y perfeccionarse con el tiempo. Porque es el amor, sin duda, y no solo la inteligencia, lo que ha dado lugar a los muchos aciertos de este libro, a que muchos aspectos de Lima se nos presenten en él desde nuevas y luminosas perspectivas. Un ejemplo, la interpretación de Eguren, bastaría para justificar

todo este ensayo, extraordinariamente exacto, por lo demás, en la definición de las notas distintivas de Lima a lo largo de las páginas escritas con una prosa de rigor sostenido hasta ser casi siempre excelente.

Habrán quienes se extrañen de que pueda hablarse de amor en un libro como este, tan lleno de negaciones, no ajeno a la amargura ni a veces a la rabia. Concluye con un voto en contra, inclusive, pero la negación, la rabia, la amargura se dirigen o brotan de la fealdad moral (Lima es horrible para SSB en ese sentido) que ha prevalecido disfrazada e indirectamente alabada en esta ciudad «que tantas veces rehuyó la cita con el dramático país que fue incapaz de presidir con justicia».

Más allá de las palabras

En principio está mal destruir, pero no solo está bien, sino que es indispensable hacerlo cuando se trata de levantar una fábrica noble en el emplazamiento de un palacio de cartón. Y es eso lo que Lima la horrible pretende: mirar cara a cara la realidad, separar lo útil y lo fecundo de lo que no es sino lastre, y asentar en un predio más puro nuestro ser colectivo.

Hasta ayer tambaleante entre dos culturas, la aprendida y la autóctona, Lima (el Perú, América) empieza a descubrir su originalidad, es decir, a asumir su condición real, y a entrever y forjar su destino. En nuestros pueblos, que han mestizado la sangre y la cultura europeas, surge un nuevo humanismo del fragor de la lucha por triunfar sobre un pasado y crearse un provenir. América, la nuestra, sabe hoy que tanto sus fuentes como sus modelos extranjeros no son otra cosa que expresiones de lo humano, patrimonio universal del hombre, y empieza a realizar sus síntesis con lucidez y con verdad. Para ello son necesarios exámenes de conciencia como Lima la horrible, se requiere autenticidad, audacia y valor en la búsqueda de las raíces más sanas y seguras. Son esa autenticidad, esa audacia, ese valor los que terminan imponiéndose en este libro de SSB sobre

cualquier imprecisión, sobre cualquier defecto. Es así como más allá de sus palabras y sus tesis, su cualidad más sólida y permanente reside en su actitud.

Los viejos mitos, los antiguos temores pierden vigencia. Hay un espíritu distinto que se revela ya formado y dando frutos maduros en las generaciones jóvenes, en sus denuncias. Lima empieza, por esto, a ser menos horrible.

Expreso, Lima, 29 de marzo, 1964.

³ [Sebastián Salazar Bondy, Lima la horrible. México: Ediciones Era S.A., 1964.](#)

La Lima de Luis Loayza:

algo parecido a la nada

Casi fuera de la novela hasta hace poco, Lima ha comenzado a servir de ambiente a buena parte de la narración actual del Perú, a preocupar a las nuevas promociones de escritores que han nacido o viven aquí. Desde la pluma madura de Sebastián Salazar hasta las más recientes, un afán de verdad se abre paso entre la farragosa vana o falsa o miope literatura que ha venido tratando de inventar o disfrazar a la capital, y ofrece de ella una imagen cruda, casi siempre parcial y dolorosa pero, en todo caso, más auténtica y aproximada a la realidad que esa otra con que por tanto tiempo se nos quiso entretener, adormecer o halagar.

Sin cielo y sin infierno

Es así como, a través de los cuentos en los que Salazar Bondy pinta ciertos sectores de la clase media; a través de los personajes introvertidos, de las historias de frustración y de miseria de Julio Ramón Ribeyro; de las criaturas vigorosas y atroces que Enrique Congrains ubica en los barrios marginales y en las capas más bajas de nuestra sociedad; de los juegos prohibidos de «los inocentes» muchachos de Oswaldo Reynoso; de la juventud violenta que organiza su vida al margen de las normas vacías que los adultos le señalan, de los jóvenes héroes que Mario Vargas Llosa retrata enfrentando a la impostura con la impostura, es así como, a través de todas estas versiones últimas, la engañosa y añorada Lima de antaño se borra y da paso a otra ciudad: la nuestra; la descompuesta y ardua que nos ha tocado vivir. De una u otra manera, si no el propósito redentor, la denuncia o la crítica alientan en el espíritu de los narradores limeños de hoy en vez de la «lisura» o el «criollismo» de ayer.

A los nombres anteriores hay que agregar ahora el de Luis Loayza. En *Una piel de serpiente*⁴ él aporta una visión de Lima muy distinta a la de los autores citados. La suya no es una ciudad angustiosa, intensa ni desesperada; tampoco miserable o promiscua. Curiosamente, la Lima de Loayza es aquella que la novela peruana se ha resistido a tratar, la que más se vincula con su imagen tradicional entre todas las que la nueva literatura nos presenta. Ciudad blanda y plácida en la que todo se diluye, sin cielo pero también sin infierno, de suave medianía, de «extraviada nostalgia», en los acomodados hijos de familia que protagonizan *Una piel de serpiente* estas características se funden con su ser o, por lo menos, aparecen como las más ajustadas a su actuar.

El más limeño

Porque la novela de Loayza y sus personajes circulan alrededor de la nada; carecen de drama y de emoción, existen, pero no parecen vivir. Apenas si Juan, el más honesto y abúlico de todos, adopta en un momento una actitud que da idea de integridad decidida, eso ocurre como el fulgor postrero de la piel que ya lo abandona: el incidente del periódico, la reunión final en casa de Arriaga, no harán de él un rebelde; cuando más, un disconforme pasivo y solitario.

Quizás puede decirse que Loayza resulta el más limeño de todos los narradores actuales de Lima en cuanto Lima ha sido vista siempre como una ciudad sin drama y sin novela. La novela, el drama, son descubiertos ahora por quienes miran con ojos de ver la realidad existente más allá de las altas clases y de los sectores intermedios hasta los cuales se expande el círculo tibio de la holgura. Loayza tiene también ojos de ver pero se niega las vetas ricas en miseria, cargadas de densa humanidad que sus colegas explotan; los vuelve hacia lo vacío y lo falso, a lo banal. La visión de Lima empieza a completarse con su intencionada pintura de una clase social intacta para nuestra narrativa.

Muchachos de Miraflores

Miraflores es el centro de acción de esta breve novela. Sus protagonistas pertenecen a esas familias «decentes», de moral más devota de las formas que interesada en los contenidos, afanadas en conservar su nivel, en tratar de asemejarse todo lo posible a los astros de una «sociedad» que les presta algunos reflejos de su brillo y su prestigio en trueque de una gentil servidumbre. Es esta realidad y sus consecuencias lo que interesa exponer a Loayza.

Sin esplendor, girando en torno de él; sin poder propio, pero con buenas relaciones; sin dejar de ser víctima, usufructuario de un sistema social que, en el fondo, no deja de humillarlo, ese grupo tiene una condición ambigua, una existencia anfibia que impide a los protagonistas de Una piel de serpiente asumir una real rebeldía o ser cabalmente reaccionarios. A lo sumo pueden ser —es lo frecuente— conformistas, si se quiere, indiferentes, que es igual, aunque con más egoísmo. De este grupo, Loayza elige a los jóvenes, a los que todavía no tienen su piel definitiva. Salvo el señor Arriaga —espejo del presumible futuro o la ambición de todos ellos— sus personajes están en la edad en que deben forjarse una actitud, definirse. Ninguno de ellos lo hace, ninguno piensa con seriedad hacerlo. Para subrayar esta situación, Loayza los sitúa en un periodo político que es, obviamente, el de los últimos meses de la dictadura de Odría. Juan, Alfonso, Jopo, Tito, etc. juegan a la oposición. Conscientes de la injusticia imperante en el país, de la falta de libertad, editan un periódico y combaten al régimen. Pero así como el dictador no llega a ser un tirano y se satisface, más que con el poder, en el ejercicio de la deshonestidad, estos ocasionales adversarios suyos lo son por cumplir sin saber ellos mismos con qué, sin metas claras, sin adhesión a causa alguna, sin fervor. Hay quienes tienen entusiasmo, como Tito, pero son, como él, los menos lúcidos, los más gratuitos y banales del conjunto.

Ni siquiera el amor

La carencia de adhesión, de fervor (el grupo del periódico acude por ejemplo a unas fracasadas manifestaciones relámpago como a un evento deportivo en el que no resultan ni jugadores ni espectadores de verdad), la falta de convicción que padece la borrosa juventud de Loayza, se manifiesta aún en el amor, aún al hacer el amor. (Y aquí también, sobre el sentimiento —Carmen está enamorada de Juan— triunfan la evasión frente a la responsabilidad, por parte de este, y el atractivo que una vida cómoda al lado de Fernando ejerce sobre aquella). Si a esta displicencia, a esta abulia que define a sus personajes, se añade la condición trivial que deliberadamente Loayza confiere a la anécdota que los hace vivir, si se recuerda que ninguno de ellos tiene rostro, que se omite decirnos cómo son, qué piensan o qué sienten (apenas si las alusiones al paisaje, de bella y habilísima simplicidad, sirven como de clave a los estados de ánimo) no cabe sino advertir que estas connotaciones operan en función de un propósito muy bien definido del autor. Porque la intención de esta novela no es contarnos una historia sino reflejar el clima que los envuelve, un ambiente, una atmósfera; es decir, la textura de una realidad.

Entre el ser y el no ser

El diálogo, de una frescura lograda con maestría; la forma como el paisaje se integra a la acción y la complementa; la prosa, clara y sobria, trabajada con gusto y con lucidez; el dejar en la penumbra muchas cosas o marginarlas para crear un contorno de discriminaciones delicadas, son algunas de las cualidades de este libro. Mas, a pesar de todas las que posee, aparece un poco como contaminado por la atmósfera que describe y no alcanza producir el impacto que hubiera sido deseable. Solo una gran tensión bajo la tersa superficie de esta historia en la que se evita todo lo interior, cualquier otra perspectiva que la dada por la apariencia de las cosas, hubiera podido hacer que se cumplierse plenamente un empeño tan difícil como el que representa *Una piel de serpiente*: la pintura de algo parecido a la nada, el manejo de seres que no se atreven a ser.

Pero la intención de Loayza al escribir esta novela implicaba un desafío y una prueba y, por encima de las objeciones que puedan hacersele, importa destacar el

interés que tiene su actitud dentro de nuestra literatura.

Expreso, Lima, 7 de julio, 1964.

[4 Luis Loayza, Una piel de serpiente. Lima: Populibros, 1964.](#)

Julio Ramón Ribeyro

Los hombres y las botellas (1964)

Tres historias sublevantes (1964)

En el prólogo a *Los gallinazos sin plumas* (1955), su primer libro de cuentos, Julio Ramón Ribeyro se encargó de precisar el sector de la realidad que de preferencia le interesaba: el de las clases más bajas de la sociedad urbana. *Los hombres y las botellas* confirma esa predilección por la miseria y las ciudades. Entre estas últimas, es Lima el escenario preferido de sus cuentos. A través de ellos surge una visión de nuestra capital hasta hace algunos años preterida por la literatura pues, por largo tiempo, el «pueblo» y aun la clase media sirvieron solo para ejercitar el «humor criollo», la «agudeza limeña». La Lima de Ribeyro es chata, fea, si se quiere lamentable, pero real; más real, al menos, que esa otra «alegre y dicharachera» o refinada y gentil en cuya invención se atarearon tantos escritores y periodistas y todavía se entretienen algunos.

Conviene advertir, sin embargo, que la fealdad que acusa Ribeyro es no tanto física cuanto moral. El mismo carácter ético se advierte en su pintura de la miseria: la de sus personajes se define más que por sus escasos medios económicos, por su falta de valor, por su irremediable fracaso. Ni cumplidores ni delincuentes, ni buenos ni malos, tampoco despreciables, los personajes de Ribeyro son dignos de conmiseración, de esa conmiseración que producen, muchas veces, la flaca y triste condición de los hombres, el espectáculo general de la vida.

Frente a ese espectáculo, Ribeyro aparece como un observador minucioso y reflexivo, de ninguna manera como un partícipe de la acción. Detrás de la mayoría de sus cuentos se descubre un decantado proceso mental, una voluntad

que dirige su creación con inteligencia y acierto pero que también, de alguna manera, la enfría. Aunque quizás este último no sea el verbo más adecuado para lo que intenta decirse aquí: que los personajes de Ribeyro son vistos con hondura pero sin compasión; es decir, sin que su peripecia o su padecimiento lleguen a sentirse como propios.

Ribeyro entiende el cuento —y recorro a su personal apreciación, que aún continúa válida en su obra— como un momento culminante, como un intenso fragmento de la vida. Es así en él, pero el recorte de ese fragmento parece no proceder de la vida sino de la meditación sobre la vida. Que ello sea un defecto no (¿qué realismo no participa de esa condición en alguna medida?) depende de lo que cada cual exija a la literatura. Me limito, pues, a señalar una característica que implica un riesgo: el de disminuir en los protagonistas la plenitud o la verdad vitales.

Sea como fuere, una curiosidad intensa, una búsqueda tenaz, aunque sin optimismo parece presidir, hasta aquí, la creación de Ribeyro. En cierto modo podría ejemplificarse esta actitud con la cita siguiente: «lo único que me interesaba era ver cómo los muertos, al morir, trataban de abrir la boca (...) Me llamaba la atención la risa de los muertos, una risa que yo encontraba, no sé por qué, un poco provocadora, como la risa de aquellas personas que lo hacen sin ganas, solamente por fastidiarnos la paciencia» («Los moribundos»). Esta actitud es, en parte, la de Ribeyro. Como también es suya la reflexión que sigue inmediatamente a la cita que se acaba de hacer, reflexión que se refiere a cómo la abundancia de la desgracia despoja a esta de todo patetismo: «Ya no parecían hombres los muertos en camionadas. Parecían cucarachas o pescados». El mundo sobre el cual Ribeyro se inclina para mirar amontona así la desdicha. Y, más que por ella, Ribeyro se interesa por los gestos que hacen al vivir los desdichados. Esos gestos denuncian, en la gran mayoría de sus cuentos, la rendición o el fracaso.

En sus libros de cuentos anteriores Ribeyro matizó esta visión más bien sórdida —todavía entonces no tan acusada— con la ironía o la burla y, más

exitosamente, con la evocación poética de hechos vinculados a su propia experiencia. En este libro no se va más allá de un dejo irónico, de una cierta sonrisa amarga y corrosiva. Sin duda, esta vez ha querido ofrecer una uniformidad mayor en los cuentos que agrupa. Pareja como la técnica lineal y simple, sin accidentes, que en todos ellos exhibe, comprime en este libro una impresión inmediatamente perceptible de la debilidad de los hombres para sobreponerse a situaciones negativas, de su incapacidad de actuar contra la injusticia, de su sometimiento a un orden establecido que íntimamente rechazan. Vida de pobres gentes incapaces de romper el yugo que las unce, en la de los personajes de Ribeyro toda felicidad es un engaño que no tarda en descubrirse.

«Los hombres y las botellas», cuento que da título a este volumen, «El jefe» y «Una aventura nocturna» conforman una trilogía de la ilusión que se destroza y deja paso a una realidad aún más oscura. «La piel de un indio no cuesta cara» y «De color modesto» muestran dos actitudes rebeldes que carecen de la grandeza imprescindible para no frustrarse. «El profesor suplente» es la historia de un fracaso que sobreviene definitivo antes de que la aventura se emprenda. Los personajes de Ribeyro resultan, así, prisioneros de un destino impuesto en el que se hunden más en cuanto intentan escapar.

Hasta Los hombres y las botellas, Ribeyro siempre había mostrado a los seres de su invención humillados en su ineptitud y en su miseria, pero nunca como ahora tan duramente. Su visión se ennegrece, pues, sin que esto quiera decir por necesidad que es la suya una literatura que progresa hacia lo negativo. No es la condición enfermiza o saludable de su literatura, depresiva o provocadora de acción contra lo que describe, lo que interesa aquí. Es obvio que todo ello revela inconformismo implica una postura crítica, pero esta nota no pretende otra cosa que explorar el mundo de un narrador singular por sus virtudes, una de las cuales, es precisamente, ofrecernos una visión del mundo con matices personales y nítidos.

Se ha dicho que la mira de Ribeyro insiste en un cierto sector de la sociedad. Ese sector fue, casi exclusivamente, el de las clases llamadas bajas. Él mismo

escribió, en 1955, que ello «puede revelar una preferencia de orden sentimental o un dictado de orden técnico. En el fondo son las dos cosas: simpatía, deseo de penetrar y comprender esta esfera social y, por otra parte, simplicidad de las anécdotas y de los conflictos que facilitan su trasposición literaria. La observación y la crítica de las pequeñas y grandes esferas de la burguesía exigirían una mayor compenetración, que por el momento considero en mí insuficientes».

Pues bien, en este libro Ribeyro se atreve a tratar otras clases más altas y no para practicar la burla como en «El banquete» (Cuentos de circunstancias, 1958) sino para completar una misma visión: la visión de los vencidos. Dos cuentos de este volumen, «De color modesto» y «La piel de un indio...» ingresan a otro ámbito social: el de un joven arquitecto que tiene una casa de campo, el de las fiestas de Miraflores donde el que llega a los 25 años sin tener auto es mal visto. Pero en uno y otro caso sus protagonistas son tan pobres como siempre. Más allá de las diferencias sociales o económicas, Ribeyro parece postular aquí un denominador común para los hombres: la miseria moral. El mundo de los jefes, el de los triunfadores, del que su obra apenas si acusa el peso, la opresión, parece empezar así a unificarse con el que está en su reverso.

Pero toda esta visión se transforma, experimenta un cambio inesperado en el último libro de Julio Ramón Ribeyro: Tres historias sublevantes. Precisamente cuando, como acabamos de ver, Los hombres y las botellas cargaba los tintes sombríos del fracaso y la miseria interior con que suele pintar Ribeyro a sus personajes; cuando todo conducía a creer que las características de su mundo no solo se acentuaban sino empezaban a extenderse, a penetrar en otros sectores sociales; cuando parecía que, para Ribeyro, la frustración no era una consecuencia de las injusticias que determinan las diferencias sociales y económicas sino algo más, algo quizá inherente a la condición humana, tres cuentos que aparecen inmediatamente después que los editados por Populibros nos ofrecen una versión rebelde, heroica y victoriosa, una versión edificante de la realidad que se contrapone a esa otra deprimida y vejatoria a la que nos hemos referido.

Porque si bien Ribeyro continúa urdiendo sus historias con las gentes y los medios marginales de la sociedad del Perú, ubicándolas en ese vasto sector de exiliados en su propio país que siempre le ha interesado, ahora sus protagonistas conocen el triunfo. El no significará otra cosa que volver a empezar, como en «Al pie del acantilado»; que una muerte ejemplar, como en «El Chaco»; que un impremeditado y ocasional acto de venganza que no libera al esclavo que lo realiza sino que lo convierte en prófugo, como en «Fénix». Pero si se prescinde del aspecto externo de todo esto, es decir, de la eficacia visible de la tenacidad de Papá Leandro, de la rebelión solitaria de Sixto Molina o del asesinato de Marcial Chacón, brota, nítida, la victoria interior de los nuevos héroes de Ribeyro. Arruinados, perseguidos o muertos, todos ellos pueden decir con el perseguido Fénix: «Soy el vencedor. Si esas luces de atrás son antorchas, si esos ruidos que cruzan el aire son ladridos, tanto peor. Los llevo hacia la violencia, hacia su propio exterminio. Yo avanzo, rodeado de insectos, de raíces, de fuerzas de la naturaleza, yo mismo soy una fuerza y avanzo, aunque no haya camino, me hago un camino avanzando». Los hombres de Ribeyro son los mismos, pero con otra actitud: la adversidad ya no los rinde; el poder, aunque los derrote, ya no los humilla.

En los dos primeros cuentos de este volumen, Ribeyro mantiene el uso del relato sin accidentes temporales, sin alardes demasiado visibles en la técnica narrativa, pero con elementos sutilmente dosificados para crear el clima adecuado y obtener los propósitos que persigue. Buen delineador de caracteres, observador atento, hábil para elegir sus materiales, consciente de sus posibilidades y recursos, cauto, es decir, sin variar sus características habituales, en estas dos historias Ribeyro se muestra más cálido, más intenso también. Y no solo por la condición combativa, por el nuevo espíritu que infunde aquí a sus personajes, sino porque la extensión misma de las historias le resulta más apropiada para ello. Es interesante destacar además, en ambos cuentos, la soltura para mover conjuntos humanos, la capacidad de infundirles una presencia sólida, consistente que muestra el autor. Esto es algo novedoso en él y que le abre ricas perspectivas. Es más, sus protagonistas empiezan a apuntar, ya decididamente, hacia la representación colectiva.

El tercero y último de los cuentos, «Fénix», ofrece, si no la mayor originalidad

en el tratamiento, sí la mayor audacia para incorporar técnicas más complicadas y llamativas a los, por lo regular, sobrios procedimientos narrativos de Ribeyro. Sin embargo, es este, en el fondo, uno de sus habituales retratos de la frustración, frustración que apenas si llega a salvarse, en lo que a Fénix se refiere, con el crimen.

Es curioso notar que «Fénix», historia del resurgimiento de un hombre que se describe como acabado, transcurre en la selva. Con su cabeza de oso en la mano, «decapitado, feliz», al final su protagonista se hunde en los bosques, «tal vez a construir una ciudad». El suyo es un triunfo individualista, solitario, como el de los pioneros de esa región por mucho tiempo llamada, en nuestro país, de la esperanza. En cambio, para la sierra es otra sublevación la que Ribeyro propone en «El Chaco». Sixto Molina muere porque allí no cabe la venganza individual, porque la rebelión contra el patrón explotador y tirano debe ser solidaria para alcanzar el éxito. Y en la costa, al filo mismo de la ciudad, pugnando por sobrevivir a su inclemencia, la familia de Leandro nos enseña una lucha en la cual el temple interior, la tenacidad, el indeclinable afán de vivir son las armas principales. Es especialmente esa irrupción del valor moral en la ciudad que ejemplifica «Al pie del acantilado», lo que más llama la atención en este último libro de Ribeyro.

Narrador del fracaso y de la cobardía —inclusive su novela Crónica de San Gabriel pinta la descomposición de una clase rural, la del mediano terrateniente — ¿qué puede haber determinado en él este cambio? Lo más probable y simple, quizá, sea pensar que Ribeyro intenta no ofrecer una visión intencionadamente positiva en contraste con su obra anterior, sin ampliar su visión del sector de la realidad que prefiere. El contraste existe, desde luego, o subrayado por el hecho de haberse reunido en un solo volumen estas tres historias «sublevantes», pues Ribeyro, si bien mejor en este libro que «Los hombres y las botellas», no es en él sustancialmente distinto. Entre la piedad y la ironía, de la depresión al heroísmo, su obra, sin embargo, se anuncia ahora más rica y el mundo que encierra más pleno.

Revista Peruana de Cultura, Lima, N° 2, (julio 1964).

Sologuren: la poesía y la vida

Cuando Javier Sologuren publica *El Morador* (1944) tiene veintidós años y un concepto plenamente formado de la poesía. Formado y estricto: ningún desliz, ninguna concesión: sabe lo que quiere y ofrece solo los versos en que lo logra. Es joven, pero ninguna pasión tiene cabida en sus poemas: ni siquiera la del ensueño, pues este se encuentra regido por una voluntad artística que delimita el área en que puede moverse y discrimina sus elementos. Un rígido principio debe ser observado por la imaginación en movimiento: el reino de la poesía no es de este mundo. Solo podrá accederse a él ejercitando olvido, ausencia/ de la tierra, purificación imprescindible para quien intente pasar del infierno al cielo (p. 14)⁵, o de la realidad a la poesía. *Morador* de ese cielo, desde un primer momento Sologuren es consecuente: su escritura es un esfuerzo por eliminar la historia, el tiempo; limpia de todo acontecer personal o social, sin referencias circunstanciales ni localizables, las palabras que contiene carecen, propiamente, de un correlato objetivo. El poema solo alcanza su motivo y su paisaje/ en la linde del mundo (en incipiente/ aventura del párpado yacente)/ viéndolo todo y todo sin su traje (p. 15). De aquí la vaguedad de esta poesía, la brumosa huella que deja en la memoria. Como el poeta no puede valerse de lo que tiene vivido, como ha de recomponer todo, se apoya en la literatura y construye el suyo con los materiales más «nobles» de ese otro reino. Recurre a sonetos y décimas, a endecasílabos, a la rima, a formas y músicas que tienen ya un prestigio establecido, a elementos inmediatamente reconocibles como poéticos, para verter su poesía. Lo que le niega a la experiencia vital se lo concede a la experiencia literaria. El joven es un poeta prudente. Y lo es, más que por prevención, por temperamento. Todo en él se morigera, busca equilibrio: si aparece una espina de fragor (p. 13), es despuntada y recogida por el silencio; si menciona el fuego o la lumbre, esta es apagada (p. 16) y aquel débil (p. 15); si algo posee un ardoroso naranja frutescente es porque previamente el tono está adormido (p. 23); junto a la tierra hay cielo, junto a la sombra luz; las imágenes, si no en un mismo verso, en el poema —donde unas con otras se generan— buscan corregirse entre sí cualquier exceso.

Sin embargo, en el planteamiento mismo de su poética Sologuren no puede ser más extremado: prescinde de la realidad y al hacerlo la niega y se niega a sí mismo. La poesía no puede ser, entonces, sino una entrega total; únicamente en el poema el poeta podrá justificar su existencia, reducida a un ansia de identificación, de fusión, de disolución en la poesía. No debe extrañar, pues, que en los poemas de El Morador no se encuentre, paradójicamente, a nadie. En ellos solo habita una voz que cuando habla en primera persona no representa sino un accidente el verbo, algo sin entidad fuera del poema, que alienta en él y por él; y en este sentido su «yo» vacío se hace símbolo de la situación existencial del poeta, a quien, privado de todo contexto real, solo frente a una hoja de papel que debe llenar con palabras que han ganado independencia y ponen en primer plano su textura, su capacidad de seducción y sugerencia, le es imposible habitar el universo que crea puesto que es ese precisamente el precio que se ha impuesto para lograr su creación. El poema resulta, así, de un acto creador «puro», es un objeto a cuyo esplendor todo ha debido ser sacrificado, una chispa de luz alcanzada en la región de lo permanente, de lo bello, de lo perfecto. Toda necesidad de expresión o comunicación queda, de este modo, abolida. Lo único que importa es el poema como objeto hermoso, como una aproximación a la poesía, valor en sí y que se sostiene a sí mismo.

En tanto que aproximación, los poemas conforman un universo de opalescente sombra acogedora (p. 22) sobre el que se cierne la tiniebla de seda de los peces (p. 24), un imperio suavísimo (p. 23) y solitario cercado por los muros ciegos del silencio (p. 19). El poeta reside en la caverna de Platón y su trabajo consiste en acceder a la luz plena, a la poesía; no hace sino girar en torno de esta, de su idea, llama instalada en el centro de su ser y que todo lo reduce a humo. De ese humo está hecha la poesía del joven Sologuren, humo que sube en busca del cielo que es la poesía, es decir, otra vez del mismo fuego. Este circuito cerrado deslinda un territorio fuera del tiempo donde El Morador instala el presente absoluto de sus versos.

Nada se ahorraría con decir «poesía pura», salvo el problema mismo. En Sologuren no se trata de la simple adhesión a una corriente, de un mero afán esteticista, sino de una actitud frente a la vida. Porque si bien no su poesía, la actitud que la configura hunde profundamente sus raíces en el hombre

Sologuren. Por la época en que escribe los poemas de *El Morador y Detenimientos* escribe también otros que no recoge en libro —los que agrupa en «*Varia I*»— pues tocan su historia personal. En ellos habla de su soledad, cuenta que el amor le ha sido negado, hecho que lo lleva a perder la esperanza —nada sucederá, ya no habrá nada (p. 45)— a abdicar el futuro. Y en ellos se define a sí mismo como un ser indeciso entre dos fuerzas contrarias representadas por el níveo bien y el fuego terrestre (p. 46). Como en tanto que poeta ya ha elegido lo primero, los sonetos de «*Varia I*» son segregados: eran la vida, no la poesía.

Veinte años después, con otra concepción de esta, los rescatará e integrará a su *Vida Continua*.

El único rastro del drama interior que vive el poeta, de su desgarramiento, está en la naturaleza evasiva de su poesía «oficial». Para hacerla ha tenido que borrar uno de los polos del conflicto: el mundo (del cual se ha refugiado en la soledad de su corazón que resulta también insatisfactoria) y fundar, fuera de la realidad, un paraíso pasivo, donde todo es quieto y yacente y adquiere una rumorosa condición vegetal (p. 23). Entre los procedimientos estudiados por Luis Hernán Ramírez⁶ hay uno que expresa con mucha claridad tal condición: el empleo frecuente de verbos pronominales, que no solo frenan el dinamismo verbal y que más que introducir «un movimiento del alma en la frase» (Ramírez) dan la sensación de un suceder que se produce sin sujeto causante, de modo autónomo, enigmático, como se abre una flor o se amarilla una hoja. Es decir, con el fuego terrestre el poeta borra también la voluntad. En los dominios del níveo bien, de lo perfecto y lo eterno, la facultad de decidir es superflua. Se alcanza así la superación del yo vacilante, se cumple la construcción del antimundo. Es de este modo como la poesía de Sologuren hinca sus raíces en la realidad que pretende abolir. Y es así como la actitud del hombre y la modalidad del poeta se comunican. Esta comunicación, sin embargo, no aparecerá consciente hasta *Otoño, endechas* (1959). Entre tanto, la poesía del autor experimenta una progresiva transformación, reflejo de sus cambios de actitud para con una realidad que, al irse relajando la oposición entre vida y poesía, empieza a ingresar, idealizada, en esta. El poeta no puede mantenerse por mucho tiempo tan radicalmente escindido.

Así, en el primer poema de *Detenimientos* (1947), por contraste con los medios tonos y la enrarecida atmósfera de *El Morador*, parecería que se inaugurase la vida: Hallo la transparencia del aire en la sonrisa; hallo la flor que se desprende de la luz (...) Desciendo a la profunda animación de la fábrica corpórea (...) Aquí y allá las obras de la tierra (p. 27). Esta impresión es falsa, aunque el paisaje que admiten los versos de este libro es más reconocible que el anterior y hay en él sentimientos que apuntan vagamente como vividos por alguien no del todo sepultado bajo el lujo de las imágenes. «Morir», por ejemplo, es un poema que ilustra bien cómo la poesía de Sologuren sigue opuesta a lo real. La hermosa muerte que se propone allí, dándole tono desiderativo a un modo infinitivo, no tiene otro objeto que preservar la ilusión, lo soñado, de su confrontación con real; esa muerte expresa el temor a la realización, al acto. Aun cuando no persigan sino un propósito estético, las imágenes de ese poema hablan con elocuencia de la incompatibilidad entre poesía y vida, y su morir evoca más que la muerte, un deseo de entrega pasiva y definitiva a una belleza inalcanzable. La intemporalidad, la mórbida quietud, subsisten en *Detenimientos*, triunfan sobre la aproximación a una realidad idealizada.

Mas si el principio poético de Sologuren continúa intacto, deja asomar un elemento activo, el deseo, con el que terminarán por reaparecer las dudas y volverá a plantearse el dilema resuelto en esta primera fase de su obra; dilema que llevado a su crisis provocará en ella un cambio fundamental. Por ahora no hay sino anhelos que, como el de morir, se enajenan de lo anhelado para convertirse en materia poética⁷. Esta empieza a alumbrar n titubeante círculo de amor y sueños (p. 33), algo parecido a una existencia manifiesta aun en visiones fragmentarias porque la timidez vital inhibe al poeta de algo más que una relación entre soñadora y contemplativa que tiene el efecto de subrayar la distancia entre sus sueños y la realidad. Es de este modo oblicuo que ella asoma. Serena y tersa, exangüe, delicada, esta poesía flota en el vacío como un ángel que duerme.

Pese al título, *Dédalo dormido* (1949) iniciará el despertar. En uno de sus poemas se admiten por primera vez en la poesía de Sologuren cosas cotidianas, menciones con peso humano: Esta hora que alcanza tiernamente a su propia distancia,/ en la que un par de zapatos bien puede ser/ la historia de un hombre

sobre la tierra/ y esta o aquella mujerzuela una mujer únicamente (p. 54). Esos zapatos, esa mujer, y más este tibio alimento pegado a nuestros labios (p. 52), son las materias corrompidas a las que cerró siempre los ojos el poeta, ese casto sonámbulo que había dicho: En mis ojos el sueño es un juguete de hielo,/ una flecha preciosa que no alcanza a herirme (p. 52) y que ahora con una larga garra de tristeza busca la pálida altura de una planta femenina (p. 52). Su sueño se impregna de nostalgia, de la nostalgia de una dicha cuya imaginación ya no basta y que solo puede tener lugar sobre la tierra. Aunque no lo admite, el poeta lo sabe. El juguete ha terminado por herirlo, la flecha abre una huella profunda, una ciega baraja/ abre un pecho donde la eternidad transita a solas/ en una desgarrada dulzura de sonidos y estrellas (p. 54). Por esa herida ingresará el tiempo en esta poesía fuera del tiempo, la historia personal donde no había historia. En el pequeño universo incontaminado, inalterable, se ha abierto una brecha y el viento que se desliza por ella instauro allí la agitación: No estoy en mí, no soy mío (p. 51) dice el poeta que se despierta en el vacío y descubre que no es sino un fantasma entre las flores de la aurora (p. 52).

Para apreciar mejor el cambio en proceso se puede comparar «La visita del mar» con «La ciudadela», soneto de «Varia I» del que aquel resulta, en cierto modo, una versión más elaborada y hermosa, y muchísimo menos directa; lo importante aquí es que el autor haya reincidido en un asunto colocado por él al margen de la poesía⁸. Dédalo dormido marca, pues, una alteración en su poética. Si la realidad y la imaginación empiezan a barajarse es porque la poesía admite a la vida y los sueños confundidos (p. 46). El mundo de Sologuren se amplía así notablemente: multitud de cosas irrumpen en un aparente desorden para armar imágenes deslumbradoras, los contrarios concurren no ya contrapuestos para alcanzar un punto inmóvil por igual alejado de los extremos, sino para enfrentarse, entrechocarse, penetrarse. La poesía es ahora el lugar donde el caos se encauza y adquiere hermosas formas porque es ella quien domina: la poesía. La superficie del poema, ya no tersa sino tensa por la agitación de las corrientes submarinas que a él confluyen, testimonia ese triunfo. El aparente desorden de las enumeraciones, el ingreso de ciertos elementos de la realidad dentro de la irrealidad, los vestigios de historia, los sentimientos que pugnan por ser más que un motivo estético, expresan que se ha tocado la tierra, pero para ponerla al servicio del poema. Este se torna lujoso; sobrecargado de joyas se estructura, sin embargo, no ya sobre atmósferas o visiones sino sobre ideas poéticas cada vez más precisas. El autor asoma en su obra y con él una vibración, un temblor que

introducen un sutil pathos en sus versos, ahora canto arrancado a la tumultuosa soledad de un pecho humano (p. 62).

La soledad, ubicada en la zona central de la poesía de Sologuren, deja de aparecer como un simple tema poético y se siente como un pesar, una sombra de angustia. El poeta se vuelve entonces hacia el amor, cuyas menciones aumentan. Con él será posible la vida, realizar en ella la poesía. Pero un poema: Bajo los ojos del amor (1950) identificará estos tres términos: el que se canta allí es a la poesía, dama recóndita que el poeta trata de crear, como otra Eva, con su propia sustancia. Todo fluye del mismo punto al que refluye. Esta concepción circular preside la creación del poeta en estos años; con ella se ratifica en su soledad y confirma a la literatura en su función compensatoria. El poeta toma a la poesía por pareja y trata, con ella, platónicamente, de «reproducirse en la belleza». Su canto entonces es acto de amor, se enciende y es fuego,/ fuego la constelación que desata en nuestros labios,/ la gota más pura del fuego del amor y de la noche,/ la quemante palabra en que fluye el amor, aún (p. 66).

Quebrado el presente absoluto donde inicialmente permaneció congelada, con el pasado y el futuro en esta poesía ingresa la sombra de la muerte. Las cosas empiezan a tener origen y destino y cuando se alude a su misterio este ya no es solo un ingrediente estético; un leve temblor de angustia lo denuncia: Algo tomo de este alimento que la soledad me ofrece,/ algo como un fuego perdurable hecho de amargo delirio/ y de flores invadidas por el viento de la tarde./ Ahora sé que huye sin bullicio para dar en el olvido/ algo como la luz que, a nuestras espaldas, envejece (p. 71). A muy poco más se extiende el terreno que la realidad va ganando; mas ahora el que habla es el poeta, (el pronombre ha alcanzado entidad en la primera persona). Y el poeta, al acercarse a la tierra, siente que Todo oscila a lo lejos con un parpadeante dibujo,/ como blancos veleros que atracasen duramente en mi lecho,/ como el alborozo de unos pájaros que invaden mis sueños/ desde un nido donde mi adolescencia brilla como una perla./ (Reconozco una voz, caigo bajo una mirada, soy herido por la luz) (p. 73). La poesía, entonces, no es solo quehacer estético; el poema se dispara hacia algo más que su propia belleza. El pensar se funde con el sentir, trabaja sobre este en profundidad, no en discurso lógico sino como una mirada que penetrara aquello en que se fija y lo trascendiera; el poema es ahora el resultado de esa fusión, el

objeto en que se plasma. Su condición, de este modo, es abstracta, pero ya no decididamente elusiva. Un poco abrumados por las vestiduras retóricas y el brillo de las imágenes que se multiplican, apuntan en esta etapa el movimiento generador y el sentido de la posterior poesía de Sologuren: el afán de reconciliación con lo externo, de comunión con el mundo donde, en un tiempo no llagado (p. 45), fue feliz. La total negación cede y el poeta se acerca a lo más inofensivo entre lo vivo, a lo que menos puede dañarlo; inicia su diálogo con la naturaleza, y el árbol, el viento, una flor, las nubes, son los primeros destinatarios de sus confidencias; o la noche, cuando la realidad lo hiere y tiende otra vez a encerrarse en sí mismo, cuando recobra su rigidez la incompatibilidad entre vida y poesía y solo es deseable no ser⁹. La segunda persona se hace así frecuente en sus poemas y pasa de vocativo vacío —mero recurso retórico en libros anteriores— a tener una (precaria) existencia de interlocutor pensado.

Aproximar la poesía a la vida es, para Sologuren, un proceso lento y difícil que se cumple con recaídas constantes en el sueño, que sigue siendo su escudo: Yo sueño, y un rayo de nieve y una ola/ y una mano estelar envuelta en llamas/ con una rosa inmóvil me reúne (p. 82). La torre sigue en pie; el poeta no ha hecho otra cosa que abrir esas ventanas que cada vez más se mencionan en sus versos aunque, en su mayor parte, funcionan como pantallas para proyectar los sueños. Porque la poesía es, aún, todo aquello que la realidad no concede, el lugar donde cobra forma la ausencia. Una forma que poco a poco se hace semejante a la realidad, todo lo semejante que permite un ejercicio poético que despoja al asunto vivido que lo motiva de su circunstancia y sus atributos particulares hasta hacerle perder la condición de recuerdo, pues lo que pretende es el rescate de las últimas esencias, la captación del olvido (p. 80).

Dédalo dormido, Bajo los ojos del amor, todos los poemas de «Varia II» se publicaron o fueron escritos en México entre 1948 y 1950: sin embargo, su poesía es indiferente a este hecho porque, no importa donde esté, el poeta siempre está ausente. Cuando se habla de aproximación a la realidad hay que entender, pues, la expresión de un modo relativo y dentro del conjunto de la obra contenida en Vida Continua. Solo un poema de esta época, «Grabación», tiene una circunstancia definida, se genera en un contexto real perceptible de inmediato, utiliza recuerdos concretos y adopta una función desidealizadora

muy rara en Sologuren: Y sé que el cielo es una casa habitada por una familia modesta;/ que no hay vestido espléndido, delicados perfumes,/ viajes repentinos por un espacio enjoyado,/ pasos de un baile suavemente regido por los astros (p. 74). En él se evidencia el resquebrajamiento que traerá a tierra el níveo bien. El poeta ha comprendido que de nada vale edificar un paraíso inhabitable, pero no renuncia al paraíso; en vez de inventarlo buscará la forma de hacerlo posible por la única vía que conoce: la de la poesía.

Nueve años habrán de pasar antes de que Sologuren publique otro libro. La cosecha de ese largo periodo está en Otoño, endechas y en «Varia III». Entre los poemas, escritos en Suecia, de este último grupo hay uno que expresa la nostalgia del autor por su país, de un modo inusitado por ser tan directo y, sobre todo, porque expresa. Pero algo no menos importante ocurre aquí: la retórica se despoja de los lujos anteriores, la idea poética figura menos revestida, la palabra y sus símbolos parecen obedecer a una motivación más urgente que preocupa hondamente al poeta: la de buscar su rostro en la obra que ha hecho. El resultado es revelador de la conciencia crítica que empieza a cobrar de su condición soñadora y ausente, conciencia que se hará más aguda en Otoño, endechas. Si en «Al pie de la ventana»... (p. 107) se limita a comprobar y dice: Yo estaba todo en viaje como pájaro en vuelo, en otro poema afirma: No, no todo ha de ser un viaje sin destino,/ dolorosa distancia sin poder alcanzarme,/ piedra sin llama y noche sin latido./ No. Mi rostro busco, mi música en la niebla,/ mi cifra a la deriva en mar y sueños (p. 92). El poeta encuentra ahora que su complacencia en llamar a la puerta de lo que no existe, su persecución del Nirvana, su negativa a vivir lo han llevado a conformarse con la sustitución, a elegir un placer engañoso y que la poesía no es eso, no ese juego con un puñado terrestre que se incendia y un misterio (p. 81). Los cambios de tono y de lenguaje, las formas de transición visibles en este insatisfecho Sologuren están determinadas por esta toma de conciencia, por esta reflexión sobre sí mismo que lo lleva a formular un «arte poética» retrospectiva¹⁰ que es una suerte de ensalmo melancólico. Es como si el tiempo hubiese pasado en vano y no le quedara de todo lo vivido sino un puñado de versos arrancados al silencio y al olvido, palabras nacidas de la soledad e inasibles como la música. Y ese tiempo pesa sobre él, se acusa, se acorta, se hace urgente, lo hace verse al margen de la vida que le negó a la poesía de la que hizo su vida y que, sin embargo —confiesa en un dramático poema en el que la interroga— aún no se le entrega. El verso final de ese poema implica la negación del concepto que tuvo hasta entonces de poesía: y solo creo en el dolor haberte

visto (p. 100).

El dolor, núcleo del temido fuego terrestre, es, ahora, tras el fracaso del níveo bien, vía de acceso a la poesía. Es decir, en virtud de la aceptación del hedor y de la gran migaja/ oscura de la tierra ante las cuales la muerte fue esperada como una «Primavera secreta» (p. 83), en virtud de la aceptación de aquello de lo que se pretendía evadir en el refugio del ensueño, podrá alcanzarse la poesía, merecerse su cielo. Un cielo que, de alguna manera, es dable en este mundo mediante la purificación por el dolor. La realidad, antes deprimida por su contraste con la ilusión, adquiere, desde que el poeta está dispuesto a entregarse al corazón mismo de sus llamas, valores que le fueron negados. Con esta nueva actitud —que es el supuesto tácito de la obra que emprenderá— el poeta está listo para residir en la tierra, puede arriesgarse a vivir.

Un año después, en Estancias (1960), se da el cambio profundo que paulatinamente se anunciaba en la poesía de Sologuren. Ahora existe el amor del hombre y la mujer, un amor que da frutos de carne a través de cuyos ojos es posible asomarse al confiado/ estar el mundo (p. 130); se ha descubierto que el mundo es compañía (p. 131) y con ella todo adquiere sabor y hasta la miseria de la realidad son soportables. El poeta inicia su redescubrimiento de la tierra por lo más elemental y lo más simple; vuelve a ser lo que fue, al tiempo no llagado, todo lo canta con la inocencia de entonces, lo ve con la luz nueva que hay en su corazón. Las Estancias son un retorno a lo natural que el poeta realiza a través de una poesía en la que la palabra se hace transparente hasta identificarse con aquello que nombra y al mismo tiempo depura hasta su más íntima sustancia y que ilumina y enriquece con una economía estricta y sabia. No solo el ser de lo nombrado se alberga y exalta en el poema, convertido en un instrumento para conocer, sino que se humaniza; los viejos materiales poéticos —el sueño, la noche, la nieve— toman, de este modo, otro sentido dentro de una visión armonizadora donde todo tiene su lugar: la sed y el vino, la música y el hambre. Vencidos los espectros surgidos de la soledad y el temor de no poder vencerla, el poeta ha descubierto que el mundo es nombrable sin traicionar a la poesía. Su canto se hace, entonces, como esa agua preciosa, humilde y casta que es como la palabra del seráfico Francisco (p. 127). Y así, como esta poesía, debe ser ahora la vida. «Debe ser» porque el futuro es ya algo construible en la vigilia gracias a

ese amor de hombre y mujer que mano a mano/ levantarán el árbol/ de la vida,/ y su aire y sus pájaros (p. 131).

Pero el estar en el mundo de Sologuren tiene características singulares. Si bien establece un diálogo cierto con la realidad, y sus vocativos poseen ya carta de ciudadanía terrestre, la que comunica es una realidad interiorizada, destilada, sometida a un proceso del que no sale, como antes, «otra», sino «purificada», «espiritualizada». Porque la pureza es la gran aspiración de Sologuren; por ella se inventó otro mundo y en Estancias descarna el mundo hasta quedarse casi sin otra cosa que su idea. Luego de arrojar toda la pedrería y el vestuario, la escenografía de su obra antigua, su lenguaje se ajusta a la contemplación y es un lenguaje que denota. Podría decirse, a la manera idealista, que el poeta ve el mundo en el espejo de su alma; y ya no como un espectáculo cuyo valor consistía en la belleza que de él pudiera extraerse: hay ahora valores perceptibles como tales más allá de la función estética que cumplen en el poema, un sustrato de la vida y sociedad que aparecían antes solo en negativo.

Estancias es testimonio de una voluntad de estar en el mundo. La gruta de la sirena (1961) y la poesía suelta escrita entre 1958 y 1964 («Varia IV») completan un cuadro de apertura a la vida. El girasol de lo vivido (p. 148) abre, estira sus alas (p. 145) ahora que el poeta ha dejado su torre; mas es dentro de los límites de su pecho, esa cárcel estrecha, donde habrá de moverse. El poeta reemplaza la torre por el hogar: fuera son difícilmente ubicables el claro amor, la verdad del corazón. Percibe esto como un mal que lo reduce a la condición disminuida de un enfermo¹¹ y otra vez la ventana (vuelta cima de equilibrio) aparece entre su mundo y el mundo, a los cuales permite ahora un nostálgico comercio. Alguien muy semejante a ese yacente ser de El Morador convalece aquí entre la literatura y la vida, esa que se agita no más allá sino debajo mismo de su ventana abierta hacia el paisaje, la terrible vida humana que enturbia el aire, la plenitud del amor, el variado y amplio esplendor de una naturaleza de pronto vista enajenante de dolor de los hombres: Otros países hay de niebla y lejanía,/ otras comarcas pudriéndose de frutos,/ otros espacios indecibles, amor;/ pero la angustia es mucho rostro,/ muchos labios diciendo y no diciendo,/ mucho vuelo amargamente encadenado (p. 140). El autor ha logrado para su poesía un lugar sobre la tierra; pero frente a todo aquello que permanece

irreductible, que no puede abstraer ni purificar, que le marca linderos, nuevamente aparecen el desasosiego, la inconformidad. El «arte poética» que por entonces formula¹² —de contrición y propósito de enmienda— pone de manifiesto el peso adquirido por valores ético-sociales antes ausentes en su creación, dirigida ahora a comunicar esas luminosas verdades de la sangre solo alcanzables por la poesía, tenida por instrumento de conocimiento y camino de perfección interior.

Puede, así, decirse que la poesía de Javier Sologuren ha pasado de una ética de la forma a una ética del sentido¹³, sin que se deba entender por esto que la primera ha sido desechada. La dicotomía poesía-realidad que llevó al poeta, inicialmente, a abolir uno de esos términos, se transforma en un problema de jerarquías que da lugar a la búsqueda de un equilibrio que haga efectivo el encuentro cabal de poesía y ética, de poeta y hombre, de arte y humanidad. Se opera, entonces, el tránsito de un lenguaje que «significa» y se orienta a la comunicación. Simultáneamente, el ejercicio de la poesía deja de practicarse como un hacer (una inmersión en lo absoluto, aspiración de no ser) y se convierte en un hacerse del autor dentro de su entorno, en un tratar de hallarse justificadamente en él. La unidad profunda que se percibe en su obra consiste en que los cambios experimentados por ella nacen de un mismo y continuo esfuerzo por aprehender lo poético, en que siempre tiende a ser o una figuración o un pensamiento de la poesía. Sustituto de la vida y luego vida en la vida, la poesía es algo que Sologuren tiene instalado en su centro. Para quemarse en el ara de ese ídolo, de ese dios, han nacido todos sus versos, materia tibia y sutil alzada en su homenaje ayer y hoy con la misma levedad, la misma grave gracia.

Válido para la poesía reunida sobre la que hemos venido trabajando, el esquema anterior no comprende el poema más reciente de Sologuren: «Recinto»¹⁴, donde se alcanza una visión que abarca y concilia las dos vertientes básicas de su obra. Si bien el movimiento circular que adopta su creación se afirma en él y adquiere una dimensión insospechada, la tendencia a la conformación de zonas cercadas, esa necesidad de demarcar los campos en que se da su poesía, estalla aquí y se extiende a la existencia en su conjunto. El recinto no tiene esta vez otros límites que los del escenario del hombre, y la existencia es vista como un sucederse donde todo es origen, como un afán que nada calma y que solo puede explicarse

como motor de un circuito que gira sobre sí sin fin ni trascendencia. El misterio humano no se niega ni se despeja (quién nos apura sí quién nos pide cuentas/ antes que el día concluya quién/ el plano nos muestra/ no exige entenderlo/ quién muerde en nuestro corazón/ el ácido fruto), la vida se toma tal como está dada, como un vivir y un morir recíprocamente sirviéndose, haciéndose el uno sobre el otro, se asume en la cíclica finitud que se afirma y se niega en el renacer que la eterniza y encuentra un símbolo en la forma misma de este poema. El tan ansiado equilibrio se alcanza así en un movimiento cuya repetición sin término equivale a la inmovilidad. Y el primero y el último Sologuren se encuentran de este modo en uno de sus poemas más hermosos, al que aportan lo mejor de su experiencia poética; en un poema que envuelve, también, entre sus significados, al acto de la creación en su contexto de vida y de cultura y, dentro de este, a la propia vida poética de su autor.

Amaru, Revista de artes y ciencias

(Universidad Nacional de Ingeniería), Lima,

N° 5 (enero-marzo, 1968).

⁵ Como aquí, en adelante se indicará con un número entre paréntesis el de la página a que corresponde la cita en el libro que reúne la obra poética del autor: Vida Continua (1944-1966), Lima, 1966, Ediciones de la Rama Florida y de la Biblioteca Universitaria, libro al cual se remiten todas las demás referencias de este trabajo.

⁶ Estilo y poesía de Javier Sologuren, Lima, 1967, Ediciones de la Biblioteca Universitaria.

⁷ Solo con Aleixandre el poeta se permite rotundamente querer; con él dice en un epígrafe: «Quiero amor o la muerte» si bien este amor y su «lava rugiente» se neutralizan de inmediato en el día cabal, en la serenidad plácida que pide Fray Luis: «Un no rompido sueño/ un día puro, alegre, libre quiero» (p. 31).

⁸ Una relación similar puede establecerse entre «La tarde» y «Casa de campo», también de «Varia I» y Dédalo dormido, respectivamente.

⁹ «Torre de la noche», p. 79.

¹⁰ Pág. 99.

¹¹ Pág. 153.

¹² Pág. 141.

¹³ «Ética de la forma» se usa aquí en el sentido que le da Valéry, y «ética del sentido» alude a la preocupación de JS por el de la vida y el de la poesía y al de este en relación con aquella.

¹⁴ Amaru, N° 4, p. 24; y Ediciones de la Rama Florida, Lima, 1967.

Bryce, un nuevo escritor peruano

Huerto cerrado, el primer libro que publica Alfredo Bryce, alberga una familia de cuentos. Todos ellos —los doce que lo integran— tienen un personaje central que se llama Manolo. Protagonista o narrador, figura principal siempre, ese Manolo encarna, pese a algunos indicios que lo identifican de una a otra historia, más que un ser individual y vivo, un conjunto de experiencias comunes a adolescentes y jóvenes de la pequeña burguesía limeña, una materia vivida que oscila entre el amor y la orfandad como polos sentimentales del descubrimiento de la realidad que tiene lugar conforme se sobrepasa la infancia. Ordenadas cronológicamente (el autor alude en cada cuento a las edades de Manolo), las anécdotas de este libro sirven para ilustrar, a partir de los trece años, momentos claves de una etapa vital: el deterioro de la imagen del padre, la toma de conciencia de las diferencias de clase social y la aceptación de su injusticia, las heridas iniciales de la incomunicación, el extrañamiento interior respecto a la familia, las dulzuras del amor correspondido y las torturas de la separación, la primera experiencia prostibularia, la posesión inaugural de una mujer, el conocimiento de la mortalidad del amor y de la precariedad miserable de la vida.*

Un solo cuento rompe la secuencia cronológica de las vivencias narradas: el que abre el libro. Ese primero también, como el cuento que lo cierra, quiebra la trivialidad general de las historias que protagoniza Manolo. Sin ser excepcional, este es, en «Dos indios», un personaje singular que contrasta con los otros Manolos, pero que resulta inmediatamente conciliable con el penoso loco de la última historia, de «Extraña diversión». Por cierto, cabría interpretar como un mensaje clave ese único desorden, y este súbito paso de la normalidad a la singularidad. Sería fácil encontrar en el abúlico Manolo que se limita a mirar desde un café de Roma cómo pasa la vida, un sentido en relación con sus experiencias anteriores; sería fácil interpretar «lo que quiere decir» tanto su brusco regreso al Perú tras hallar esos dos indios esperándolo en el fondo de su borrosa memoria, cuanto la locura que lo posee al volver; pero sería pobre. Está a la vista que hay una red de símbolos tejida intencionadamente en este libro; no

parece que su interpretación, sin embargo, guarde riquezas mayores. En cambio, la desubicación del cuento inicial tiene eficacia literaria en cuanto sirve de referencia a los Manolos que van sucesivamente presentándose. Se establece así, desde un principio, la unidad del conjunto como una suerte de biografía fragmentada de un sujeto conocido y se induce a buscarle una explicación o una causa en los fragmentos que suceden a su presentación. Ese cuento inicial actúa, pues, como un elemento modificador de los que le suceden. Al provocar interrogantes, ese cuento primero, igual que el último, hacen que el libro cuaje y reviva al final de su lectura y se revele como un todo. De aquí que no queda, al juzgarlo, poner en distintos platillos los cuentos buenos y los malos. De hacer este balance, el resultado sería negativo: contra dos buenos logros —«Con Jimmy en Paracas» y «Yo soy el rey»— diez otros que van de lo mediano para abajo. Pero la apreciación global, contradictoriamente, es favorable: pese a su mediocridad promedio, Huerto cerrado es un libro capaz de recordarse, que de alguna manera deja una impresión, una huella; es decir, que de alguna manera acceda a la eficacia literaria.

¿Qué tiene, pues, esta biografía parcial de un personaje diverso y uno para que la reunión de sus partes supere las deficiencias que hay en cada una de ellas?

Aventurando una respuesta puede decirse que el libro, además de estructurarse con acierto como un conjunto unitario, encierra en él una visión del mundo que fluye interactivamente de una a otra de sus historias y las liga. Manolo, así, no compone a través de esas historias un ser precisable con nitidez; en ninguna de ellas, tampoco, escapa del todo a su condición de figura ilustrativa (los personajes que alternan a su lado acusan aún más este carácter: ellos no hacen la historia, es esta la que los hace a ellos), pues Manolo existe solo para convocar una serie de vivencias, para evocar un tiempo ya perdido, para revisar una etapa y efectuar un balance. Manolo es un nombre común que hace de centro en torno al cual un mundo se organiza para poder expresarse.

El mundo de Huerto cerrado es un pequeño mundo. El de los cuentos de Bryce es el mundo diario y corriente, chato y vulgar que vive la mayor parte de los

hombres. La prosa en que se vierte espeja esa chatura y lo propio hace el tratamiento de los temas narrativos. Todo aquí se impregna de mediocridad, rehúye lo artístico así como el Manolo de Roma, desde que «alguien le dijo que tenía manos de artista», las guardó en sus bolsillos. Reconstruida con historias simples, la realidad no se duplica empero simplemente: se ofrece como una arquitectura de contradicciones que impugnan valores espurios que enajenan a los personajes y determinan para ellos frustración y vencimiento. Las cosas no son como debieran en la realidad de Huerto cerrado; hay una defraudación permanente, una continua discordancia: la navidad hace llorar a Manolo, va al burdel y no puede hacer el amor, está en Europa y vegeta, realiza un acto esforzado al vencer su debilidad y pedalear de Lima a Chaclacayo pero debe ocultarlo para no exponerse a la vergüenza, conquista a América y la entrega de su cuerpo que le hace esta muchacha no es un triunfo para él sino para la riqueza que fingió a fin de seducirla. Hay una escisión entre Manolo y el mundo, una brecha que no trata de salvarse ni por la rebeldía ni por la aceptación de lo dado cabalmente asumidas. Manolo se traiciona, se evade: de niño, enamorado y sin esperanzas, decide matarse, sube al tejado para lanzarse al vacío pero ve que el ómnibus escolar está por partir y baja corriendo para no perderlo (p. 23); a pesar de estar loco, controla por reloj la hora de volver a casa pues le preocupa que alguien pueda preocuparse por su tardanza (p. 205). Ni el suicidio ni la plena locura, pues. La banalidad, lo irrisorio gobiernan la vida. Y es con la banalidad, con lo irrisorio con lo que Bryce ha querido hacer este libro de cuentos. Evidentemente, no es la mera anécdota contada lo que interesa al autor. No es el acontecer externo sino el suceso interior lo que tiene para él importancia en este libro. Aunque no se detenga a analizar el alma de sus personajes, lo que moldea esa alma es lo que se propone transmitir, comunicar. Ocurre que nada que no sepamos nos dice; que no se coloca, para mostrar lo que le importa, en ningún ángulo nuevo. Pero su mundo se siente verdadero, auténtico; es un lugar donde el lector reconoce cosas y se encuentra. Y esto a pesar de que, generalmente, su tratamiento de la narración es desvitalizador y precario, no siempre libre de impertinencias y comentarios banales (ver pp. 79, 80, 95, 104, 105, 106, 161, por ejemplo).

Como puede observarse, las referencias a los defectos de este libro resultan inseparables de las referencias a sus virtudes. Y es que el estilo coloquial, casi despreocupado, en que está escrito; el sencillo desarrollo de sus temas; la cortedad de sus aspiraciones, que lleva a suponer la deliberación de evitar todo

asomo de trascendencia («El hombre, el cinema y el tranvía» expone una poética práctica de esta actitud), conducen a esa trampa. Para evitarla hay que tomar conciencia de que Huerto cerrado, despojado de casi todo lo que suele proponerse como mérito literario, imperfecto si se quiere o inmaduro, es un libro cuyas virtudes derivan de muchos de los que aparecen como defectos. Podría quizá decirse que por sus negaciones implícitas (la de la importancia o la originalidad de los temas o de su tratamiento, la de los malabares en boga del estilo o de la técnica, la del contenido social, etc.), este de Alfredo Bryce es un libro que niega la literatura a la que aspira, no obstante, a integrarse. Pero desarrollar esta hipótesis no serviría, tal vez, sino para ofender la modestia con que Bryce hace su ingreso a las letras, modestia que aparece como consecuencia de una actitud y no de falta de aptitudes, caso en el que sería absurdo mencionar la modestia como un mérito. De las aptitudes del autor da fe «Con Jimmy en Paracas» por ejemplo, donde la sutil riqueza de matices y la expresión de las vivencias interiores de Manolo se logran con la misma admirable economía de recursos con que la pintura del prostíbulo adquiere plasticidad y fuerza notables en «Yo soy el rey», otro cuento que confirma a Bryce como un narrador bien dotado.

Independientemente de lo que pueda preverse para su obra futura (una realidad literaria pobre hace a la crítica proclive a juzgar más en función de posibilidades que de logros efectivos), cabe afirmar que Alfredo Bryce posee una condición real de escritor, pues aunque Huerto cerrado sea un libro menor y poco importante responde no al mero afán de ejercitar algunas dotes, sino a la perceptible necesidad de capturar la vida en una malla de palabras para hacerla inteligible o para hacer comunicable la percepción personal de la evasiva y enigmática sustancia que alimenta a los hechos. En medio de las falsificaciones y la confusión en que vivimos, decir que un escritor es en realidad un escritor tiene sentido, si bien indica solo que los requisitos para trabajar con verdad están cumplidos.

*Alfredo Bryce, Huerto cerrado. La Habana: Casa de las Américas, Colección Premio, (Mención cuento), 1968.

Amaru, Revista de artes y ciencias
(Universidad Nacional de Ingeniería), Lima,
N° 11 (octubre-diciembre, 1969).

Belli: una coyuntura difícil

Tras la aparición de ¡Oh Hada Cibernética! (1961 y 1962) Carlos Germán Belli fue reconocido como uno de nuestros mejores poetas. A partir de esos años su prestigio —reducido antes a un pequeño sector— ha venido afirmándose y extendiéndose y revistas y editores extranjeros se interesan en su obra. Así, en 1967, Editorial Alfa de Montevideo publicó en un volumen las cuatro colecciones poéticas que hasta esa fecha el autor había dado a la imprenta, y recientemente se ha editado en Chile una nueva: *Sextinas y otros poemas*¹⁵.

Al tiempo que el nombre de Belli se imponía en el ámbito latinoamericano, la temática de su poesía iba reduciéndose y concentrándose, su mundo se hacía cada vez más cerrado y obsesivo pero también más profundo e intenso. Algunos críticos atentos a tal evolución señalaron, cuando apareció *El pie sobre el cuello* (1964), que el poeta parecía haber llegado a un límite. Un poemario posterior *Por el monte abajo* (1966), mostró su acierto: el universo de Belli ya no progresaba; giraba sobre sí mismo al fondo de su exasperado infortunio. Esta vez hubo quienes aludieron a los peligros del manierismo y el desgaste que amenazaban al autor.

A pesar de que la obra de Belli se mostraba entonces en su plenitud, no se aventuraba demasiado al predecir tales peligros: ellos se entrañaban en sus virtudes mismas. A la vez que una modalidad propia en el plano del lenguaje Belli creó un personaje, una persona poética que en base a su experiencia individual le ha servido para hiperbolizar hasta el sarcasmo, lo grotesco y el absurdo, la realidad. Espejo atrozmente deformante de la alienación y de las frustraciones, esa persona fue organizando todo en función suya, absorbiéndolo todo al tiempo que, por el dinamismo impreso a su negatividad, se precipitaba hacia su destrucción. Sucesivamente convertida en subhumana, en bestia, en bofe, en cosa, hecha carencia pura, esa persona derivaba su existencia de la fuerza de su autonegación; viviría en tanto pudiera continuar destruyéndose, es

decir, demoliendo su humanidad. Requería, pues, de modo indispensable, de una continua progresión en la intensidad de sus manifestaciones, progresión sin la cual una poesía siempre idéntica a sí misma podía convertirse en una exangüe reiteración.

Sextinas y otros poemas es un libro que, en cuanto continúa la línea de los anteriores, no solo no los supera en intensidad, tampoco mantiene la alcanzada en ellos. Poemas como «¡Bah! Vitaminas A», «Las cosas esquivas», «Los engranajes», «Sextina de los desiguales», entre otros, resultan reiterativos y débiles pese a incorporar elementos novedosos a veces. («Los extraterrestres» es el mejor acierto entre las composiciones que prosiguen esta línea). La persona que antes presidía y determinaba su creación parece haber perdido vigencia, haberse convertido en tópico. Y es que el mundo poético donde alentó empieza a modificarse. El cada vez más cerrado y atroz universo del poeta se entreabre ahora y un sol amable disipa su horror. Aquel que ayer lo execraba en Por el monte abajo porque hacía más duro su infortunio (del fisco bajo el severo ceño/ gordas gotas botando por razón de tus dardos,/ mal heme asalariado), hoy se retracta y dice: ¡Ay! como nunca ahora, y a porfía/ tu partida lamento,/ pues tan benigno has sido últimamente,/ más que el invierno o el otoño amado;/ y el bochorno esta vez me mortifica,/ no por tu causa, no,/ mas sí el hervor caliente y feo/ de la vil vergüenza jamás vista,/ por renegar tu ser que al orbe esmalta,/ cuando aún me eras ajeno (p. 43).

Al calor de ese sol la antigua máscara comienza a derretirse y una sensualidad insólita despierta y hace del viejo amargo hambre sin esperanza un goloso apetito (v. «Sextina de Kid y Lulú» y «A la noche»). De lo más logrado entre lo nuevo, «A la noche» está en el punto exacto de equilibrio entre una visión poética que declina y otra que emerge. El lenguaje de Belli, esa retórica que — como expresa Julio Ortega— adquiere frente a lo que transmite «un valor de contradicción», que está «entre el pastiche y la nobleza verbal, entre la profunda caricatura y la aspiración a una coherencia perdida», es todavía en ese poema necesario, elemento esencial del acierto poético, imagen viva de un desgarramiento que ese lenguaje híbrido expresa y extraña al mismo tiempo y más allá de la referencia habitual de sus signos. En cambio, en composiciones como «Al otoño» o «El uso del talón» (de contenido casi franciscano esta,

aunque consecuente con su condición de reverso de poemas anteriores como «¡Cuánta existencia menos!» o «Abajo el secreto municipal»), ese mismo lenguaje, sin la tensión que en pasados contextos le daba razón de ser y sentidos múltiples y reflejos, resulta una lengua trabada, trabajosa.

Cada libro de Belli de alguna manera ha anunciado al siguiente. Los antecedentes del cambio que se advierte ahora están en *Por el monte abajo* (pp. 89, 92, 95, 99 de la edición uruguaya); pero en el conjunto de los poemas que integran ese libro los textos señalados refuerzan, por contraste, el patetismo de una persona que encarna una problemática que nunca tuvo otro eje que la situación individual. La reconciliación con el mundo que testimonia el nuevo libro de Belli conserva ese eje, pero marca el fin de esa persona. Desde luego, ello es algo literariamente inobjetable; más aun tratándose de una poesía que ya no podía estacionarse sin merma. Sucede, sin embargo, que en la reconciliación operada no hay lugar para ese sutil juego de discordias y afinidades entre la comunicación y las formas en que esta se daba, para esa sorprendente fusión de arcaísmo y actualidad, para la expresión simultánea de una Arcadia añorada y un infierno vivido; es decir, para la pieza clave de la singularidad de la poesía de Belli. En los poemas donde la nueva visión se manifiesta, el lenguaje sigue siendo el antiguo lenguaje pero ya no dice, como antes, mucho más de lo que las meras palabras por sí mismas significan. El instrumento que forjó ya no le sirve ahora al autor porque fue tan eficaz que terminó confundándose con el objeto a cuyo servicio se puso. La coyuntura en que se encuentra Belli no es simple: todo lo conduce a cerrar un camino que recorrió con éxito, a liquidar una persona cuya lengua le habrá de ser arduo trasladar a otra. Así, frente al último libro de este excelente poeta, más que extraer conclusiones terminantes cabe una suspensión del juicio en tanto la etapa de transición que él evidencia se supera.

El Comercio, Lima, 6 de setiembre, 1970,

Suplemento El Dominical.

¹⁵ [Carlos Germán Belli, Sextinas y otros poemas. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1970, prólogo de Julio Ortega.](#)

Un redoble algo frívolo por Rancas

El poeta Manuel Scorza ha publicado su primera novela y anuncia otras cuatro más que bajo el nombre común de Balada contarán historias de las luchas de comuneros y habitantes de aldeas perdidas en nuestra serranía contra el despojo y la inhumanidad. El drama de esta lucha se inicia en Redoble por Rancas¹⁶, libro que se refiere a una realidad tan inicua que solo un extrañamiento de las víctimas de esa realidad, un concepto (en la práctica) menguado de su condición humana, puede explicar la imperturbabilidad ética de nuestra convivencia con ese escándalo.

Curiosamente, de alguna manera tal extrañamiento permite que Manuel Scorza modele una realidad sublevante con un humor no por ácido menos desenfadado. Podría decirse que esta observación es extraliteraria, pero aquello que indica aparece como determinante de la falla fundamental de que el libro adolece. Porque el autor ha elegido, para vender una imagen atroz del Perú, no solo un vistoso papel de chocolate, sino que no ha vacilado en usar también el chocolate para modelarla.

Darle a lo que el propio autor define como «la crónica exasperadamente real de una lucha solitaria» (p. 9) un tono de farsa implicaba el grave riesgo de que la realidad y la forma de narrarla no conciliaran bien, no se compenetraran como debieran en la novela. Y Redoble por Rancas tiene un carácter lúdico en su escritura y en la concepción de situaciones y personajes que obstaculiza la aludida fusión; es decir, la farsa reviste allí cierta gratuidad lo que establece el divorcio entre la condición de testigo que reclama para sí el autor (p. 16) y las modalidades histriónicas que adopta el novelista.

A nivel de la escritura dicho carácter se hace evidente en la grandilocuencia

burlona que desprestigia muchas veces lo narrado: en el rebuscamiento en el uso de términos, en especial los verbos (que parte de Borges previa amputación de su dignidad); sobre todo en la casi obsesiva preocupación por hacer «frases», por lograr ese tipo de expresiones que, dentro de una retórica vanidosa y desligándose del contexto (al que inevitablemente perturban si se trata de narración), se proponen como valores independientes, pues su función principal es de decirse a sí mismas. La novela soporta, así, una sobrecarga de frases tan pintorescas como «el asombro, pariente del conocimiento, cedió el lugar a la cólera, prima legítima de la violencia»; de ingenio tan repasado como esta referencia a un cadáver: «Amador ingresó en la provincia como ciertos políticos: en hombros»; de este dudoso gusto: «la noche se espesó como el carácter de una solterona».

Por esta vía la prosa adquiere un relieve tal, distrae tanta atención su pretendido brillo, que se constituye en una suerte de antítesis del espíritu de la historia central de la novela.

Paralelamente, en el manejo de la materia narrativa, hay también elementos que perturban el desarrollo novelístico: se cuentan chistes, hasta chismes (pp. 148-149, por ejemplo), se acumulan anécdotas donde lo peregrino, lo caricatural, lo llamativo interesan como tales en primer término y —cuando no son redundantes— solo secundariamente sirven a la progresión del relato.

El prurito retórico y anecdótico, el desenfado general que preside este libro más atento al efectismo que a su coherencia interior y la rápida adopción de soluciones narrativas fáciles frustran una posibilidad que asoma cada vez que el relato adquiere calidad oral: la de dejar a los propios habitantes de Rancas y sus alrededores entonar, con sus voces propias, la balada colectiva de su expoliada existencia. Pero al autor, sordo a esas voces que pugnan por dejarse oír en la novela, prefiere su monólogo paródico, su dicción personal. Incluso cuando el relato se le confía a un personaje (caps. 8 y 10, por ejemplo), la lengua de este es la misma que la del autor-narrador y ni siquiera se atiende a la perspectiva que correspondería a quien habla. De igual modo, esas «lenguas largas» a las que

repetidamente se alude no son sino un mero adorno, uno de los muchos guiños convencionales del relato, una adulteración.

En cuanto a los personajes —esquemáticos todos— están hechos de unos cuantos sucesos que los fijan dentro de estereotipos, se presentan siempre subrayando las características más saltantes de su apariencia y no admiten cambios ni progresión. Es decir, al autor no le interesan como hombres sino en cuanto representaciones, en casos meras piezas; no son en la novela, están. Están para animar y ligar situaciones que tanto como integrar una historia sirven para componer un cuadro de trazos simplificados y gruesos pero nítidos que muestran una faz significativa del Perú. Esos trazos, que constituyen el sólido esqueleto dramático de la obra, se rellenan lamentablemente con ociosos elementos decorativos, con una fantasía que resulta más superficial cuanto menos necesita de ella la realidad a la que se aplica, una realidad —el autor lo reconoce así (p. 10)— capaz de derrotar a la imaginación. Y ello ocurre en *Redoble por Rancas*. Porque lo que más impresiona en el libro es lo que trasunta de la realidad. Y es el peso de esta, su horror, el mejor saldo que deja en la memoria. Al lado de la dimensión veraz de la novela, de su materia prima, la ingeniosa puesta en escena descubre su cartonería, su chafalonía, los agujeros de su retórica.

La novela tiene, pues, una ancha fractura. Y ella hace visible el propósito básico del libro, el que más contribuye a su quiebra: gustar. El afán de gustar, de tener éxito parecería ser el mayor responsable de que, entre las múltiples posibilidades de tratar el excelente asunto de su obra, el autor haya optado por aquella que le permitía mejor ser entretenido y brillante. Desde luego, no cabe desconocer que también en el proyecto del libro está la denuncia, que la novela tiene una fuerte intención política y social. Sucede, sin embargo, que las dos intenciones no alcanzan a fundirse en este libro que —con más sagacidad en los propósitos que en su realización— aspira a resultar atractivo para todos: cultos y menos cultos, comprometidos e indiferentes; que tal vez aspiró a ser, a su modo, *Cien años de soledad*.

Sin duda, nadie tiene derecho a objetar que una novela busque hacerse atractiva

para el lector, y Redoble por Rancas lo es. Mejor aún: dado el carácter mayoritariamente realista, poco fantasioso y todavía menos divertido de la novelística peruana, esta primera obra que Scorza produce dentro del género se sitúa en un lugar especial. Tiene, es innegable, un tema hermoso y rico, valioso e importante, y lo desarrolla —desde un punto de vista poco exigente— con habilidad. Así, esta balada de inicio nada melancólico, este más bien alegre redoble que concluye parodiando a Rulfo es una notable novela hechiza, penosamente dañada por lo que quizá no sea del todo impropio llamar frivolidad.

El Comercio, Lima, 11 de julio, 1971,

Suplemento El Dominical.

[16 Scorza, Manuel. Redoble por Rancas. Balada I. Barcelona: Editorial Planeta, 1971.](#)

Aproximación a Contra Natura

Algunos pocos poemas aparecidos en revistas con posterioridad a Consejero del lobo¹⁷ habían dejado ver que la poesía de Rodolfo Hinostroza adquiriría un esplendor en la forma, una amplitud de visión y una riqueza de sentido que no sería justo para con su excelente primer libro decir que sorprendían, pero sí que anunciaban la inminente plenitud de ese parco poeta peruano, la entrada en madurez de su talento. Por eso el otorgamiento del Premio Maldoror 1970 a Hinostroza, despertó, entre quienes conocían su obra publicada, un vivo interés por *Contra Natura*¹⁸. Este libro, sin embargo, parece haber decepcionado en parte a algunos de sus desesperanzados lectores y a un sector de la crítica, que deplora la caída del poeta en las peores oscuridades del poundismo, aunque reconoce que ello no le ha impedido el logro de unos cuantos poemas singularmente consistentes y brillantes. Sin duda, y como siempre en toda reunión de poemas, unos se aprecian más que otros; pero en este caso no debe dejar de considerarse que todos ellos son miembros de un conjunto bien estructurado y unitario, momentos sucesivos de una indagación poética sobre el vivir humano como acontecer social histórico y sobre las posibilidades de felicidad que tiene nuestra especie. Esto hace difícil juzgar las partes si se prescinde del todo que conforman, pues ningún poema de *Contra Natura* entrega completo su sentido si no se le sitúa en el campo semántico creado por el libro.

La indagación de Hinostroza comienza en la persona poética que alienta en sus poemas. «Gambito de rey» la instala en nuestro tiempo por el presente de la partida de ajedrez que allí se juega y la actualidad en que está inmersa la historia individual de quien la narra. El poema va del pensativo juego de sus protagonistas a la reflexión sobre el destino; salta de la historia individual a la Historia, ese otro juego en que se implica nuestra vida, y busca asimilar el contacto de la una con la otra, sus incidencias recíprocas, al sistema de alternancias y correspondencias que conecta —formalmente— las historias y los juegos. Jugada bajo el signo de la rebelión ingenua contra la realidad, el narrador pierde la partida: equivocó su vida como la Historia su rumbo. Abandona ese signo, entonces, la fijación a un lugar, a un sector, que él implica; podría quizás

decirse, a una filiación y una fe (... Adiós culeados sueños, adiós tu pulso, tallador de brillantes/ el regreso no significa nada, la miserable comunión de los cielos/ con cualquier otra cosa jamás se ha producido, p. 10) y asume la condición defectiva de la realidad, su unidimensionalidad generalizada en la conciencia de las gentes. Vuelve a jugar, pero ya con otra actitud, pues una partida/ es solo una partida. La especie humana persiste en el error, hasta que sale/ una incesante aurora fuera del círculo mágico (p. 13). En tan vaga formulación reside toda la esperanza que alberga el poema.

«Diálogo entre un preso y un sordo» incide en esa condición defectiva de la realidad dada (esa cárcel), en la soledad y la incomunicación, en la incertidumbre y el deterioro. Freud, Norman Brown, la visión psicoanalítica de la historia, cruzan aquí sus sombras y las suman a la de Herbert Marcuse, con quien transitan por diversas páginas del libro. El afán de encontrar una salida al túnel de la unidimensionalidad tropieza con una negación que se repite en distintos poemas: no hay afuera. La realidad es deleznable pero aprisiona, erige en torno de cada uno su ciega muralla represiva.

«Imitación de Propertio» abre la alternativa erótica en un mundo donde el Poder, ese corruptor de la Idea (p. 22) cualesquiera sean su índole y sus metas declaradas, aplasta y avasalla al hombre: en su naturaleza hay algo de maligno/ ahora y siempre (p. 26). No se trata del placer como compensación, sino como núcleo y determinante del vivir, de un vivir que vuelve la espalda a lo establecido por el Poder y edifica al margen de este su propia y opuesta escala de valores. Frente al desengaño de los culeados sueños (he quemado la mitad de mi juventud/ por aceptar Tu Realidad/ Oh, César, p. 20); a la impotencia (Para arrasar el Poder/ se precisa el Poder, p. 24), a la desesperanza (el mundo de que me sentía mediador/ no existió jamás, y no lo verán mis días, p. 20) no es suficiente estar prevenido contra los engaños y las extorsiones con que el Poder o quienes pretenden obtenerlo procuran enrolar nuevos adeptos: no cabe sino el autoexilio de la Historia Oficial, lo que implica el abandono de cualquier idea de patria. La crítica de Hinostroza se hace así global y abarca toda la civilización. César es el poder de cualquier tiempo y los anacronismos no hacen sino subrayar la identidad nefasta de la realidad política en todas las épocas. Un anarquismo pasivo es la propuesta contra la dirección tomada por la Historia, y el rechazo

del sentido de nuestra civilización; es decir, una actitud hippie. De la marginación voluntaria, de la expatriación se llega a la imagen de la diáspora y a la asimilación con un pueblo errante en busca de la Tierra Prometida. La playa de Normandía despierta la reminiscencia bíblica del Mar Rojo:

no más la historia del Poder pero de la armonía
millones de utopistas marchan silenciosamente

NSE&O

piedra embebida en sangre que lloramos

Oh, piedras levitadas

por amor

la otra margen acaso alcanzaremos

el mar se ha retirado y Azucena

aguarda

amante inalcanzable y ligera (p. 29)

Pero esto no es sino un Rêve, una visión. O una fe sin esperanza; el afuera que, contra toda negación, se afirma en el radicalismo de la crítica.

Desde luego, «Imitación de Propertio» expresa, en un primer nivel, las relaciones conflictuales del intelectual y el artista con el poder político; implica, a otro, la actitud del propio poeta ante las exigencias de mediatización, de instrumentalización de su arte, de la literatura. Mas toda interpretación coincide en el diagnóstico

de una Historia pulsátil que se cierra y nos echa
hora del Poder
nuestra hora es la diáspora
la Idea marcha sobre la tierra retumba
como un tonel
pero en lo nuevo vive el germen de lo viejo
& viceversa
y la empresa final asume formas definidas
el cuello de botella
se abre hacia el infinito
y no cantaremos César poderes temporales
sino el total del diálogo
o rien du tout (p. 28)

Es así como en «Problemas con Brabancio» pueden figurar estos versos: todos somos negros/ judíos/ vagabundos/ ningún dios vale tanto (p. 39). Porque ningún dogma es admisible ni partido político, ni moral, ni religión, ninguna verdad establecida. El mundo es una tabla rasa, la historia un semejante espectáculo con factores diversos donde poderes sucesivos se arrasan, las lenguas se matan, las civilizaciones se hunden:

no hay un pasado no tengo memoria
no amo no tradición

todo renace al alba

los astros han girado

no me reconozco

nadie tiene autoridad

no es mejor una serpiente

que un camello

Un hombre que otro hombre (p. 40)

Un epígrafe de Shakespeare y el nombre de Brabancio sitúan este poema en el sustrato ideológico de Otelo: el del cuestionamiento del sentido del mundo planteado en una situación límite, en el centro mismo de la degradación y la barbarie. Una barbarie supérstite, irredenta, una degradación entendida en relación a un «deber ser» más que a un «haber sido». Porque en Hinostroza no se trata —como sí en sus maestros— de una civilización que sucumbe sino de una civilización construida sobre el error, de una historia que no acierta el camino: el mundo No es el medio humano/ pas encore... (p. 83). Para Shakespeare la naturaleza era tan loca y tan cruel como la historia, dice Kott¹⁹. Hinostroza sabe que en el hombre la naturaleza es historia y está contra la naturaleza, ese orden de las cosas impuesto por la historia.

Ese estar contra es un rechazo pasivo, no va más allá de la crítica: Oh César, oh demiurgo,/ tú que vives inmerso en el Poder, deja/ que yo viva inmerso en la palabra (p. 19). Porque lo que se propone no es derrocar la realidad imperante, sino crear otra: una contrarrealidad. Ni apocalíptico ni integrado, el poeta opta por una literatura resistente al Poder y por una distinta forma de vida. En todo caso prefiere la coexistencia a la violencia, pues esta pudre todo lo que toca: nada remedia, pues si vence a la Fuerza es, a su vez, la Fuerza. Por eso si hay alguna esperanza, está en quienes instalan un otro mundo en el mundo:

no deteriorados por la barbarie del poder

nítidos

mejores

esperan con enormes grupos el Metro de las 6

andróginos y bellos

la noche fue de amor y marihuana

vienen del Norte y del Este

quién necesita una patria

los insultos no pueden contra ellos

semejantes al alba

Oh César

ignorando el Poder. (p. 27)

Ellos buscan Tao & Utopía, saben que debe hacerse el amor y no la guerra. «Celebración de Lysístrata» expresa hermosamente esa sabiduría, la envuelve en sarcásticas imágenes bélicas; es decir, de la peor muestra de la civilización abominada.

Los seis primeros poemas de *Contra Natura* viven de esa civilización, de las imágenes del mundo al que críticamente se refieren. Es así como la realidad dada exteriormente ofrece un correlato constante, una referencia objetiva que ubica semántica —y dramáticamente también— las construcciones poéticas de Hinostroza. El recurso al diálogo; las alternancias de primera y segundas personas gramaticales; las imbricaciones del yo con la historia humana, de un yo asumible colectivamente sin dejar de ser individual; la búsqueda de una solución en contrapunto con la magnitud de la problemática que se representa; el

enfrentamiento con el mundo y la marginación del mundo a que esa búsqueda da lugar, confieren un tono mayor a estos poemas. La amplitud de los movimientos rítmicos que sostienen y lo gradúan, el buen gobierno de los elementos disímiles y las alternancias temáticas, referenciales o situacionales que se manejan en un mismo poema, el amplio espectro del que se extraen las imágenes, dan al conjunto una belleza formal que en nada se resiente por las preocupaciones intelectuales que dominan esta poesía²⁰.

A partir de «Dentro & fuera» se interrumpe la meditación sobre la historia, que alimenta los poemas anteriores, y la crítica a la civilización cede su lugar a una temática que se abre hacia la forma inagotable que purifica inagotablemente (p. 45) y se cierra para los avatares de la angustiada temporalidad presente. Ahora el tiempo se llena de estructuras cristalinas (p. 45) y es posible ensayar la videncia, la exposición de un saber con aires de esotérico y adornos de científico. A la inmersión en la vida que suponen los primeros poemas sucede una sumersión prolongada en las formas para emerger purificado (p. 41). La idea de purificación preside estas composiciones en las que se esboza un futuro ajeno a las torpezas del presente y del pasado. Tanto «Dentro & fuera» como «Hommage à Vasarely» y «Orígenes de la sublimación» inciden en la contemplación de las formas, de las esencias; en el establecimiento de relaciones entre el hombre y el universo, entre lo que vive dentro del hombre y lo que alienta de fuera; en las definiciones de Belleza [=Añoranza/ of the lost paradise/ el vientre en que estuviste (p. 49); = Mediación/ entre el mundo visible y el mundo posible (p. 52)] que conectan Belleza y Utopía, esa anamnesis del mundo uterino y le asignan una función trascendente al arte, al poeta. Repudiada la realidad circundante, recuperada su función mediadora (v. pp. 20 y 26), la poesía explora el reverso de la opacidad y en la estrofa final de «Love's Body» lo presenta como el amor que hace visible lo invisible/ y hace invisible lo visible (p. 52). Así, el mundo corrompido por el Poder, la putrefacta realidad establecida (lo visible) se pone entre paréntesis y el amor ocupa el centro del universo:

La pareja en el lecho

elogio a Vatssyayana

no era el amor al propio cuerpo no al ajeno

intercambio de dicha

muerde yum pasta de manzana yum boca otra boca

Binada contra la muerte

místico retorno

un solo cuerpo en dos divina dualidad (p. 56)

Desde ese perfecto equilibrio de lo vivo, con música en los cuerpos opacos, sabiendo que al fondo del camino estoy yo mismo, liberado del exilio, de ser un extranjero, un paria («Christianshavns Kanal»), se puede aventurar la imaginación de un nuevo mundo. «Para una visión» y «Aria verde» presentan sus idílicas imágenes con sabor a Marcuse de Eros y Civilización. Esas imágenes son una flagrante transgresión de las normas admitidas por nuestra cultura, implican otra axiología:

confiados en la Rosa de los Vientos/ NSE&O

rota la posesión

no casa/ no animal/ no objeto/ no persona

& nada pertenece a nadie

recolectores en los Super-Markets y las viñas

trabajo = juego

las incesantes migraciones/ por amor

intercambios de continentes y de razas

no padre único/ no única madre:

hijos, hijos de todos

el amor finalmente el medio humano (p. 74)

La utopía es también una crítica. Negándola, proponiendo su reverso, evoca la abominada

realidad constituida. Es así como los poemas, que habían perdido carnalidad abocados a un discurso sin correlatos objetivos, incursos en un medio semántico propicio a ideogramas y criptografías, empiezan a recobrar concreción, gravidez, «Horóscopo de Karl Marx» precede a los esbozos de una nueva humanidad como dándoles filiación, pero dentro de un juego astrológico muy poco afín a la ortodoxia marxista. Después de sus vuelos proféticos, de su aproximación al paraíso, el libro pone otra vez los pies en la tierra. De sus dos poemas últimos, uno, «Contra Natura», retorna a la condición efímera de la unión carnal, a la pareja no mística, a la fugacidad de ser dos en uno, uno en dos, que es todo lo posible, el único e instantáneo modo de superar la ecuación un solo cuerpo = el terror de la muerte (p. 53): & vi el hacha en tu túnica/ pero muerte (p. 53): & vi el hacha en tu túnica/ pero quise rescatar en una noche/ thalassa oh thalassa/ toda una vida perdida (p. 80). En «Quinteto de Salmón» finalmente se dirá: el amor no detendrá las guerras/ marcha sobre la tierra sin potencia/ esta especie de amor/ & la belleza basta para entrever/ nunca para vivir (p. 84).

El pájaro campana canta por última vez y nos devuelve al opaco continuum cotidiano. Estamos aquí y ahora nuevamente, con la opción del rechazo pasivo, de ir contra la naturaleza de las cosas de segregarnos del Establecimiento y vivir, lejos de sus podredumbres, la vida breve:

quizá me turbe

la contemplación de la belleza

y quede detenido otra vez detenido por un cuerpo

sensible a la virtud de un río

qué fueron sino rocío de los prados

qué fueron sino verdura de las eras

y pasaron miserablemente sus días en la tierra

mi amada me espera

en la Puerta de Lilas

iremos en auto-stop a Salzburgo

Mozart prende las estrellas

nos revolcaremos sobre campos de avena

una vez más hacer el amor será un milagro

entre dos o tres

y las suecas de largas piernas

el invierno nórdico

cantando cosas

lúbricas forever

descubriendo la dulzura del oro de Acapulco

nuestra propia dulzura

la naturaleza bienamada

robando frutas

vendiendo baratijas hechas por nuestras manos

viajando hacia el verano

o el otoño

los desiertos alquímicos

bellas palabras en idiomas extraños

y acamparemos bajo las estrellas

ritos órficos/ sueños

espuma de mares jóvenes y mortales

donde no lleguen tus gerifaltes

Oh César

a intentar que cantemos al Poder. (pp. 24-25)

Esa opción o la otra: La opción del suicidio en el círculo de fuego/ para a su vez podrirse y engendrar (p. 30).

La poesía es, así, con el erotismo el único y precario acceso al afuera, a esa otra dimensión donde todo esto sea/ la historia del reptil, la historia del anfibio, la pura prehistoria (p. 13). El pensamiento poético de Hinostraza coincide aquí con el de Perroux: «Sabemos que nuestra especie no ha salido todavía de la animalidad. Prefiere la destrucción y el asesinato colectivo a la conservación y al acrecentamiento de la vida. Soporta un ambiente dado y se adapta a él en lugar de inventar el ambiente de su propia expansión. En sus masas, e incluso en muchas de sus élites, sigue privada de la conciencia de sí, es decir, de una visión lúcida y despierta de su estado presente y de la apertura de su destino. No se despierta sino para dormir. Permanece heterónoma, sometida a la ley de animal que mata y a la de la naturaleza física que destruye sin saberlo»²¹. Contra esa naturaleza se rebela la poesía de Hinostraza, afín a ciertas corrientes del pensamiento actual y a la praxis que adoptan algunos sectores de la juventud.

Las dos actitudes básicas de este libro —la reflexión sobre el acontecer que afirma la condición viciosa de la civilización y la reflexión sobre las traicionadas virtualidades del ser, que auspicia la visión utópica— determinan las diferencias formales entre los grupos de poemas que responden a una u otra de esas actitudes. La naturaleza abstracta de muchos de los que pertenecen al segundo grupo —se ha visto ya— los hace aparecer fríamente expositivos y teóricos, descarnados junto a los del primero. Si se compara, por ejemplo, «Diálogo de un preso con un sordo» con la parte III de «Love's Body», en donde se dan los mismos planteamientos temáticos básicos, se verá cómo la prioridad relativa alcanzada por las ideas en esa parte III da lugar a un tratamiento éticamente empobrecido y no más eficaz para la transmisión de las ideas. Solo parcialmente se obtiene, en los poemas destinados a exponer conocimiento, un grado de adecuación entre la formulación y lo formulado comparable a la de los poemas sobre el acontecer. Incluso el recurso a idiomas extranjeros y a imágenes o tonalidades de cierta intensidad lírica se percibe a veces como impuesto, pierde ese carácter de necesidad que brota de la comunión de significante y significado que exige la poesía. Esta aparece mediatizada, entonces, y la flexibilidad, esa espléndida soltura en el manejo del verso y de la lengua que tienen los primeros poemas del tomo, decae, sacrificada a la exposición de principios. Desde que tales principios no logran informar algunos textos poéticos, se fuerza a estos a informar sobre aquellos. La poesía, así, no es eso que dice, sino que se aproxima a un decir acerca de, a la prosa.

El proyecto de Hinostrza entrañaba ese riesgo. En la medida en que se ha dejado ganar por una pretensión de vivencia con fundamentos racionales, en que ha manejado elementos diversos sin una solución cabal para sus discrepancias, la experiencia se frustra. Pero se trata de frustraciones parciales, redimidas por relámpagos de luz, por iluminaciones en las cuales la idea adquiere su forma plena y se vivifica. Conforme el segundo grupo de poemas se adentra en sus concepciones, va cobrando más fuerza, surgiendo de ellas con un cuerpo propio. Hasta que «Aria verde» y el bello poema «Contra Natura» concilian las dos vertientes del poemario. Sin embargo, el poema último, «Quinteto del Salmón», las escinde otra vez, pese a constituir en el plano conceptual, algo así como el capítulo de resumen y conclusiones del conjunto. En la parte II de este poema se exagera el empleo de los símbolos gráficos no literales que empiezan a aparecer

a partir de «Dentro & fuera», cuando se da el cambio de actitud en el libro. Uno podría inclinarse a atribuir cierta dosis de frivolidad a ese recurso —más ornamental que expresivo y también nada nuevo— si no fuese coherente con la tónica de las composiciones donde figura. Coherente, pero de algún modo superfluo, tal uso parece movido por un prurito más que visual —la puesta en página del poema— de oscuridad. Para Hinostroza decir «poesía impopular» es enunciar un pleonasma. Así lo afirma en un texto al que pertenece esta cita: «¿Encontráis mis palabras oscuras? La oscuridad está en vuestras almas. No hay que engañarse, amado Perú: tus lectores están al nivel del Reader's Digest y solo tendrá éxito quien escriba poesía premasticada»²². Para el autor, en arte no caben condescendencias: «Los hombres de buena voluntad suelen retrasar el avance de la cultura», dijo también en esa antología. Joyce, Pound, dos de sus grandes fervores, lo alientan en esa desconsideración del lector.

Con la de Eliot y Olson, la de Pound es una influencia que se acusa sin recato en esta obra de Hinostroza. Este influjo es notable aun en la franqueza con que el autor muestra sus filiaciones, pues recuerda el consejo de Pound: «Dejaos influir por el mayor número posible de grandes artistas, pero teniendo la decencia de reconocer la deuda o, al menos, procurad esconderla». Hinostroza parece complacerse a ratos en la exhibición de esa decencia. Como Olson, mima aspectos de sus maestros, o toma directamente frases y estilemas de ellos. Esta desenfadada actitud suele despertar en los enterados la tentación de exhibir, a su vez, su familiaridad con la poesía, para lo cual arremeten la identificación de los rasgos ajenos como factor devaluativo. En el caso de *Contra Natura* importa afirmar que, dentro de una apreciación global de la obra, esos rasgos ajenos se integran a los de una fisonomía bastante propia, se adaptan perfectamente a la expresión de lo que se llama una visión del mundo, en este libro elaborada de un modo personal, orgánico y poéticamente consistente.

En una nota sagaz sobre las características de la poesía peruana nueva, Mirko Lauer hizo notar que «ante la imposibilidad de seguir pregonando posibilidades e inminencias que no se cumplían en los plazos que planteaban los tonos de la poesía anterior [la social realista] no quedaban —en la práctica— sino dos salidas: el camino de la acción política, que en este caso implicaba una acción de tipo militar, o adoptar el desencanto como actitud vital. La joven intelectualidad

peruana optó en su mayoría por lo segundo». Y en ello —apunta Lauer— tuvo que ser Javier Heraud asesinado a los veinte años en una experiencia guerrillera²³. La poesía de Hinostroza parte de esa frustración y de ese desencanto, pero su notorio carácter moral no solo se manifiesta en la impugnación de la realidad establecida sino en su proposición de una forma de vida en la que ética y estética armonizan y se integran. En este sentido Hinostroza es —dentro de la nueva poesía peruana— el primero que supera un criticismo que se negaba toda salida. Para encontrarla ha debido elevarse hasta poder contemplar los acontecimientos dentro del más amplio contexto de historicidad y actualidad, ubicarse en una perspectiva más bien insólita en nuestra tradición poética. Desde ella ha optado por una solución que descrea de todas las soluciones, que apenas cree en la misma utopía remota que avizora más allá de la prehistoria que vivimos, que solo cree en una praxis sensualista y disidente de todo Establecimiento, única vía de acceso a la verdad y la vida desde un contexto que pervierte la verdad y la vida. Formulada casi con arrogancia, casi con desdén por las posiciones frente a las cuales erige su bien estructurada poética discrepante, la obra de Hinostroza incita a debatir su visión del mundo y la moral que ella implica. Pero ningún desacuerdo con su ideología podrá restarle —salvo para los casos de estupidez consabidos— sus méritos estéticos ni desconocer la condición singular de *Contra Natura* dentro de la poesía actual en nuestra lengua.

Textual, Revista del Instituto Nacional de Cultura, Lima, N° 3 (diciembre 1971).

¹⁷ La Habana: Editorial El Puente, 1964, y Lima: Fondo de Cultura Popular, 1965.

¹⁸ Rodolfo Hinostroza, *Contra Natura*. Barcelona: Barral Editores, 1971.

¹⁹ Jan Kott: *Apuntes sobre Shakespeare*. Barcelona: Editorial Seix Barral, 1969.

²⁰ No puede dejar de señalarse, sin embargo, esta cacofonía, solitaria en el libro: «Hay algo, yo te diré/ que te conduce a afirmar el pasado y a repetir un acto equivocado/ para sentir que existes/ porque eres desdichado por ejemplo/ y es inútil el acto, pero no bastante obligado» (p. 9).

²¹ François Perroux, *Alienación y creación colectiva*, Lima: Moncloa-Campodónico Editores Asociados, 1970, p. 136.

²² Leonidas Cevallos, *Los nuevos*. Lima: Editorial Universitaria, 1967, pp. 68-69.

²³ «Algunos puntos desconexos sobre el paso de una poesía a otra: Perú, circa 1965», en *Amaru*, N° 8, oct-dic, 1968.

Intromisión en Pantilandia

Pantaleón y las visitadoras depara algunas sorpresas. La primera de ellas es la índole de la novela, inusitada dentro de la narrativa Mario Vargas Llosa: el libro quiere ser y es divertido²⁴. Nunca un libro de Vargas Llosa aburrió, pero no se alude a esto sino a la aparición del humor en una obra que lo había excluido más por convicción que por temperamento. «Yo siempre he sido absolutamente inmune al humor en literatura», declaró Vargas Llosa más de una vez; y también: «El humor es irreal. La realidad contradice al humor».

El rechazo de Vargas Llosa no era, sin embargo, absoluto. El humor podía reivindicarse literariamente por su desafiante insolencia y su poder corrosivo. El de los iniciales surrealistas o el de Céline eran, por eso, a su manera de ver, compatibles con la literatura. Porque la afrenta y la corrosión establecen un fuerte vínculo con su objeto, se adhieren a él y lo cubren no para velarlo sino para revelarlo en su miseria o en su iniquidad. La función desrealizadora que el autor atribuye al humor se hace entonces apenas momentánea: el relámpago de luz regocijante entraña un rayo que mata y esa muerte es otra vez la realidad. Solo así Vargas Llosa, realista impertinente, admitía el humor. Pero nunca lo ejerció hasta Pantaleón.

Curiosamente, Pantaleón está más cerca de Boquitas pintadas que del terrible Céline, estando lejos de ambos. En todo caso uno puede, en algunas de sus páginas, recordar a Manuel Puig pero no el Viaje hasta el fin de la noche.

Inclusive, en Pantaleón hay un ánimo jocundo que no existe en ese singular remedo del mundo del folletín practicado por Puig. No es que Pantaleón sea una novela para reírse a carcajadas; tampoco intenta serlo. La signa, sí, un gozoso desenfado, un trazo caricatural que el autor no se permitió antes.

Como es obvio, la crítica está detrás de la desenfadada sonrisa, pero esta se reserva el lugar principal. Por primera vez, así, el equilibrio entre el acontecer y el ser de la narración, entre lo contado y la manera de contarlo, el equilibrio entre el texto y las imaginaciones que sustenta, se altera en Vargas Llosa. Y el texto predomina, pues más que instalar una ficción en el lector atrapa a este en su red de palabras.

Toda creación de una realidad exterior a la literatura es, en la literatura, engañosa: el texto es la única realidad y la ficción es su proyección mental, variable en cada mente. Cuando las palabras por su inadecuación a un cierto correlato objetivo (y este es resorte principal del humor en la novela tratada) se logra que el lector rebote en lo denotado y vuelva a ellas. Lo significado revierte así, a su vez, en el significante y lo ilumina; se descubre entonces la intencionalidad del desajuste y las palabras atrapan la atención. Al poner en marcha este mecanismo —perceptible a primera vista en las partes que Pantaleón redacta— el autor asume la función desrealizadora del humorismo y su decir relega a un segundo plano lo dicho. Por ejemplo, la terminología de mercadotecnia que el capitán usa, con tanta asepsia como amoralidad, para referirse a un burdel, actúa en desmedro de la concreción de la imagen mental de este.

Contrariamente, las cartas de Pochita y de Maclovia, las emisiones radiales del Sinchi y las informaciones periodísticas sobre el asalto de Nauta fundan su gracia en la adecuación a su paradigma. Y cuanto mejor parezca el mimo, mayor será su efecto. Aquí, como cuando una persona imita a otra, es la manera en que reproduce el actuar o el decir ajenos lo que divierte, no el objeto de ese actuar ni el contenido de ese decir, con lo que estamos otra vez en el principalato de las formas. La atención no se fija ahora en el texto por rebote, él lo retiene desde el primer momento pues carece de referente concreto y si a alguno remite es a la vaga impresión de un «estilo» que se nos define en sus características por virtud de la imitación (en la novela, el texto que la evoca). Así, la inserción de lo no literario en la literatura impone una perspectiva literaria desde la cual el material inserto se descubre distinto a lo que es en su medio. Cómico o ridículo en

nuestro caso, atributos que no son precisamente propios de lo imitado en el contexto en que se da, y en el que constituyen, antes que nada, mensajes que hablan sobre lo referido en ellos. En la novela son, en cambio, antes que nada, objetos. Aquí también el texto prima, pues, sobre el acontecer que refiere.

Dentro de la obra de Vargas Llosa solo en *Los cachorros* el texto tuvo una importancia tan grande. Pero allí está al servicio de lo narrado; no distrae como en *Pantaleón* ni mucho menos sobrepone dos lecturas: la del texto que se dice a sí mismo y la de lo que ese texto refiere. El que ambas no converjan sino corran paralelas constituye en *Pantaleón* no un defecto sino una modalidad del humorismo al que se adscribe. Un humorismo, por lo demás, nada negro (aunque algunos despistados le han elogiado ese color), a veces punzante y casi siempre grueso y certero. Otro es el caso, en cambio, del engolosinamiento del autor en imitaciones cuya dilatación perjudica lo que empezó divertido. Ello sucede en las transmisiones del Sinchi y en la información periodística de «El Oriente», menos agraciada que reiterativa.

Habría que atribuir a lo mismo, a engolosinamiento, la ruptura que la carta de la «juventud progresista de Requena» implica dentro del sistema que rige la presentación de documentos de índole semejante en la novela. El texto aquí extrema su condición de objeto hasta lo literal. Pero en la minuciosa síntesis, el autor delata su presencia: pese a ser bárbara, la ortografía no solo observa —lo que es insólito en subalfabetizados evidentes— la puntuación preceptiva, sino hasta la tildación diacrítica y la precisión fonética (sh en vez de ch). Este alegre descuido, no obstante ser menor, tiñe de inverosimilitud la impecable corrección formal de las partes de Pantoja y documentos militares y hasta la misma carta de Pocha. Porque si el autor establece que los arrechos muchachos de Requena tienen pésima ortografía, forzosamente establece que la de los demás no tiene tacha. Y entonces algo se pierde y hasta la irregularidad de alineación en el margen derecho, con que se juega a vestir de realidad textos supuestamente mecanografiados, aparece vana. Minucias, sí, pero que extrañan en quien, igual al capitán Pantoja, siempre pareció, de tan prolijo, maniático.

Al humor se suma otro carácter no menos sorprendente en cuanto rompe una continuidad: *Pantaleón* es la novela más simple en una obra novelística de complejidad libro a libro mayor. Sin múltiples historias contadas a la vez, sin el caudal de gente que puebla sus novelas anteriores, sin tanto espacio social, esta podría hacer pensar en un alto o en un reposo del autor. Nada más engañoso que la aparente sencillez de este libro. La experimentación formal prosigue aquí y aunque narrar a través de diálogos, de partes militares, de sueños, cartas, libretos de radiodifusión y textos periodísticos, de palabras supuestamente ajenas, no constituye novedad, la novela perfecciona procedimientos anteriormente inventados y empleados por su autor. Los bruscos saltos de la acción y el uso de las acotaciones al diálogo son los dos principales. Y no deja de ser significativo que ambos se den allí donde la novela ofrece escasos elementos de humor: en los capítulos dialogados, donde el narrador, menos oculto, actúa por sí.

En su afán por dinamizar todos y cada uno de los elementos que conforman la novela, Vargas Llosa había invadido ya esa modesta zona de servicio desde la cual el novelista informa quién habla y cómo habla; es decir, el «dijo x» y toda su variada gama de sustitutos. La fusión de lo narrativo, lo dialogal y las manifestaciones de la subjetividad, fusión llevada a un límite en *Los cachorros*, le resultó insuficiente. Su punto de partida había sido hasta entonces lo narrativo y era con ello que se fundían otras modalidades, como el diálogo y la visión interior. En *Conversación en la Catedral* la fusión se hace a partir del diálogo, y es allí que la modesta zona de servicio es invadida por la acción y se convierte en otro lugar clave desde el cual se emiten significados importantes. José Miguel Oviedo, el primero en describir esa innovación, cita un audaz fragmento de *Conversación en la Catedral* y dice que allí «el uso de la acotación llega a límites inimaginables»²⁵.

En *Pantaleón* esos límites se superan.

Cuando empezó a hablarse de la nueva novela que Vargas Llosa tenía en trabajo se dijo, sobre afirmaciones del autor, que se haría a base de diálogos, que el narrador no existiría. Existe, no solo manifiesto en el relato de los sueños del

protagonista, sino agazapado en las acotaciones dialogales. Este estrecho refugio, y el campo de lo onírico —más bien innecesario en la novela— es todo el espacio de que dispone el narrador en Pantaleón. El resto son documentos, emisiones verbales que no le corresponden ni él transmite. Pero el narrador se mueve con comodidad en la estrechez. Didácticamente, hace su ingreso ciñéndose a lo tradicional;

Despierta Panta —dice Pochita—. Ya son las ocho. Panta, Pantita.

—¿Las ocho ya? Caramba, qué sueño tengo —bosteza Pantita— ¿Me cosiste mi galón? (p. 11)

Esa simplicidad acaba antes que la primera página del libro; desde entonces se empieza ya a narrar desde la acotación. Primero qué hacen los personajes, el desenvolvimiento de la vida simultáneo o inmediato al hablar, qué ambiente los rodea. Luego, se va más allá.

—¿Por qué te quedas todo atontado y callado Panta? —guarda el pasaje en su cartera y pregunta ¿por dónde la salida al avión? Pochita— Tendremos un gran río, podremos bañarnos, hacer paseos a las tribus. Anímate, zonzo (p. 20).

Aquí el parlamento dentro del parlamento abre una grieta entre el diálogo envolvente y el envuelto, y establece para ellos tiempos, aunque no discrepantes, distintos. Este recurso se liga a los bruscos cortes que experimenta la acción. Así, al parlamento de Pochita que se acaba de citar —ubicado en el aeropuerto, en Lima— sucede, sin ningún intermedio, este otro:

—¿Qué te pasa que estás tan raro, hijito? —observa las nubes, las hélices, los

árboles, la señora Leonor. En todo el viaje no has abierto la boca. ¿Qué te preocupa tanto? (p. 20)

Como se ve, en un párrafo se implica que van a subir al avión; en el siguiente ya descendieron de él, han arribado a Iquitos.

La novela adquiere así una velocidad que solo el cine se había permitido. Tanto como velocidad podría decirse ubicuidad: a fuerza de saltos el lector tiene la sensación de estar en varias partes, o de mirar un ecran sobre el que se proyectan, sin sobreponerlas, distintas imágenes a la vez. Y lo que Vargas Llosa hace con el espacio lo hace también con el tiempo. A su mujer (inquieta por él antes de entrar al avión) y a su madre (inquieta por él concluido el viaje y fuera del avión) Pantaleón les responde en pleno vuelo, tras las citadas preguntas de la madre:

—Nada mamá, nada Pochita —se abrocha el cinturón de seguridad Pantita—. Estoy bien, no me pasa nada. Miren ya estamos llegando (p. 20).

Es decir, contesta tarde a una, y a la otra aun antes de que le pregunte, porque el inexplicado ensimismamiento de Panta es preocupación incesante de ambas mujeres. No solo velocidad, pues, deriva el autor de este omitir toda información susceptible de implicarse en otra, de ese segar los tradicionales puntos muertos del relato, de este magistral henchir de significaciones su escritura.

El procedimiento inaugurado en *Conversación en la Catedral* se hace sistemático en esta novela, donde no divide grandes secuencias de la acción sino ocurre de un párrafo a otro en los capítulos dialogados del libro. Y lo que asombra es la naturalidad con que se conduce al lector de un sitio a otro, de un tiempo a otro, sin provocar su vértigo siendo así que se le mueve a una velocidad vertiginosa. Una velocidad que invade las acotaciones, hacia el final de la novela, cuando no

puede marear al progresivamente habituado lector; una velocidad que gana al parlamento acotado, que lo deja atrás al punto de que uno de los dos interlocutores ya se fue cuando terminamos de enterarnos de lo que el otro —que lo está viendo irse— le está diciendo antes de que parta:

—Allá usted, entonces —condesciende a darle la mano, le abre la puerta, se queda mirándolo alejarse el general Scavino—. Antes de salir, límpiense otra vez los mocos y séquese los ojos. Caracho, nadie me va creer que he visto llorar a un capitán del Ejército porque clausuraban una casa de putas. Puede retirarse, Pantoja (p. 290).

Sucede, sin embargo, que el autor parece dejarse arrastrar por la novedad del narrar sistemáticamente desde la acotación. No hay un solo parlamento sin ese recurso, aun cuando, en ocasiones, resulta superfluo. Aquí se advierte, otra vez, un cierto regodeo del autor, que debilita su autocrítica. Algo similar ocurre, a veces, en las partes cuando el narrador se deja ver detrás de Pantaleón. Esto afecta convenciones establecidas por el relato y su verdad interna, en la medida que la obra aspira a tener esa verdad y no se lanza decididamente a la farsa. Es decir, en la medida en que el Vargas Llosa de Pantilandia no logra sacudirse del todo al más bien grave Vargas Llosa de las novelas anteriores.

Como esas novelas, esta incide en aspectos por lo general clasificados entre los peores de nuestra sociedad. Su acción se centra en la organización de una Casa Verde sin pretensiones de mito, pero no es en el servicio prostibulario —fuente de comicidad en el libro— sino en su organizador en donde radica el núcleo de la obra. El capitán Pantoja es su único personaje cabal; los demás no son sino comparsa en torno suyo: gestos, movimientos, palabras, simplificaciones, casi caricaturas algunos, meros nombres otros. Con todo lo ridículo que aparece, Pantoja está hecho de tal modo que resulta más patético que risible, más próximo al Hermano Francisco —cuya historia se va esbozando paralelamente a la suya— que a cualquier otra figura humana del relato. Prácticamente Pantaleón es una novela de un solo personaje, hecho singular en quien siempre los situó múltiples en cada espacio novelesco, pero menos curioso de lo que aparenta si se observa

que tan drástica reducción beneficia a un flaubertiano. Porque el capitán Pantoja lo es y como tal implica, de alguna manera, al propio autor.

Pantoja es militar y tiene un precursor remoto en *La ciudad y los perros*: el teniente Gamboa. Los asemeja el mismo amor a la vida castrense, la misma rectitud y la misma Biblia: los reglamentos. Y tienen también un final parecido: la bofetada de la institución por la que se desviven, el confinamiento en una guarnición perdida en la sierra. Gamboa «amaba la vida militar —se lee en *La ciudad y los perros*— precisamente por lo que los otros la odiaban: la disciplina, la jerarquía»²⁶. Pantaleón también; él ama lo que hace, se realiza haciéndolo. «Es lo mejor que puede ocurrirle a un tipo. Creer en lo que dice, gustarle lo que hace», dice Santiago Zavala a Jacobo en *Conversación en La Catedral*²⁷. A Zavalita le ocurre todo lo contrario; él no puede «cerrar los puños, apretar los dientes, Ambrosio, el Apra es la solución, la religión es la solución, el comunismo es la solución y creerlo. Entonces la vida se organizaría sola y uno ya no se sentiría vacío, Ambrosio»²⁸. Zavalita no puede, el capitán Pantoja sí, él cree en algo: en el ejército. En esta novela los dos ejes principales son creyentes: el Hermano Francisco es también un hombre de fe.

Por algo más Pantaleón se aleja de las otras creaturas del autor: ama y respeta a sus padres, está orgulloso de la tradición militar de su apellido. Le irá mal, pero no importa: su conciencia estará siempre limpia, como su uniforme, ese uniforme que no quiere cambiar por la prosperidad que le aseguran Porfirio, Chuchupe y las visitadoras, por la autonomía de un negocio propio y sin jefes

Ya te he explicado, Chuchupe, esto lo organicé por orden superior, como negocio no me interesa. Además, yo necesito tener jefes. Si no tuviera no sabría qué hacer, el mundo se me vendría abajo (p. 294).

Pantaleón se niega a los problemas de fondo, su vida está resuelta: los jefes, el ejército, deciden por él, norman su conducta y encarrilan su actividad. Es un alienado total, un esclavo feliz. Y cuando este hombre mecánico se humaniza y

es tierno, por ejemplo, se aniña: es el hijito de mamá: «Cierra los ojitos, abre la jetita (...). Y ahora este cafecito calentito, hijito», dice doña Leonor (p. 35).

Es, también, la criatura de su mujer en los momentos más íntimos, y la de su querida, la Brasileña, que consuela así la pérdida de su familia a un acurrucado capitán Pantoja: «El balco es una cunita, yo soy Pochita, tú eres Gladisita (...). Qué bebida tan bonita. Yo te lasco la cabecita, yo le doy besitos. ¿Quiere chupal su tetita?» (p. 230). Un niño, un ser que requiere ser conducido.

Pero esta invalidez concluye en cuanto se le imparte una orden, en cuanto debe cumplir una misión. Entonces manda, dispone, increpa, organiza, crea, es eficientísimo, perfecto. Se da íntegramente a su quehacer y es aquí, bajo este aspecto, que resulta un flaubertiano. Una vez que le han oprimido el conveniente botón, que le han impartido la orden, el capitán Pantoja se aplica obsesivamente a su tarea. Ya nada existe sino ella y a ella se entrega en cuerpo y alma; solo aspira a la perfección y todo debe servirla. No vacila en sacrificarle lo más caro: su mujer y su hija se van de su lado y él permanece firme en su puesto. Y el modo de asumir su misión, que es ya no solo su vida, que es él mismo, que lo llena y lo recrea en cada oportunidad, lo asimila al arquetipo que Vargas Llosa postula para el escritor. Puesto en marcha, ya nada existe sino su obra; es ella la que dicta las leyes y es él quien debe cumplirlas. Su entrega debe ser exclusiva y excluyente.

Es así como para Pantaleón el Servicio de Visitadoras es lo único que cuenta: «Se está volviendo demente (...). El Ejército tendría que dejar de comprar armas para contratar más ramera. No hay presupuesto que aguante las fantasías de este angurriente» (p. 233). La ambición del capitán Pantoja se parece a la ambición de la novela total. Y como Flaubert, diciendo «Madame Bovary soy yo», Pantoja le cuenta a la Brasileña:

De muchacho era más desganado para comer que ahora. Pero apenas me dieron mi primer destino, los ranchos de un regimiento, se me despertó un apetito feroz.

Me pasaba el día comiendo, leyendo recetas, aprendiendo a cocinar. Me cambiaron de misión y psst, adiós comida, empezó a interesarme la sastrería, la ropa, la moda, el jefe del cuartel me creía marica. Era que me habían encargado el vestuario de la guarnición» (p. 217-218).

El creador flaubertiano cuando escribe no es, hace. El capitán Pantoja no tiene ser, es solamente un hacer.

Y ese hacedor, como hacedor, no es igual a otros hombres. Por eso la obra del capitán Pantaleón Pantoja se derrumba cuando Panta, Pantita, se enamora e interfiere en su creación. El episodio del cementerio es la torpe aparición del creador en su obra, el pecado mortal contra Flaubert.

Paralela a la aventura de Pantaleón discurre en la novela la del Hermano Francisco. Esta bipolaridad señala otra dimensión de una misma locura, de una misma y delirante entrega: hace patente su faz dramática y terrible. Si la de Pantaleón es grotesca, lo es por falta de grandeza del objetivo que persigue: la satisfacción mercenaria del apetito sexual. Si la del Hermano Francisco no cobra dimensiones mayores dentro de la novela es porque se usa solo como contrapartida de la aventura de Pantaleón. Pero ambos, este y el crucificado predicador del Juicio Final, son seres excepcionales: «No soy como todo el mundo, esa es mi mala suerte, a mí no me pasa lo que a los demás», dice Pantoja (p. 217). El Chino Porfirio y las visitadoras respetan esa diferencia: «Usted es un genio pa estas vainas (...). Todas las chicas lo dicen: encima del señol Pantoja, solo el Hemano Fancisco» (p. 293).

En torno de ambos hombres se difunden por la Amazonía las fantaseadas versiones de dos polos de atracción y rechazo, devoción y escándalo: el del espíritu (La Hermandad del Arca) y el de la carne (Pantilandia). Los dos atentán contra las instituciones, contra lo establecido: La Iglesia y la Decencia. La Iglesia y la Decencia de los fariseos, subraya la novela. Para el Ejército, el Servicio de Visitadoras está bien mientras se mantenga secreto, y para la ciudad

que alberga Pantilandia —una ciudad que la carta de Pochita, las «lavanderas» y otros datos configuran como un lenocinio— resulta inadmisibile que el comercio carnal se oficialice y prospere a la sombra de guardianes de la Patria.

Pantaleón y el Hermano Francisco están más allá de esa moral, razonan diferente. Si el apetito sexual insatisfecho perjudica al Ejército, las visitadoras llamadas a aplacarlo son buenas para el Ejército y merecen las mismas consideraciones que cualquier soldado. Si el fin del mundo se acerca, si en la materia se cobija el mal, qué valor tienen el cuerpo y la vida, por qué no sacrificarlos a la salvación del espíritu. Dos fanáticos, pues, dos seres peligrosos que adoptan un principio y lo llevan hasta sus últimas consecuencias, que ponen al descubierto nuestra mediocridad, nuestras patrañas, nuestra cobardía.

Uno de ellos se inmola. El otro, Pantaleón, expía su falta involuntaria en una miserable guarnición de la puna. Para las gentes bien, ambos eran locos, estaban fuera de la realidad. Cada capítulo dialogado de la novela se inicia con un imperativo que su mujer o su madre dirigen a Panta para despertarlo en la madrugada. El libro concluye reiterando esa frase: «Despierta, Panta». Pochita la repite en la inhóspita Pomata, por ella misma sabemos que, al abrir los ojos, el capitán Pantoja no los abre para incorporarse a la mezquina realidad de todos; que, al revés de otros personajes de Vargas Llosa, Pantaleón, el flaubertiano, no ha sido derrotado: «Panta, despierta, ya son las cinco. No sé por qué tienes que ir tú mismo a ver el desayuno de los soldados, maniático» (p. 309).

Bien visto, no deja de ser coherente que Vargas Llosa, un autor con fe plena en la literatura y disciplinado como pocos, involucre en un militar como Pantaleón su ideal de escritor. Ese es un gran acierto y también una gran burla: la única negra y sutil y la mejor de todas en este libro para divertir.

Textual, Revista del Instituto Nacional de Cultura, Lima, N° 8 (diciembre 1973).

²⁴ [Mario Vargas Llosa, Pantaleón y las visitadoras. Barcelona: Seix Barral, 1973.](#)

²⁵ [José Miguel Oviedo. Mario Vargas Llosa: la invención de una realidad. Barcelona: Barral Editores, 1970, p. 236.](#)

²⁶ [La ciudad y los perros. Barcelona: Seix Barral, 1963, p. 154.](#)

²⁷ [Conversación en la Catedral, Barcelona: Seix Barral, 1969, t. 1, p. 159.](#)

²⁸ [Ibid., p. 117.](#)

Apuntes proliferando alrededor de Ribeyro

1. Monedas, símbolos

El último libro de Julio Ramón Ribeyro no es propiamente un libro*. Es la reunión —la selección— de una serie de apuntes, de anotaciones, de esbozos. Páginas sin destino preciso, especie de diario de escritor o de alcancía para monedas que solas nada pueden comprar, configuran ahora una obra no por pequeña (opúsculo, se decía) inimportante. Dentro de la literatura de Ribeyro estas Prosas apátridas contribuyen a una mayor comprensión del escritor, y dentro de la literatura peruana hacen un tipo de libro más bien insólito. Ayudado por Tagore, Ribeyro le da un aire romántico a la salida a luz de estos textos, que aparecen como un gesto final y displicente de prodigalidad. El «botín de los años inútiles» que de este modo disipa, ¿es un suicidio ritual, una quema de naves ya en la otra ribera?

2. Ribeyro, uno

Aparentemente, nada o muy poco nuevo de Ribeyro nos trae este librito. Quien leyó sus entrevistas, quien conoce sus declaraciones, encontrará en él un mismo pensamiento que se amplía y ratifica. Pero, más allá de la reiteración, se ofrece aquí la prueba inapelable de la identidad entre Ribeyro y el narrador de su obra creativa. El Ribeyro que aquí observa y medita lo hace exactamente igual que ese otro que cuenta *La palabra del mudo*. Autor y narrador —enseña la ciencia literaria— no deben confundirse; no tienen, necesariamente, que ser lo mismo. En este caso, sin embargo, se trata de un escritor que extrae de su visión de la realidad, de su experiencia, de su vivencia más constante y auténtica, la sustancia de su creación y hace de esta una lírica que se enfría y distancia para aparecer como épica.

3. Ni apocalíptico ni integrado

Si fuese necesario pensar en el escritor y buscarle un modelo entre los peruanos vivos habría dos posibilidades: Vargas Llosa y Ribeyro; dos formas distintas de asumir una vocación, de amar la literatura. La de Ribeyro no exige, no fuerza, no compite. Es un entregarse por completo y sin arma, cálculos ni pretensiones, llanamente como uno vive: sin remedio. Porque Ribeyro parece lo más alejado que pueda encontrarse de un profesional. Es decir, Ribeyro no ejerce la literatura, a la manera de la medicina o la administración de empresas, digamos; vive con ella, no por ni para ni, mucho menos de ella. Y tanto en este convivir (no matrimonio: unión libre) como en ese no profesar, hay una íntima resistencia a ser algo establecido, a asimilarse, a adaptarse, a «hacer carrera». Sin duda, son admirables quienes optan definitivamente por esto o por lo otro y se lanzan con todo a serlo. Los que conquistan riquezas, poder o fama, los notorios son de esta raza. Pero con la admiración suscitan, también, una cierta repugnancia: la del bien acomodado en una realidad defectiva. Con excepción del revolucionario cabal y actuante (Guevara, para marcar un tipo) quien asume a plenitud una función social, se integra. Insular, inintegrado (a pesar suyo tal vez), Ribeyro es un buen ejemplo de escritor para aquellos que confirman la excelencia del artista en su marginalidad. Sin ser un «raro», ni mucho menos un «maldito», el discreto Ribeyro participa de una extraterritorialidad que nada tiene que ver con el cosmopolitismo de los «actifs décontractés» (p. 216) y sus afines literarios. JRR no tiene un espacio propio en el establecimiento social.

4. Tampoco un tiempo

Alguien llamó alguna vez a JRR «el mejor narrador peruano del siglo XIX». Este irónico anacronismo tuvo lugar luego de *La ciudad y los perros* (1963) que, en un primer momento, hizo aparecer súbitamente envejecida la narrativa que se escribía entre nosotros. Pocos años antes Ribeyro (*La Gaceta de Lima*, 1960) había dicho su cansancio por las modalidades del relato que fatigaban nuestra literatura, y su intención de «escribir una novela de vanguardia con carácter experimental, destinada a fraguarme —decía— un nuevo lenguaje y una nueva forma de expresión». No lo hizo. Otros lo hicieron, en cambio, en la euforia del «boom». Olvidado —o de vuelta, mejor— de esas palabras, JRR puede ver pasar ahora bajo su ventana los cadáveres de muchos de los libros que en la década del sesenta obedecieron al deseo de tener un éxito que él nunca ha perseguido ¿Para qué, por lo demás, si «la gloria literaria es una lotería y la perduración artística un enigma», como afirma en sus *Prosas apátridas*? «Yo recojo las enseñanzas de los viejos, las acomodo a mi realidad y creo en los límites de lo que va desapareciendo. Vanguardia o retaguardia no tienen para mí ningún sentido», declaró no hace tanto. En un momento crucial para la literatura latinoamericana JRR supo asumirse a sí mismo con una honestidad y una consecuencia que podrían calificarse de heroicas si este adjetivo no ofendiese a la discreción con que él ejercita su talento. Ribeyro se situó siempre al margen, según conviene a su personalidad y a sus inclinaciones. Desde ese al margen de territorios y épocas ha visto, sorprendido quizás, cómo ha ido convirtiéndose para su colegas y compatriotas en un maestro al que no se pretende seguir pero cuya jerarquía nadie discute.

5. Prescindencias, transparencias

«Literatura es afectación», dice Ribeyro. Y en la misma breve prosa: «Lo que debe evitarse no es la afectación congénita a la escritura sino la retórica que se añade a la afectación» (p. 120). Un ejemplo: «Si yo digo —dice—: «El hombre del bar era un tipo calvo», hago una observación pueril. Pero puedo decir también: «Todas las calvicies son desgraciadas, pero hay calvicies que inspiran una profunda lástima. Son las calvicies obtenidas sin gloria, fruto de la rutina y no del placer, como la del hombre que bebía ayer cerveza en el Violín Gitano. Al verlo, yo me decía: ¿en qué dependencia pública habrá perdido este cristiano sus cabellos!». Sin embargo, quizás en la primera fórmula resida el arte de relatar» (p. 135). La literatura de JRR practica esas sabias parquedades aunque alternándolas con ciertas condescendencias. Su rigor admite siempre la laxitud. Así, el talento de JRR no es obvio ni quiere serlo; se disimula en la modestia — que acaba siendo en él una modalidad superior de la elegancia— pero se delata en su propia transparencia.

6. Ver, sentir, pensar

El pensamiento central de las Prosas podría simplificarse así: el hombre es un animal solitario; si cree en algo se engaña, si procura algo fracasa. La vida es un proceso irremediabilmente destructivo; la historia de la humanidad un melancólico disparate. Todo progreso resulta aparente, todo triunfo ilusorio. ¿Por qué? Ribeyro no inquiere: registra; es un espectador, no un inquisidor. Desde su posición es fácil confundir el ser con el aparecer. Ribeyro ve la humillación, las frustraciones, la precariedad, el desconcierto, la desdicha, el sinsentido y siente que es esa la verdadera sustancia del hombre, de los hombres, de sus vidas, de la vida. Todo en él se conduce como si esta visión fuese el punto inicial de un viaje en redondo que vuelve siempre al mismo sitio. No se trata, pues, tanto de una conclusión, remate de todo proceso mental, como de un juicio previo, de un pre-judicio. No le compete a la crítica sino al psicoanálisis establecer los orígenes de esta visión: lo que importa aquí señalar es lo que ella determina: en el caso de Ribeyro, una actitud tan profunda que nada escapa a su sello. Lo mismo da que piense o que fabule. Los cuentos de JRR contienen fragmentos de vida escogidos por ser signos de la condición humana tal como el autor la concibe. El conjunto de su obra demuestra la inalterabilidad de su criterio selectivo y lleva a pensar que cada uno de esos fragmentos representa no un acontecer, sino un ser: juntos o separados constituyen la manifestación de una esencia. Los personajes que pueblan La palabra del mudo son, de alguna manera, indicativos: su vida es siempre la vida. El cuento, representación fragmentaria, usurpa así una dimensión que hace, en Ribeyro, superflua la novela —menos apropiada, además, a la modalidad aprehensiva de su inteligencia—.

7. Reflexiones, reflejos

Las Prosas revelan que, como su narrativa, la reflexión de JRR busca en hechos y sucesos aquello que mejor sirve para ratificar su visión de la realidad, ese apriorismo. Generaliza a partir de observaciones a las que confiere un poder revelador de la naturaleza de las cosas. Como en la mayoría de sus cuentos, trata asuntos menores, de tan vistos a veces invisibles, y pone al descubierto su sentido profundo. ¿Su sentido profundo? La realidad admite múltiples lecturas y JRR encuentra en ella los signos que prefiere leer. La suya es una objetividad subjetiva. Su reflexión esconde un sentimiento; es una especulación, un juego de espejos: refleja (reflexiona) el objeto que lo refleja. Así, con una óptica fría, encubre el sentimentalismo de su literatura.

8. Platón, caverna

El mundo de JRR no es un antimundo, sino un submundo; sus personajes no son antihéroes, sencillamente no son héroes. Ocurre que «las malas pruebas del modelo original, la mercadería con fallas que se vende al por mayor» conforman la realidad; o su inmensa mayoría, pues existe el gran escritor ese milagroso «resultado de tantas convergencias fortuitas como las que concurren a la eclosión de esas bellezas femeninas universales que hacen soñar a toda su generación» (p. 47); es decir, por encima de la tierra hay un Topos uranus poblado por Joyces, Kafkas, Marilynnes Monroes y Brigittes Bardotes (pasa usar los nombres que JRR menciona en el texto citado), hay paradigmas que nos hacen advertir cuán feos, torpes, miserables somos. Y además hay el buen gusto, los elegantes usos y modales, la gloria y otras grandezas que florecen sin torcerse en algún cielo platónico que nos rebaja y vulnera. Ribeyro es el cronista de esta sombría caverna donde vivimos confinados, y de sus mezquinos habitantes que lo fascinan hasta la pesadilla porque todo lo mira como un ángel caído al que rodearan «los tullidos, los tarados, los pordioseros y los parias» (p. 105). Un cronista ensombrecido por lo que afuera esplende, por ese paraíso no perdido: inaccesible.

9. Entomología

Tanto en su narrativa como en este libro de apuntes y pensamientos, JRR es un escéptico radical. El descreimiento suele coincidir con la unidimensionalidad. Es así en el caso de Ribeyro, inclinado a pensar que las cosas son, fundamentalmente, como están. En ninguna de sus Prosas —tan interesadas en describir fenómenos, descubrir signos, penetrar la naturaleza de las cosas— se pregunta por causas: las causas explican accidentes, no esencias. El cómo, el qué, van con Ribeyro, no el porqué. Por eso los avasallados por un sistema social pueden desgajarse del contexto que los explica, reducirse a individuos, ser víctimas de una imprecisa fatalidad; de ese modo pueden ser mirados como JRR, entomólogo, los mira: con una compasión que se sabe impotente y opta por la frigidez.

10. Si es así, ¿para qué?

El desencanto conduce al apartamiento, a la desidentificación, al espacio que media entre las ideas celestes y sus imperfectas versiones terrenales. Allí, al margen de la participación y sus responsabilidades, se pueden contemplar extensos panoramas, conocer, por ejemplo, que las cosas son así y que es vano el intento de cambiarlas, que ni la revolución resuelve los problemas sociales sino que «los transfiere de un grupo a otro» (p. 63) y las instituciones tienden a ser eternas: los obreros de hoy, verbigracia, son como los esclavos de ayer, salvo que, por ser libres, «no les queda ni siquiera la esperanza de la manumisión» (p. 51).

11. Forma, espíritu

En ese limbo el artista tiene un solo asidero: la forma. Ribeyro, sin embargo, es un artista estrechamente ligado a la realidad; la palabra, la escritura, son para él medios de conocerla mejor. Dice: «el acto de escribir nos permite aprehender una realidad que hasta el momento se nos presentaba (...) incompleta, velada, fugitiva o caótica» (p. 98). La paradoja se resuelve en la modalidad del trabajo que practica sobre la realidad para hacerla inteligible. Su práctica se postula como una filosofía; procura la aprehensión del ser, solo accesible cuando uno logra desembarazarse de la razón y las rutinas que empañan la conciencia, porque es entonces que «la realidad entreabre y podemos vislumbrar lo esencial» (p. 134). De aquí que «la embriaguez moderada» sea también «un método de conocimiento» (p. 131), de excitar esa «sensibilidad para percibir las significaciones de las cosas» en que reside el arte del relato (p. 135). El énfasis de JRR se aplica a configurar una significación, a conformarla para recrear un mundo con su propia sustancia y conferirle homogeneidad y coherencia. Su empresa consiste en un dar forma a esa re-creación. La forma resulta, pues, la concreción de un espíritu, su expresión más que su continente. Son frutos fácilmente visibles de este cauce natural de Ribeyro esos pequeños embriones de cuentos donde —en este libro— se trasciende la narrativa: ya no se narra, se discurre en torno a una anécdota y se logra el efecto de un cuento, se nos toca poéticamente.

12. Ejemplos

En las Prosas hay múltiples indicios del lugar céntrico, definitivo, que tiene lo formal en Ribeyro. Uno de ellos: el horror que le produce el romance entre el jefe y la secretaria de la Agencia (pp. 58-59), por feos, no por adúlteros, no es debido a la moral, sino a la estética: cuando evoca «sus atroces cuerpos confundidos —dice— siento la tentación de arrojarme por la ventana, presa de una locura incurable». Otro: el abismo que los modales determinan entre los estratos de la sociedad, según expone al narrar su cena con los obreros. «La comunicación entre las gentes —observa allí— se da más fácilmente a través de las formas que de los contenidos» (p. 127). Uno más: la relación que establece entre las líneas de un rostro y un oficio que menosprecia (el policía del metro) (p. 92). No solo puede apreciarse en estos ejemplos el peso de los paradigmas y la carga de inhumanidad que comporta el valor conferido a las formas por sobre lo demás, sino también la supeditación del contenido de verdad de una historia a la eficacia literaria (formal) de su tratamiento. Así, la hipótesis con que concluye la observación sobre la conducta de los machos mediterráneos en el metro (pp. 128-129) es una entre varias posibles —algunas incluso más verosímiles— pero ese final se elige por su mayor impacto.

13. Dejemos esto

Herzog, personaje de Saúl Bellow, se dice a sí mismo en la novela que protagoniza: «anda, escribe un poema, contálgales tu amargura». La poesía puede hacer dulce el veneno, la contaminación gratificante, verdadero lo falso. Una visión como la de Ribeyro ¿por qué nos complace? ¿Por qué, si incide en lo trillado, nos parece tan sabio? ¿Si es descreído e irónico, tan cálido, tan noble, tan humano? El desencanto, la lúcida incertidumbre tiene un secreto atractivo. El recurso a la pálida nobleza, a la melancólica ironía pertenece a una rancia estirpe literaria. El escepticismo tiene aire de sabiduría y puede servir al conformismo una elegante coartada. No inculpo a Ribeyro, trato de explicarme el placer de leer estas Prosas, tan frágiles a un análisis extraliterario. ¿Será que legitimamos su visión por esa complicidad que suscita el sentirnos por encima de la caverna, a su lado, en el limbo? ¿Por qué precisamente la identificación con sus virtudes —distintivos de clase— nos redime del mundo que retrata, de este mundo? Pero ¿a qué seguir, si no por pretenciosa la crítica —parafraseando el juicio de Ribeyro sobre el quehacer de esos hombres que diariamente se afanan en el Templo de la Bolsa— deja de ser la ocupación aún más vana y más romántica que la literatura?

* Prosas apátridas, Barcelona, 1975, Tusquets Editor. Los números entre paréntesis aparecen en el texto que remiten a esta edición.

Diario La Crónica, cuarto domingo de junio, 1975,

Suplemento Variedades.

Canto de sirena: el relato como goce

La narrativa peruana no se distingue por su alegría. Son pocos las novelas y los cuentos —no hablamos de humoristas— que resulten realmente divertidos, que muestren la sonrisa con que fueron escritos. Entre esos pocos está Canto de sirena, novela premiada de Gregorio Martínez²⁹.

Con tanta o más frescura que las páginas más frescas de Alfredo Bryce, con gracia no menos osada y sí más sana y vital que Pantaleón y las visitadoras, Martínez (Nazca, 1942) es un escritor que sabe reír, respirar a pulmón pleno el aire de los campos, encantado de vivir pese a tener los ojos bien abiertos para ver cómo nos afea, ensucia, corrompe la vida la injusticia y otras torpezas humanas. ¿Gregorio Martínez o Candelario Navarro? Porque quien habla en este libro narrado en primera persona no es solo una creatura literaria sino también un campesino de carne y hueso, un hombre de 82 años que todavía pisa firme las tierras de Coyungo, allá al fondo de Palpa, y a cualquier mujer que se avenga, un notable filósofo cachondo de la costa sur del Perú: Candelario Navarro.

Martínez topó con él en el curso de una investigación y de inmediato amistarón. Candelario le contó su vida y desplegó su visión del mundo frente a una grabadora durante largas sesiones. Esa fue la materia prima de Canto de sirena. Huaquero de Julio C. Tello, agricultor, cocinero de platos inadmisibles, curandero, hombre dado a la fornicación y al pensamiento, Candelario y su mundo están preservados en este libro con fidelidad antropológica que el arte tiene en la vida. O mejor que preservado: recreados.

El mundo de Candelario es también, salvados los énfasis particulares, el de los campesinos costeños de su región, representa una cultura que Martínez nos entrega desde adentro porque él la conoce así. La recrea por medio de un

lenguaje que es otra creación suya, también a partir de la realidad. Mundo y lenguaje. El primero es el campo de lo real; el otro el de la literatura.

Martínez estaba preparado para encontrar a Candelario. Tierra de caléndula, uno de los más valiosos libros de cuentos publicados en el país en los últimos años, da fe de que ese encuentro no fue un azar banal. Es más, si Candelario Navarro no hubiera existido, Martínez lo hubiera tenido que inventar.

Así, pues, el dilema planteado líneas arriba es un falso dilema: Candelario Navarro es al goce de vivir lo que Gregorio Martínez es al goce de escribir. Ambos goces coinciden perfectamente en este libro singular, vital, desenfadado, primera novela de un escritor del que hay mucho que esperar.

(Texto manuscrito)

[29 Gregorio Martínez, Canto de sirena. Lima: Mosca Azul Editores, 1977. Premio Bienal de Novela «José María Arguedas», fundado por la Compañía Goodyear del Perú.](#)

Belli: la otra poesía

La poesía de Carlos Germán Belli evolucionó, hasta *Por el monte abajo* (1966), como una espiral. De libro a libro su temática se fue concentrando y su mundo reduciendo; pero en vez de empobrecerse, esa poesía resultaba cada vez más intensa. Este proceso fue señalado, en más de una oportunidad, con temor por el futuro de la obra de Belli*. Construida a partir de unos cuantos temas obsesivos que gradualmente convergen; con una miopía progresiva para todo lo que no fuese la condición personal del Yo de sus versos; poco menos que insensible para lo ajeno al dolor derivado de esa condición; con un lenguaje tan singular y asimilado a sus contenidos que, de sobrevivirlos, podía creerse que no haría sino parodiarse y parodiarlos, la poesía de Belli —arte de la reiteración— pareció pronto al borde de agotarse. Lo sugerí al comentar *El pie sobre el cuello* (1964) y me equivoqué, felizmente. Cuando apareció *Por el monte abajo*, Antonio Cisneros repitió la predicción y fue (nadie puede celebrarlo) certero.

En 1964, el universo de Belli —todavía genuino y vibrante— estaba detenido en el límite de su capacidad de reducción. Al fondo de su exasperado infortunio se roía a sí mismo. El libro siguiente tardó seis años. Con él, con *Sextinas* y otros poemas (1970), se inicia el declive de uno de los autores más notables de la poesía peruana contemporánea. En los poemas de ese libro que aún explotan la veta anterior, se advierte ya su acabamiento. Más que arte de la repetición empiezan a ser la repetición de un arte, su propio eco: la vivencia y la actitud frente al mundo que los sustentaban ya no rigen más, y un buen número de poemas da cuenta de que en el hasta entonces negro y cerrado mundo poético de Belli apunta un alba. Pero a la naciente luz del sol, ese lenguaje suyo que brillaba en la sombra se opaca; su razón de ser, su desgarrado humor, se pierden sin las contradicciones y discordias que implicaba dentro del contexto en que se forjó. De su hechizo original transita hacia la autolimitación, hacia lo hechizo.

Ese tránsito concluye en el ejercicio retórico que es, en su mayor parte, el libro

más reciente de Belli: En alabanza del bolo alimenticio. La extraordinaria, insólita poesía de Belli se erigió milagrosamente sobre la precariedad. Nadie en la poesía actual en castellano ha construido una obra tan valiosa como la suya con materiales tan obsoletos y endeblés. Pero no cabe en el espacio de esta nota exponer qué originó ese milagro y lo mantuvo más allá de lo previsible; tampoco el proceso de su deterioro.

Quizás haya quien sostenga que no hay deterioro. Ojalá lo pueda demostrar. Entre tanto, para mí, de la gran poesía de Belli solo queda un débil reflejo, una temática gastada, un exangüe lenguaje. Del tema de una desventura que logró superar los límites personales por la fuerza con que encarnó la injusticia, las frustraciones y la alienación, se ha pasado al tópico de una desventura literaturizada que no alcanza a salir de lo individual. La persona poética que alguna vez estuvo al borde de la rebeldía y que siempre implicó un rechazo al orden brutal que vejaba su humanidad y la reducía a la condición de un desperdicio más, de cosa entre las cosas, parece ahora aspirar a un puesto entre los amos felices, dentro del orden que antes aborreció; codiciar —aun cuando la juzgue inalcanzable— su cuota de «cópula, lucro y vigor». De la ferocidad con que antes ponía en evidencia la deshumanización, esta poesía deriva a una autocompasión blanda y lacrimosa.

Sin felicidad —una felicidad concebida en los comunes términos de salud dinero y amor— y sin esperanzas de lograrla, el poeta ha terminado por resignarse: «¡Bah! que sean cielos o que sean infiernos,/ lo que fuere en fin; que soñemos sólo/ ya reconciliados con nosotros mismos,/ y aunque en seso queden,/ letras bien vividas, hechos bien escritos,/ que son cosas ricas de la vida. Amén». Y como nada mejor aguarda, puede abolir el futuro y volver la espalda a la realidad. El poeta se refugia entonces en la intemporalidad, en la ensoñación de un paraíso perdido: añora una Edad Dorada aprendida en la literatura y trata de aprehenderla poéticamente, de instalarla en sus versos mimando los aspectos externos de la poesía que la imaginó.

Es decir, la poesía de Belli es ya otra poesía. Sin la base vital de la anterior ni su

intensidad, sustenta con viejas utopías un limbo personal. Quienes fuimos hondamente tocados por esa poesía terrible, desolada, desgarrada, por ese testimonio espléndido y atroz que fue la poesía de Belli, difícilmente podemos percibir los valores que pueda albergar su nueva modalidad: nos resulta ajena, la sentimos convencional, sin convicción; la vemos como un juego retórico que no resiste la comparación con su obra anterior. Y el trabajoso artificio de la sintaxis, la monotonía de los temas, la reiteración y la pobreza de las imágenes, lo reducido del mundo, lo previsible de giros y vocabulario se advierten aquí —en contraste con el sentido que todo esto adquiriría dentro del mundo que antes creó— como insoslayables defectos.

El caso de Belli demuestra una vez más que el de la poesía es un don temporal; que un buen poeta podrá ser siempre —y cuando más— un excelente artesano, pero no siempre un buen poeta, pues serlo depende no solo del talento sino de la fuerza, la profundidad y la índole de las experiencias que viva. Es raro que una experiencia fecunde indefinidamente; y el poeta no puede producir a voluntad vivencias capaces de trascender a su poesía. Por eso, en tanto ocurre algo que los renueve, conscientes de un agotamiento, hay poetas que callan. Y también, con más o menos suerte, otros que insisten. La mayor parte de la literatura se debe a su quehacer empecinado.

* Ver A. Oquendo, Revista Peruana de Cultura, N° 3. El Caballo Rojo,

Suplemento dominical de El Diario de Marka,

1 de junio, 1980, N° 3, Año 1.

Adán en la zona pública

En los últimos días se han producido dos hechos inusuales relacionados con nuestra literatura. El primero fue el gran aparato montado para publicitar una novela peruana. El otro, más modesto, resulta todavía menos acostumbrado. La aparición de un soneto de Martín Adán entre los artículos de la sección editorial de un diario (este vespertino). La sorpresa aumenta con la noticia de que en estas páginas se publicarán regularmente otros sonetos inéditos de Adán. El primer hecho, en cambio, puede haber parecido muy natural: se trataba de la última novela de Mario Vargas Llosa, no de una mera novela peruana, y la campaña de lanzamiento abarcaba no solo el Perú sino todos los países de habla española. Sin embargo, hubo alguien quien recordó —y lo hizo desde Caretas— a José Santos Chocano a propósito de la presentación de *La guerra del fin del mundo*. Desde luego, hay distancias entre uno y otro escritor, no solo de épocas y géneros sino de estilos de mantenerse en escena. Pero más allá de las diferencias, vistos mostrándose con sus roles estelares y oída la excepcional resonancia dada por la mass media a sus figuras, cualquier forastero se hubiera sentido ayer y podría sentirse hoy extrañado por el espacio que ocupan y el relieve que logran, en el Perú, los escritores.

Los aborígenes sabemos bien que acá ocurre todo lo contrario. Son escasísimos los autores nuestros, tanto los vivos como los muertos, vinculados a algo parecido a las modalidades publicitarias y numerosas del éxito. Hace unos años César Hildebrandt salió con una grabadora a la calle a preguntar por Vallejo, y los resultados que publicó fueron deprimentes. Y Vallejo es uno de los más grandes poetas que han escrito en castellano o en cualquier otra lengua.

Sin duda, la maestría formal de sus novelas hace a Vargas Llosa merecedor de su renombre. Esto es algo que no se cuestiona en estas líneas, que pretenden tan solo divagar en torno de esplendores y oscuridades del ejercicio de la literatura entre nosotros. ¿Chocano mereció su fama? En todo caso, la gloria se le

marchitó pronto y es improbable que vuelva a florecer sobre sus versos. Vallejo no la conoció nunca, pero su obra poética vivirá mientras subsista lo que hoy llamamos poesía.

¿Y Martín Adán? Usted, sin duda, conoce al ubicuo Vargas Llosa. ¿Y a Rafael de la Fuente Benavides; es decir, a Martín Adán? Dentro de la poesía, la obra de Adán es, por lo menos, tan valiosa como la de Vargas Llosa en la narrativa. Martín Adán es uno de los poetas más originales y hondos de nuestro idioma y nuestro tiempo. Sin exagerar, se podría decir que un enorme poeta vive entre nosotros, si el predicado de esta oración fuese tan indiscutible como su sujeto.

Porque Adán es un marginal, un desasido, y porque a pesar de haberse reunido y editado hasta tres veces en los últimos años, sus poemas solo los conoce una minoría.

Antonio Cisneros dijo no hace mucho en una mesa redonda, comparando novelas con libros de poemas, que la poesía no se vende. Alguien lo entendió mal y comentó caluroso la condición insobornable de la poesía. Sí, la verdadera poesía es insobornable; pero Cisneros hablaba en términos editoriales, cuantitativos. Y así es: la literatura realmente existente —la de los libros— es un objeto en el mercado y como todo el mundo sabe, para un objeto de comercio la calidad importa, aunque sin promoción logra poco. La creación cultural ha dado lugar a una industria, a un complejo sistema de producción, distribución y consumo que gravita sobre ella y la condiciona. La poesía —salvo escasas y no siempre ejemplares excepciones— está fuera aún de ese circuito, y esto puede preocupar a los poetas. A la poesía, no, felizmente. Y a Martín Adán tampoco. Tan poco, que encontrar su poesía, la desgarrada intimidad de su ser, frecuentando ese lugar común que es todo diario, desconcierta. Como un espléndido regalo casi impúdico.

La República, 26 de noviembre, 1981.

Cisneros: el poeta cede la palabra

En el primer poema de la Crónica del Niño Jesús de Chilca³⁰ alguien desea recordar una calle que la arena devoró igual que a todo el poblado que surcaba. Quiere recordarla antes de que también la sepulte el olvido. Calle sin nombre, su sola mención convoca y succiona —como un agujero negro— rasgos fugaces de un tiempo acabado: la higuera del diablo, un pozo seco, una pampa de perros. Pero la nostalgia solo le alcanza para restaurar el deterioro, pisar la misma botella rota que lo hirió de muchacho y ver otra vez los tractores amarillos de «la Urbanizadora» arrasando los predios de la memoria. Alguien también sin nombre quiere recordar una calle —«no sé ni para qué», declara— y no la configura; pero nos introduce por ella a un paraíso perdido.

Los paraísos no son nunca: siempre han sido. Preferentemente orientada a mostrar, con un humor corrosivo y un lenguaje original y certero, las contradicciones de la civilización que heredamos, la soledad y la alienación determinadas por una historia social y personal vertida por el individualismo y la codicia, en la poesía de Cisneros nunca alentó ninguno. Entre las novedades que la Crónica incorpora a su obra poética, figura en primer término la visión de una sociedad ejemplar sobre la cual se edifica este ensayo de una épica de los pobres, sin héroes ni grandezas.

El reciente libro de Cisneros refiere —valiéndose de voces diversas que hablan de vivencias personales y colectivas— el tránsito de una comunidad desde la plenitud al descalabro. Esa comunidad reunía pescadores y agricultores en una Hermandad consagrada al Niño Jesús de Chilca, y, «en medio del desierto costero del Perú, gozaba de un verdor extraordinario. Hasta hace medio siglo», según se precisa en una nota introductoria. Tan insólita fecundidad en el arenal era fruto de una doble alianza: una con Dios, otra con el ayllu de Huarochirí.

Además de sus tierras, la comunidad poseía salinas. La alianza con el ayllu consistía en proveerlo de sal a cambio del mantenimiento en buen uso de unos canales incaicos que traían agua de las alturas: trabajo, pues, por trabajo, un bien por otro en intercambio leal, alegre y equitativo: «Por ellos nos venían las lluvias de la sierra entre las lomas y así honraban al Niño./ Nosotros lo honrábamos con sal. Dos cosechas de sal de las salinas./ Y es la primera en las fiestas de Pallas, donde el mar es azul. La segunda/ en la fiesta de los Santos Difuntos, donde baja la niebla y el sol viaja». Más que un trato comercial, un sacramento: «Era un casorio bueno, con uva y chirimoya».

La alianza divina encauzaba la vida en la fraternidad y la justicia. El gobierno era una tarea común, como el trabajo en las salinas, la pesca o la labranza, maneras todas de honrar a Dios: «Quién va a hacerse a la mar sin un palmo/ de esa arena morada, la de Chilca/ (también de Punta Negra). La arenilla del Niño./ Y nadie va a la siembra solo como un ladrón». Si la vida es comunión, quien trabaja solo, para sí, se excomulga. El trabajo aislado es un esfuerzo que se resta al hecho en común; él entraña el peligroso concepto del fruto individual, ese intento de legitimar el despojo.

Del mismo modo, el ejercicio del poder no debe ser solitario sino solidario. Por eso la casa de los comunes, donde «se gobiernan los destinos del agua y de todas las almas de este mundo» es un lugar tan amplio: «alta como dos cristianos y más grande que tres ballenas muertas y estiradas». En ella hay sitio para todos, «hombres y mujeres del valle y de la playa», seres que «hablan por su boca» y no por delegados ni representantes. Allí caben todos porque no hay sitio para abstracciones ni despachos privados: «En la casa de los comunes cada asamblea es como una palmera./ Todos la pueden ver».

He usado demasiadas palabras para lo que Cisneros dice en apenas un par de poemas. Quiero creer que más que la inhabilidad de mi prosa esto demuestra su capacidad inusual para comunicar contenidos complejos en unas cuantas imágenes sencillas y pulcras, para condensar ideas en simbolizaciones concretas que irradian su sentido por lo general a más de un centro (sensorial, emotivo,

intelectual) de la sensibilidad del lector. Y necesitaría aún más palabras para terminar de exponer la utopía social de Cisneros, la primera que aloja su poesía.

Evocada por sus sobrevivientes, la edad dorada de la comunidad de Chilca fue más bien de un esplendor modesto: «No era maná del cielo pero había comida para todos y amor de Dios». La religión, entretejida en la vida cotidiana y sus quehaceres, no era un dogma maniqueo como en los puritanos, sino una vivencia gozosa y sana de la naturaleza: «Los plátanos de la Isla,/ el algodón, los membrillos/ las uvas de Borgoña,/ el girasol, las abejas,/ los muchachos, las muchachas/ haciéndose el amor/ entre los maizales». Y aunque en la comunidad hay unos pocos «gentiles» —así dice una voz— «aquí todos somos de la Hermandad del Niño».

Desde el principio se le hace saber al lector que todo aquello ha desaparecido; que fue como todo paraíso. Y es en evocar el proceso del deterioro donde el libro se demora. De un total de doce, siete poemas dan cuenta de esa desdicha. Un fenómeno natural es el origen del desastre: el mar invade las salinas y sus aguas, en vez de retirarse, se establecen allí «para tiempos/ y ni rezos ni llantos pudieron apartarlas de los campos de sal». Sin nada que dar a los arrieros de Huarochirí, los canales terminan «hundiéndose en la arena como una rata en los matorrales» y los cultivos mueren.

«Los antiguos rodean el altar/ como a un lomo de res./ Nada celebran. Esperan un milagro», cuenta una muchachita que los mira con prevención: «Algún día seré cuervo que espera/ lluvias en el altar/ y un amante pasados los 50?». Las aguas prevalecen en las salinas sobre las oraciones y las lágrimas; la gente flaquea, desespera, y la comunidad se desmembra. Víctima de ese pecado mortal que es la desesperanza, el Niño muere con cada hombre o mujer que emigran. Y la Hermandad —que era un cuerpo de Dios porque en él alentaba su espíritu— se extingue. En adelante cada quien vivirá desgajado, solo, para sí mismo: «A Mala iré, por fiar mangos verdes y maduros y una torre de plátanos. Después/ por mi negocio iré. Todo a Lima, compadre, a Lima iré./ El Niño está bien muerto. El aire apesta».

Tras la muerte de Dios el mal se enseñorea de esa tierra. Aparece la empresa privada donde antes todo era del común: «La Urbanizadora», ya mencionada, y la que, retirado otra vez el mar, explota las salinas con máquinas modernas («unas grúas y unas torres que separan los ácidos del color») y las protege con perros que impiden acercarse a esa zona, ahora exclusiva: «Y yo salgo muy poco pero Luis —el hijo de Julián— me cuenta que los perros no dejan acercarse./ Si parece mentira./ Mala leche tuvieron los hijos de la sal./ Puta madre./ Qué de perros habrá para cuidar los blanquísimos campos donde el mar no termina y la tierra tampoco./ Qué de perros, Señor, qué oscuridad».

La Crónica se prolonga con unos epigramas atribuidos al maestro Anselmo Hurtado —tozudo sobreviviente de la Hermandad afincado aún en ese «yermo de yodo» donde antes hubo un pueblo— y con un par de poemas que dan cuenta del miserable destino de los «hijos de los hijos de la sal» fuera del paraíso.

Poesía que se puede narrar, lo que hasta aquí anotado es la historia que el libro cuenta, y una manera de leerla. La primera persona predomina en el relato. En singular para componer, con testimonios parciales y diversos, una versión poliédrica del proceso exterior e interior de la Hermandad del Niño. En plural cuando se habla de lo que esa Hermandad fue en su plenitud. Solo una vez, por excepción (en «Los canales enterrados»), habla una voz impersonal. Desde distintos tiempos y sin linealidad, los poemas estructuran una visión global, articulan un canto que el poeta compone con voces ajenas, acallando la propia. De este modo, y desde las enseñanzas de Pound, consigue hacer hablar a la historia.

La Crónica retoma un proyecto similar en lo básico al que motivó los Comentarios Reales casi 20 años atrás. En ese libro —más ambicioso que logrado— era el poeta quien hablaba y su visión la que se transmitía. La perspectiva era allí la de los marginados de la historia oficial, pero era el poeta no les prestaba su voz. La Crónica es la pequeña historia de una comunidad efímera —ya no la grande del Perú—, pero son sus actores quienes la cuentan y

sus voces —logro nada fácil cuando se trata de poesía— tienen genuinidad. La coherencia de un lenguaje y una imagería que se ciñen al mundo físico y cultural presumibles de quienes hablan en el libro y sobre la cual se funda la verdad de la obra es una de sus virtudes evidentes³¹. Virtud que tiene su contrapartida en una limitación que emana de ella: la modestia de un canto que se propone como el producto de hombres y mujeres «del común».

La brillantez ganada por la poesía de Cisneros a partir del Canto ceremonial contra un oso hormiguero se depone aquí ante las exigencias de una poética orientada a expresar desde dentro un sector social determinado. Esta experiencia se incorpora a una corriente que, más allá del populismo de los iniciales años 70, cuenta con un poemario como *Los asesinos de la última hora* de Mirko Lauer, notable expresión del universo de los migrantes que conforman la población marginal de Lima, y con la irregular pero muchas veces extraordinaria poesía que Cesáreo Martínez elabora desde la entraña misma de los explotados. Lauer y Martínez ensayan soluciones distintas entre sí y a la elegida por Cisneros y esta variedad consolida una nueva vertiente de nuestra literatura, vertiente donde hasta ahora avanzaba con ventaja la narrativa. Para ella la *Crónica del Niño Jesús de Chilca* es, sin duda, un aporte valioso.

El Caballo Rojo, Suplemento dominical de El Diario de Marka,

6 de junio 1982, N° 108, Año III.

³⁰ [Crónica del Niño Jesús de Chilca. México: Premià Editora, 1981.](#)

³¹ [Solo una vez se quiebra esta coherencia: con el epigrama «Quo vadis César Vallejo», sin ningún valor que aminore su impertinencia en el libro.](#)

Desavenencias con Martín Romaña

Sobre Julius, con cariño

Por varias razones, la aparición de *Un mundo para Julius* fue un deslumbramiento. La primera de todas por la peculiarísima forma en que estaba contada la novela. Fresca y desenvuelta, su escritura hablaba, casi podría decirse que se oía. Era una suma feliz y perfectamente integrada de voces entre las cuales predominaban las de la burguesía limeña. El narrador se hacía eco del mundo al que se refería y era su comentario irónico a la vez. La novela, además, representaba con la misma y cómoda naturalidad diversos estratos sociales limeños, en especial el de la clase alta, donde solo por excepción —y aun así de modo casi siempre penoso— había incursionado la narrativa peruana. Todo esto, por fin, con una gracia y un humor muy personales, fruto de la alianza de la afectividad con el distanciamiento, de la ternura con la burla, de la denuncia y la admisión.

En el proyecto de esa novela figuraba el deseo de divertir al lector. Desde Ricardo Palma, solo los cuentos de Héctor Velarde habían logrado conferirle calidad literaria a una obra de ficción escrita con intención similar. Porque en nuestra literatura el ingenio ocupa —salvo poquísimos casos— un lugar menor. En *Un mundo para Julius* Bryce rescata para el humor y la amenidad un rango principal pues con ellos no desfigura ni disfraz, como Palma, sino —como Velarde a su modo— los usa para evidenciar. Y así logra, con elementos insólitos en nuestra narrativa, una novela excepcional.

Tras ese libro que lo instala definitivamente en nuestras letras, Bryce confirmó, con los cuentos de *La felicidad ja ja* (en la misma línea marcada por Julius y un cuento anterior y memorable, «Con Jimmy en Paracas») las virtudes de una

imaginación y un estilo en los que iba a evitar después encasillarse. Y ensaya la renovación con otra novela: *Tantas veces Pedro*. La crítica más entusiasta a este libro se publicó en *Le Monde*, donde Albert Bensoussan no vaciló al decir que se trataba «simple y llanamente de una obra maestra». En nuestro país nadie dijo tanto, tal vez porque la novela nos decía poco comparada con *Julius*. Obra de transición y desigual, para los admiradores de *Julius* —ese niño conmovedor que va descubriendo una realidad cruel que no comprende pero que aprende con tristeza y pesar— la vida exagerada de Pedro Balbuena suscitó comparaciones no demasiado favorables. Algo se había perdido en la historia de este hijo pródigo e impertinente de la burguesía limeña. ¿Qué?

Un salto peligroso

Pienso que en el proyecto del autor empieza a gravitar más, desde entonces, el propósito de entretener que la exploración de la realidad. De aquí en adelante, el antiguo equilibrio entre esas dos vertientes de su creación se altera en beneficio de una elaboración mayor para Pedro en tanto idea y desarrollo literarios, pero más lúdica también.

Estas breves consideraciones sobre *Tantas veces Pedro* podrían aplicarse a *La vida exagerada de Martín Romaña*³², pese a la intención de exorcizar experiencias traumáticas que parece estar en el origen de la última novela de Bryce. Sin duda, ella representa un triunfo de la oralidad o, como dice Ribeyro, un «milagroso salto de la conversación a la escritura»³³. Y hasta cabe sospechar que los borradores del libro han sido hablados y no escritos, pues la inmersión en lo coloquial se extrema al punto de pretender ciertas cualidades orales del relato anecdótico difíciles de mantener en lo literal. Una de ellas es el «embrague» del receptor en el tono enfático y en la actitud emotiva al que ayuda decisivamente la presencia física del narrador y la gestualidad que tonifica su discurso y convoca en el auditorio una cierta complicidad. Los efectos logrados así no siempre se pueden esperar de un contexto exclusivamente verbal. Bryce no descuida este aspecto: dedica la primera parte del libro a amistar al narrador con el lector, ganarle su simpatía y asegurarle su crédito. Seguro de haber alcanzado

rápidamente esa simpatía —como en efecto la alcanza— estriba en ella la segunda conquista y la da por efectuada. De aquí que en vez de presentar hechos en base a los cuales el lector pueda formarse visiones y opiniones propias acerca de personajes y ocurrencias, opte por transmitirle las de Martín Romaña, incluso acerca del propio Martín Romaña, quien deriva en una especie de apuntador oficioso del lector. Por ejemplo, uno no conoce sino se entera de las virtudes de Carlos Salaverry por los juicios del narrador, ya que el relato mismo no muestra esas virtudes. Los ejemplos podrían multiplicarse. Los numerosos habitantes del libro no encarnan ni se acusan como seres vivos porque todos son, en mayor o menor medida, esquemáticos integrantes de la comparsa que anima la engolosinada memoria del narrador sobre sí mismo, figuras de fondo capturadas en un tic o un rasgo físico o mental dentro del vasto autorretrato de Martín Romaña.

Todo esto resultaría natural en un libro que es —en palabras de Ribeyro— «confesional y expiatorio (...), que permite al autor exorcizar sus fantasmas». Pero no es como un «documento psicoanalítico» que lo entrega sino como una novela. Cualesquiera sean los manantiales interiores y exteriores que se entrecruzan y confluyen en su producción, el juego de proponerse como un texto plural lo hace aún más literario.

Me parece que lo apuntado es consecuencia —no necesaria, por cierto— de la oralidad radical de su escritura, del manejo de la primera persona y del propósito de divertir como el de más peso en la obra. El hecho de que junto a este haya otros propósitos manifiestos en ella, la hace pluridimensional, abre varias perspectivas para su apreciación, la enriquece. Sin embargo, esa diversidad no llega a organizarse en un todo donde el conjunto se equilibre y armonice plenamente como resultado de una definición precisa. Esta indeterminación, raigal aunque discreta, propicia ciertas laxitudes (las reiteraciones constantes, por ejemplo, y la falta de rigor en la selección de las anécdotas, que abulta el libro innecesariamente), laxitudes a las que el ánimo humorístico es proclive y el modelo oral favorece.

Autor, actor y espectador

La narrativa de Bryce se ha estructurado siempre en torno a un personaje que, a partir de Julius, se percibe cada vez más como un elaborado alter ego del autor. Desde el Manolo de Huerto cerrado —el único pequeño burgués que figura como eje en sus libros—, todos esos protagonistas participan de una cierta orfandad espiritual, son conciencias más o menos solitarias y en formación. En sus dos últimas novelas el personaje, vástago final de una familia que declina pero pudo darle una educación privilegiada, ya no es un niño y pasó la adolescencia, aunque permanece inmaduro y desconcertado. Peruano en Europa, donde intenta hacerse escritor, ha puesto una brecha de miles de kilómetros a su medio social, distancia sin embargo no tan larga que los giros postales o algunas oportunas cartas de recomendación no puedan salvar. Bajo el nombre de Pedro Balbuena lleva una vida mucho más exagerada y azarosa que como Martín Romaña, aunque ambos son, básicamente, el mismo sensible, sensitivo y enamorado hijo de familia bien que, de un desencanto a otro, anda en busca de la felicidad. Este aspirante a escritor que ama la vida sobre la literatura, alcanza, encarnado en Martín Romaña, a fundir vida y literatura en un libro donde ocupa todo el escenario en una suerte de hipertrofia del yo. Autor, actor y espectador de su propia comedia sentimental, no solo posa (Woody Allen autocomplaciente) para su cordial escarnio, sino que maneja también los hilos de las figuras modeladas convenientemente por él, cobran vida a su paso y desaparecen cuando se va. Tan precarios los siente el memorioso autor del «cuaderno azul», que a cada reaparición de sus comparsas reitera un rasgo, recapitula un antecedente, repite, en fin, lo que ha dicho, en ocasiones, unas pocas páginas o unos cuantos párrafos atrás. Esta desconfianza en la capacidad retentiva del lector parece extenderse tanto a la inteligencia y sensibilidad del mismo cuanto a la eficacia de su propio relato para producir por sí solo los efectos y las imágenes deseadas, pues no son escasas las advertencias y los subrayados verbales sobre la naturaleza o el sentido de lo que se cuenta, ni la insistencia sobre el humor y otras cualidades distintivas de Martín Romaña.

Pienso que el creciente predominio del protagonista se da en desmedro del mundo que lo rodea, de la densidad y los matices con que Bryce transmitió su visión de la realidad en la novela de Julius. En esta, así como la voz del narrador

—instalado en el libro de un modo magistral— incorporaba las voces de sus creaturas, su mirada insumía las maneras de ver de quienes circulaban por la novela, todo ello sin perder su individualidad, amalgama de donde provienen la densidad y la riqueza de matices mencionadas. Esto posibilita, además, que los comentarios no interfieran la vida, visible y propia, de protagonistas que, tanto en *Julius* como en *Huerto cerrado*, son fundamentalmente sus actos y existen en una estructura narrativa que no verbaliza sino refracta el impacto de la circunstancia sobre el yo protagónico y, de tal modo, transfiere ese impacto al lector.

Coda con un lamento

Es decir, echo de menos que la naturaleza temática y estilística de las recientes novelas de Bryce lo hayan llevado a preterir instrumentos de cuyo perfeccionamiento había aún mucho que esperar. Esa nostalgia es la principal responsable de estos apuntes que disuenan dentro del coro de los elogios que *La vida exagerada...* ha merecido. Son, pues, un desentono; y, para que se oiga peor, omiten los aspectos positivos del primer volumen del Cuaderno de navegación en un sillón Voltaire.

Ribeyro (loc. cit.) ha dicho que se trata de «una novela genial» y ha explicado que «la genialidad no tiene nada que ver necesariamente con la perfección, la medida, ni siquiera con el buen gusto, que son cualidades secundarias, al alcance de cualquier escritor de talento. La genialidad no se define, es algo que se siente, un soplo de aire desconocido, un aerolito que cae en un jardín cultivado y modifica instantáneamente el paisaje, Algo queda allí, algo que sirve de referencia y que es necesario escalar o contornear para seguir adelante». Me pregunto por la sensibilidad de mi piel para discriminar ciertos aires, temo que uno de esos aerolitos, caído en alguna zona pantanosa de mí, haya naufragado. Y lo confieso con vergüenza y pesar, pues nada me hubiera gustado más que opinar aquí como Ribeyro.

Hueso húmero N° 12/13 (Lima, enero-junio, 1982).

[32 Alfredo Bryce Echenique, La vida exagerada de Martín Romaña, Barcelona: Editorial Argos Vergara, 1981.](#)

[33 «Habemus genio», en El Observador. Lima, 21 de febrero de 1982.](#)

Un asalto a la ANEA: surrealismo limeño de los 50

La bibliografía de la literatura peruana recoge muy pocas anécdotas y es parca en el sabroso tipo de materiales con los que se teje, en otras menos adustas, esa pequeña historia tan útil para aprehender algo de lo que fue la vida literaria de otros tiempos y los climas en que transcurrió. Aparte de Luis Alberto Sánchez hay poquísimas excepciones a este temperamento que rehúye lo que puede parecer banal, quizás para asegurarse mediante esa exclusión una apariencia más rigurosa y académica.

Así, el surrealismo asumido por algunos jóvenes de la Lima de los primeros años 50 ha sido desdeñado por nuestros estudiosos: no hay textos suficientes que justifiquen la dedicación de su tiempo a escudriñar sucesos sin trascendencia. Hueso húmero ha querido rescatar un documento referido a uno de esos sucesos, escrito por un muchacho que sobrepasaba apenas los veinte años, líder y animador de un movimiento que valoraba más el impacto de ciertos actos que los productos del arte o de la poesía en un medio cultural más bien sin filo ni sorpresas como el limeño de entonces.

Los surrealistas de esos años existen casi únicamente en la anécdota, en el escándalo y su carcajada. El movimiento de los 50 es mucho menos literario (textual) que el de los años 20-30, y parece resolverse en un activismo que en buena medida niega la idea de arte y de literatura, pese a que Rodolfo Milla, quien lo lideró, practicaba la plástica y la poesía. No es casual que los actos más sonados protagonizados por Milla hayan sido contra obras literarias: el asalto a la ANEA y la asonada en el estreno de *La anunciación a María*, de Paul Claudel, en el Teatro Municipal de Lima.

En la revista *Idea*, donde el grupo surrealista ocupó durante un tiempo una página autónoma a la que denominó «La pistola de señales», Milla publicó poco después del asalto a la Asociación Nacional de Escritores y Artistas (ANEA) un texto con precisiones al respecto³⁴. El hecho produjo un revuelo en los medios culturales y aunque la prensa lo recogió como noticia policial, el Dr. Manuel Beltroy, catedrático de San Marcos que entonces presidía la ANEA, hizo pública una carta sobre el acontecimiento y hasta convocó al periodismo para abundar sobre el tema.

Aunque en «Economía doméstica» Milla relata lo ocurrido, Hueso húmero entrevistó a algunos de los participantes en los acontecimientos del 26 de diciembre de 1950 para verificar y completar los datos que contiene su escrito³⁵.

Un doble propósito llevó a realizar el asalto a la ANEA: el de extraer de la exposición de manuscritos unos versos mecanografiados que sin autorización de su autor —Rodolfo Milla— se exhibían allí, y el de escandalizar a la opinión pública, intención esta que los surrealistas consideraban siempre saludable. La iniciativa fue de Milla quien, con un par de amigos no bien determinados, preparó los materiales para el acto y lo dispuso todo: papel higiénico para desenrollar en el lugar donde los manuscritos se exponían (se puso en una pared con grandes letras: «Después de escribir jalen la cadena»); platos de cartón con el centro untado de mostaza y frases corrosivas caligrafiadas circularmente; un par de zapatos y una bacínica recogidos de un muladar, esta con un inscripción en letras de plata que rezaba «Copa para los ganadores de los Premios Nacionales de Fomento a la Cultura», y aquellos dentro de una caja envuelta en papel de regalo y con una tarjeta para el Dr. Beltroy que decía: «Fino viejito, ¿cuándo terminas tu diccionario de superlativos?», aludiendo a la proclividad del presidente de la ANEA a potenciar sus adjetivos; ilustraciones recortadas de un libro de patología; crayolas para registrar la inspiración del momento en las paredes; un diploma de las píldoras Ross (laxante popular de la época) para Demetrio Quiroz, prolífico poeta entonces; esparadrapo, gutapercha, algunos clavos y tachuelas.

Luis Alberto Ratto recuerda que alguien colocó un parche sobre un ojo de Alejandro Romualdo, cuya fotografía acompañaba un poema manuscrito de La torre de los alucinados, dándole traza de pirata. Romualdo —cuenta— le dijo después quejosamente que la foto arruinada le había costado cincuenta soles: era una ampliación bastante grande. Precisa también que el manuscrito de José Gálvez fue respetado por encontrarse el autor entonces perseguido por el dictador Odría. Aporta también otro dato: Milla llevó unos moldes de dentaduras postizas que contribuyeron a la decoración del ambiente. Procedían, al parecer, de un pariente suyo dentista.

Roberto Mc Lean confirma que se encontró con Milla, Lupe —cuyo apellido nadie recuerda— y Gayoso en el patio de letras de San Marcos y se sumó al grupo. Cerca de la ANEA —cuyo local estaba entonces en el segundo piso del llamado «Palacio de Piedra», en la calle de Jesús María, a pocos metros del Jirón de la Unión— los esperaban Carlos Germán Belli, que sí profesaba el surrealismo, Ratto y Oquendo. Eran alrededor de las cuatro de la tarde. La operación duró menos de una hora.

Mc Lean evoca la figura de Milla el día de ese encuentro: llevaba una bufanda —no obstante haber empezado ya el verano—, un sombrero alón y pantalones negros. Por sus atuendos, su extrema delgadez y su color oliváceo Milla llamaba la atención. Su proximidad producía una vaga inquietud, dice Mc Lean. Encendía una luz de peligro —confirma Oquendo— en el interior de las personas con un universo mental establecido de acuerdo a las convenciones. No porque percibieran alguna amenaza física sino la inminencia de un puntapié en los acolchados fundillos de su ética. Su palabra era rápida y mordaz —acota Mc Lean—, quien evoca con aprobación una muestra de dibujos surrealistas hechos por Milla en San Marcos, con títulos tomados de obras de Schoenberg: «Noche transfigurada», «Pierrot Lunar», etc.

Alberto Escobar habla de un Rodolfo Milla más íntimo, guardián de un local del Apra en la calle Chota a cambio de una habitación donde vivir. Alguna vez Milla

le invitó allí una taza de café que, hervido en una lata y colado con un fragmento de camiseta a modo de cedazo, le presentó como turco. Un tiempo después lo visitó en una pensión en la plaza Dos de Mayo, donde le hizo oír unos mambos de Pérez Prado. En el recuerdo de Oquendo la habitación que arrendaba allí estaba repleta de objetos extraños. Un guante de jebe oscuro envolvía el foco de luz que colgaba del techo y sobre la cama un letrero procedente de algún parque advertía «Prohibido pisar el césped». A ese lugar «iba a verlo con frecuencia — dice Américo Ferrari— y ahí examinaba sus pinturas y sus poemas que no publicaba, o muy poco. Hablábamos sobre todo de poesía y de actividades surrealistas y casi nada de política: yo era aprista militante y él, ya desde entonces, comunista-maoísta, cosa que no le parecía incompatible con su surrealismo ferviente».

Ferrari nos da los informes más puntuales sobre el grupo de Milla: «En Lima, allá por 1949-1950, llegamos a constituir un grupito en el que estaban Luciano Herrera, que después murió, y un, creo, sobrino de César Moro: Fernando Quizpez Asín, alcohólico hasta los huesos, que también murió. Milla se palabreó a Suárez Miraval, que dirigía Idea para que le regalara una página en esa revista, de la que hicimos (o mejor dicho de la que Milla hizo) un órgano surrealista. Yo colaboré con un par de poemas, «surrealistas» naturalmente. Esta era una «actividad», la otra, para hacerlo todo como los surrealistas de 1925, la «acción», es decir la organización de escándalos para «épater le bourgeois», en la que encaja el asalto a la ANEA (...) Yo no participé, como tampoco quise participar en otro que organizó primero y que, si mal no recuerdo, fracasó: tirar ratas vivas, barnizadas con un producto fosforescente, desde la cazuela del Teatro Municipal sobre los espectadores de la platea en el estreno de una pieza de Paul Claudel». Ferrari agrega que Moro —quien nunca hizo buenas migas con Milla— comentó ese acto diciendo que, efectuado por los surrealistas franceses en los años veinte, hubiera merecido aplauso; pero que en una ciudad tan inculta como Lima la representación de una obra de Claudel era una iniciativa encomiable.

Alberto Escobar, que participó en la acción contra Claudel, recuerda que llegó a realizarse. Milla ubicó la llave general de las luces del teatro, las apagó y los conjurados —entre los que menciona a Augusto Lunell, Fernando Quizpez Asín

y Luciano Herrera— lanzaron las ratas —obtenidas en un laboratorio de San Marcos—, aserrín y discos de fonógrafo con violentas inscripciones en pintura luminosa. Después de lo cual, y antes de que las luces volvieran a encenderse, salieron a la carrera.

Luis Alberto Ratto también estuvo allí, pero como integrante de otro grupo, este de alumnos de Letras de la Universidad Católica, dispuestos a perturbar el estreno por razones muy distintas. Tras haber asistido a los ensayos de la pieza, juzgaron que la representación iba a ser un ultraje a Claudel por la torpeza de la dirección y la infame calidad de los actores. La confusión armada por el grupo de Milla en la cazuela del Municipal fue tan grande que convocó a la policía y frustró los propósitos de los indignados defensores del autor de *La anunciación a María*.

En «Economía doméstica» Milla alude a ciertas «precauciones» tomadas para un baile. Se trata del tradicional «Baile del cachimbo», celebratorio del ingreso de nuevos estudiantes a San Marcos y cuyo acto central era la coronación como reina de la más hermosa de las muchachas ingresantes. Milla proyectaba descolgar, desde una ventana teatina bajo la cual estaría el estrado para la ceremonia, el cadáver desnudo que se habían comprometido a proporcionarle unos estudiantes de medicina. El entusiasmo despertado por los preparativos conspiró contra la discreción que requería el proyecto y terminó haciéndolo abortar.

No fueron esos los únicos actos del grupo surrealista, que contaba —como se ve— con heterogéneos adherentes ocasionales. Milla era infatigable y fecundo y no dejaba pasar muchos días sin hacer algo irritante o más o menos impío. Hasta que en 1952 se realiza su primer viaje al exterior del país, del que no vuelve más. En abril de 1953, en una carta que escribe desde París a Abelardo Oquendo, se refiere a «nuestra actividad aquí y en otros puntos del mundo donde quedan aún algunas docenas de hombres libres», y le recomienda la lectura de *Libertaire*, varios de cuyos números dice haberle enviado sin que nunca llegaran a su destinatario.

Sobre Milla se forjaron, años después, algunas leyendas, como aquella que lo daba por muerto en Argelia, donde se había establecido tras recibirse de médico en París, hecho una carrera notable, dirigido un hospital y luchado por la independencia argelina contra las fuerzas de Francia. Lo único cierto de todo esto es lo que parece el abandono o la extinción de sus inclinaciones artísticas y literarias, y su entrega a las causas políticas.

A Ferrari le debemos información fidedigna sobre sus primeros tiempos en París, donde terminó en malos términos con sus viejos ídolos André Breton y Benjamín Péret. Lo curioso es que los sobrevivientes surrealistas de los años 20 adoptaron a Leopoldo Chariarse y lo instituyeron «etnógrafo surrealista», en tanto que rechazaron a Milla. «La verdad —dice Ferrari— es que lo quedaba del grupo surrealista de esos años en París se parecía más a una asociación de excombatientes que al animoso grupo de los años veinte; y sus reuniones en el café de la Place Blanche, a un “five o’clock tea” que juntaba a un puñado de jóvenes y señoritas aprovechados que sacaban lustre a los dos maestros y se sacaban lustre luciéndose con ellos. Yo creo que con eso terminaron los sueños surrealistas de Rodolfo Milla». En el umbral de los años sesenta «ya casi no hablaba sino de revolución maoísta y de marxismo» —refiere Ferrari—, quien lo encuentra en el París de 1968, en una manifestación callejera: «me dio a entender que estaba en plena actividad militante».

Alberto Escobar, quien dice haberlo visto en esa ciudad un par de veces en los años 50, recogió allí, en 1985, de gente vinculada a UNICLAM, la versión de que Rodolfo Milla era el hombre fuerte de Beijing en París y vivía en una casa especialmente fortificada para su seguridad.

Hueso húmero N° 27 (Lima, diciembre 1990).

³⁴ Idea N° 8, Lima, diciembre, 1950 (este número apareció en 1951).

³⁵ Agradecemos aquí a los doctores Alberto Escobar, Américo Ferrari, Roberto Mc Lean Ugarteche y Luis Alberto Ratto —quienes no tuvieron este texto a la vista y con los que conversamos separadamente— la colaboración que nos prestaron (en el caso de Ferrari no hubo conversación hablada sino escrita).

**Literatura latinoamericana
y española**

La Noche de García Ponce.

Cuentos del amor frustrado

Abarcando desde la cruda exposición de las relaciones sexuales al pudibundo convencionalismo, los cuentos que Juan García Ponce reúne en *La Noche** tratan de un solo y mismo tema: la frustración del amor. En dos de los tres que conforman el libro, esa frustración se produce dentro del matrimonio; el otro cuento («Tajimara») no es ajeno tampoco a esta institución religiosa y legal: su inestable protagonista femenina se ha liberado de ella por el divorcio, pero arrastra un vacío que la retrotrae a sentimientos de su pasada adolescencia; y una pareja secundaria se rompe con el matrimonio de uno de sus miembros, lo que desvanece la incestuosa dicha en que vivía.

Lo anterior podría llevar a pensar que el libro adopta una posición adversa al matrimonio. No es así exactamente; quizá el autor elija este tipo de unión para sus personajes porque es en ella que el amor afronta las pruebas más difíciles, donde su prestigio pocas veces mantiene el brillo frente a la opacidad de la rutina, al poder corrosivo de los días. Pero en el lado del mundo que está fuera del matrimonio, este libro de García Ponce no ofrece nada mejor: la vida de Jorge antes de casarse, la que empieza a añorar al poco tiempo de su vida con Amelia, es absurda y vacua; su única ventaja es la irresponsabilidad, en la que Jorge se deja vivir, mas cuando este, al fin, la recupera ya no es el mismo y nada, tampoco, es igual. Y en ese mundo de fuera del hogar viven los protagonistas de «Tajimara», y el amor, en ellos, no proporciona nada positivo más allá del placer carnal.

Todo ese fracaso adquiere su máxima expresión en el último cuento, en «La noche», sin duda el mejor logrado del conjunto por la maestría con que crea un clima de intensidad creciente utilizando elementos comunes y aun banales.

Narrado en primera persona, como los otros, aquí el narrador se limita a acechar a un matrimonio vecino que naufraga; no es, al revés de los demás personajes-narradores del volumen, un actor; tiene un hogar ordenado, observa fiel y convencidamente las normas de moral que ha recibido y sufre con escándalo y horror la corrupción que más que ver asomado a su ventana, adivina por diversos hechos e indicios. Al final del relato, sin embargo, toda su concepción de la vida vacila, la pasión se infiltra en sus dominios, enerva su apacible tranquilidad y llega hasta afirmar que hubiera deseado compartir «el alto destino» de Beatriz, la hermosa desventurada mujer que acaba en un sanatorio para sicópatas.

Ubicadas en distintos núcleos sociales, escritas adaptándose a las diversas mentalidades de sus narradores, estas historias albergan —en un grado que se hace más visible de uno a otro cuento— la presencia del mal. Gratuito, contaminante, el mal aparece como un componente de la relación amorosa y otorga a estos relatos un espesor que enriquece la facilidad de sus anécdotas, una tensión que no es muy frecuente encontrar dentro de un desarrollo de apariencia tan simple.

Los dos primeros cuentos de este breve volumen («Amelia» y «Tajimara») tienen, juzgados independientemente, una importancia menor; «La noche», en cambio, alcanza, por sí solo, un nivel notable. Mas considerándolos en conjunto, los tres se complementan, se descubren como la premeditada visión de un sector de la realidad desde ángulos distintos, y adquieren un sentido y un interés que bastan para explicar la reedición de este libro en el que se confirma el buen oficio de su autor.

*Juan García Ponce: La Noche, Ediciones Era, México.

El Comercio, Lima, 21 de agosto de 1966, Suplemento El Dominical.

Mi vida entre los surrealistas

De los muchísimos jóvenes intelectuales norteamericanos que, en los años veinte, se trasladaban a París en busca de lo que no encontraban en los Estados Unidos, Matthew Josephson fue uno de los pocos que en vez de reunirse con sus compatriotas en distintos cafés y establecer en ellos estériles sucursales mínimas de Greenwich Village, supo relacionarse con los más activos grupos de vanguardia europeos de entonces. Esta experiencia le valió para difundir en su país algunas obras de dadaístas y surrealistas y para establecer contactos entre estos movimientos y representantes de grupos de avanzada literaria y artística de Norteamérica. Y le ha valido, además, para colocar al libro de memorias que hace cuatro años publicó en inglés un título capaz de procurarle un interés que excede largamente el que su propia vida puede despertar fuera de ciertos círculos de su patria.

Matthew Josephson empezó como poeta y como crítico, pero el fruto más importante de su labor de juventud fueron algunas revistas literarias que supo orientar, animar y enriquecer con entusiasmo y esfuerzo. Luego trabajó una serie de biografías que son, finalmente, las que mejor posición le han dado en el terreno de las letras; entre ellas las de Zola, Víctor Hugo y Stendhal. Pertenece a la generación de Kenneth Burke, William S. Brown, Malcolm Cowley, Hart Crane, E.E. Cummings y otros a quienes lo ligó esa intensa amistad de los años juveniles y que constantemente figuran en ese libro de memorias suyo que ahora aparece en español*. El recuerdo de estos hombres, y las menciones más o menos vividas de otros como Williams Carlos Williams, o tangenciales como Ezra Pound, T. S. Eliot, Gertrude Stein y Hemingway, prestan al libro algún atractivo. Esta cualidad se acrecienta por la pintura de los años iniciales de Greenwich Village que el autor le tocó vivir y de las heroínas del concepto de la Nueva Mujer.

Todo lo anterior está circunscrito al campo de lo norteamericano. También las

referencias que Josephson hace en sus memorias a revistas como Broom y Secession, editadas por norteamericanos en Europa, en las que trabajó activamente y que cumplieron un papel valioso para los jóvenes escritores y artistas estadounidenses de entonces. Sin embargo, el libro se llama Mi vida entre los surrealistas, título que hace esperar algo muy diferente de su lectura. Se ocupa, sí, en forma principal, de los movimientos Dadá y Surrealista en París y de sus miembros, con muchos de los cuales el autor mantuvo amistad, pero salvo pequeños detalles nada nuevo agrega a lo que ya otros libros nos han dado a saber sobre el asunto, a pesar de tratarse de una obra que narra solo hechos e incidentes y prescinde de consideraciones intelectuales sobre ellos. Dentro de este aspecto anecdótico el autor trata de rectificar versiones sobre sucesos que se han venido difundiendo con inexactitud y que pueden, quizás, tener significación para biógrafos puntillosos.

*Matthew Josephson: Mi vida entre los surrealistas. Traducción de Agustín Bartra. Editorial Joaquín Mortiz. México.

El Comercio, Lima, 9 de octubre de 1966, Suplemento El Dominical.

Cantar de Ciegos.

Fuentes: construcción, no creación

Quien se inicie en el conocimiento de la obra de Carlos Fuentes con *Cantar de Ciegos*³⁶ —cuya segunda edición (la primera no circuló entre nosotros) está ahora en las librerías limeñas— no podrá menos que encontrar algo desproporcionado el favor de la crítica y del público que goza este narrador mejicano. Sin embargo, el libro es bastante representativo de la literatura de Fuentes; la preocupación por aprehender el ser de México y su destino, por interpretar a su país y su gente es el nervio central del conjunto de cuentos que lo conforma, y refiere su varia invención a una coherencia de base.

Cantar de Ciegos es una reunión de siete piezas narrativas, seis de las cuales se ambientan en la capital o la provincia mejicanas. Todas se animan con personajes de extracción social diversa y componen un mosaico de propósitos críticos, anticipados en el epígrafe: «non lo podemos ganar/ con estos cuerpos lazrados/ ciegos, pobres e cuytados», versos del Arcipreste de Hita que el autor aplica, en sentido moral, a la realidad que describe.

Una sociedad decadente

La crítica a la moralidad farisaica es la de mayor frecuencia en estos cuentos. En «Las dos Elenas» incide, contrastándolas sobre dos generaciones, representadas por la Elena madre que se escandaliza de las opiniones de su hija sobre la libertad sexual, libertad que no es sino de palabra en esta última Elena en tanto que la primera se descubre, al final, como la amante del marido de su propia hija. En «Vieja moralidad» se recurre otra vez al contraste, pero aquí entre la vital y

saludable indiferencia por las normas exhibidas por un viejo campesino revolucionario que vive en ostentoso concubinato, y la rígida decencia de sus eclesiásticas y escandalizables parientas, quienes, para proteger la virtud de un niño huérfano, lo arrancan al abuelo y lo ponen al cuidado de una de ellas, solterona que acaba seduciéndolo. En «A la víbora de la mar» se muestra la virtud como consecuencia de la falta de oportunidad, a través de la madura virgen que, acabada de casar con un apuesto joven, está dispuesta ya a caer, mareada por su imprevisible éxito, en los brazos de otro galán no menos bien parecido. En ninguno de estos tres relatos cuenta para nada el amor; ni siquiera la fea pasajera que, tras cuarenta años de sufrir la indiferencia masculina se halla súbitamente requerida, parece sentir otra cosa que la embriaguez por un triunfo impensado, afán de darlo a conocer para sacudirse su antigua humillación, que un apetito ignorado. La sola oportunidad en que el amor se da firme y constante es incestuoso, no se alcanza y desata, por añadidura, la desgracia («Un alma pura»).

Pero, si no amor, hay, en cambio, sexo tediosamente presuntuoso y promiscuo («Fortuna lo que ha querido», las aventuras europeas del Juan Luis de «Un alma pura»). Y hay, sobre todo, crueldad: espantosa en «La muñeca reina»; reveladora de la provisionalidad del estar vivo en México («El costo de la vida»); simplemente delictiva en «A la víbora de la mar». Ninguna persona sana alberga este libro, salvo el abuelo anticlerical de «Vieja moralidad», revolucionario supérstite que hace más notoria la decadencia de una sociedad confusa que ha sido el resultado paradójico de la Revolución.

Éxito y debilidades

Después de tal pintura debe reconocerse la pertinencia con que han sido extraídos del Libro de Buen Amor el título y el epígrafe para estos relatos. En cuanto a ellos, el planteamiento intelectual que les confiere un sentido más allá de su anécdota resulta, en muchos casos, más interesante que esta. Y la crítica social que envuelven explica, en parte, la buena acogida de Cantar de Ciegos (su segunda edición se produce a poco más de un año de la primera) por las capas

cultas y más o menos cultas de una sociedad que, en México como en muchos otros lugares, encuentra de buen tono y devora con interés toda afrenta intelectual o artística de cierta calidad; (lo cual, por cierto, termina por volver inocuo el ataque y por domesticar a los atacantes). Es ese planteamiento el único sostén de algunos cuentos que resultan, así, sus meras ilustraciones; son eso: «Las dos Elenas», «Fortuna lo que ha querido» y aún «El costo de la vida», el mejor encarnado de los tres. Los dos primeros son los más débiles del libro, con su técnica de ambientes cambiantes y presentaciones de ineficaz agilidad, un poco al estilo de cierto cine francés; con su pintura de medios intelectuales o para-intelectuales que termina identificando su tono con el del esnobismo que zahieren y contagiándose de banalidad; léanse como ejemplos las páginas 13, 18 (en esta hay una poco feliz alternancia de diálogo y descripción que termina con esta perla: «... y el escote negro abierto sobre los senos altos y apretados como un nuevo animal capturado en un nuevo continente...»); el párrafo que empieza en la 57 y concluye en la 58, muestra de exhibicionismo disfrazado de humor; o las referencias a los sucesivos amoríos de Alejandro, el pintor de «Fortuna...» (pp. 53-54), o de Juan Luis en «Un alma pura». Parecería que hubiese una suerte de complacencia del autor por todo esto.

Mucho menos literatura de representación hay en «La muñeca reina», «Vieja moralidad», «Un alma pura» y «A la víbora de la mar». Cuento, el primero, con tema atroz: la espantosa idolatría de un matrimonio por una muñeca que reproduce la encantadora niña que otrora fue la hija inválida y deforme que esconden y maltratan, este se falsea y perjudica debido a una retórica algo lúdica que resulta a veces impertinente y no siempre de buen gusto. Por el contrario, es el lenguaje que vivifica, en el segundo, un asunto tan desgastado como la seducción de un menor de edad por una mujer adulta. El tercer cuento, aunque bien construido, tiene un material endeble y es, entre todos estos, quizá el que menos se justifica más allá de su tesis. Muy por encima del grupo, el último cuento es el único sólido del volumen; su consistente pintura de ambientes y personajes revela un dominio que triunfa de las debilidades tan a lo Fuentes que dañan el resto del libro.

Apreciación de la realidad

El que Fuentes figure en la primera línea de los narradores actuales de México; el que se le mencione entre los cultores representativos de la nueva novela latinoamericana, entre esa casi media docena de novelistas a partir de los cuales el entusiasmo de una crítica local, alborozada por las versiones a otras lenguas de esos autores, quiere proclamar una renovación y superación que solo algunos de ellos alcanzan, son factores que no condicen con la reseña que se acaba de hacer. Desde luego, *Cantar de Ciegos* no es de los mejores libros de Fuentes, pero acusa y relievra las características de conjunto de su obra anterior. No es por azar o descuido que los defectos anotados se presentan aquí: están como rasgo de madurez aún no plenamente lograda, como rezagos de vanidad o inconsistencia muy discordantes con la raíz definitivamente intelectual y responsable de la obra de Fuentes. Es precisamente esa raíz, el juego crítico interpretativo, las discusiones y reconocimientos a que ha dado lugar el planteamiento que subyace a cada una de sus obras, algo que ha contribuido bastante a la importante colocación que Fuentes tiene en las letras continentales. También, y no menos, ha colaborado en ello la personalidad brillante —y amante del brillo, además— de su autor. No se quiere con esto decir que Fuentes desmerezca el prestigio de que goza, sino ubicar, más bien, el carácter de su literatura, en la que no hay ni se anuncia la creación artística de un mundo, como existe en Carpentier, Cortázar, Onetti, Rulfo, José María Arguedas o García Márquez, para citar algunos nombres. La literatura de Fuentes no transmite una visión sino una apreciación de la realidad; es fundamentalmente el comentario y la ilustración de un proceso intelectual, crítico e interpretativo, el producto de la voluntad de cargar de significaciones una ficción que no nace como expresión natural de ese proceso sino que se adapta a él. De aquí que Fuentes, al revés de los novelistas citados, no tenga propiamente un estilo, y que su obra aparezca, hasta la fecha, más como una construcción que como una creación auténtica. Aunque, hay que reconocerlo, se trata de una construcción hábil tanto en el manejo del idioma cuanto el de diversas técnicas narrativas, instrumentos ambos con los que Fuentes demuestra una notable y amplia capacidad de asimilación.

El Comercio, Lima, Suplemento El Dominical,

30 de octubre de 1966.

³⁶ [Carlos Fuentes, Cantar de Ciegos. México: Editorial Joaquín Mortiz, 1966.](#)

Morirás lejos

En nuestro tiempo, la literatura, desplazada por nuevas disciplinas de territorios donde no puede ya competir con ventaja, se ve cada vez más reducida a sí misma y su papel se le hace difícil. Incapaz de construir o destruir con eficacia su propio cuerpo, parecería no hallar mejor salida que postular teorías adecuadas para disolver en ellas el sentimiento de su insignificancia, que asumir con la mayor dignidad a su alcance una remuneradora condición de insumo en la industria editorial, o intentar lúcida o desesperadamente (hasta donde escribir ficciones y poemas sea compatible con la desesperación) su suicidio. A este intento aproxima el camino elegido por *Morirás lejos*³⁷, una novela que se hace destruyéndose. Novedosamente, en ella no hay hechos dados sino hipótesis que sustituyen a la narración. El autor se limita a ofrecer una serie de posibilidades para la elaboración de una historia destinada a que nadie la elabore. Libera así al lector de la imposición que representa la materia novelesca que se petrifica en el hecho consumado, pero la liberación es parcial: hay una dirección, un sentido único para las conjeturas que se articulan y alternan con la crónica de un pueblo perseguido y masacrado. Uno de sus personajes tiene que ser un masacrador, un nazi, mientras que el otro puede ser cualquier cosa o no ser, desde que cabe también suponerlo producto del delirio persecutorio del primero. Para enmendar este trazo impositivo sin borrarlo, se sugiere que, como su perseguidor, el perseguido tampoco exista; y aun el escenario donde las hipótesis se generan se hace, a su vez, hipotético. La novela se cuida, de este modo, de subrayar su irrealidad a cada paso, aunque no equilibra el peso de las irrealidades opcionales pues su condición es malabar ilusionista. Así, los hechos abominables y verídicos que se recuentan de modo paralelo a la parte propiamente ficticia, no se integran con esta aunque el desarrollo de las hipótesis está determinado por la intención de hacer obvio su vínculo; más bien hay una contradicción entre ambas partes, de la que pueden extraerse, desde luego, diversas interpretaciones. Desentrañarlas no resultaría ajeno al juego literario que Pacheco realiza y al que con tanta habilidad como inteligencia convoca para regocijo o lucimiento de comentaristas.

La multiplicidad de recursos, la pericia estilística, el uso de materiales ajenos, de acotaciones y maneras que no suelen frecuentar la prosa creativa, la sabiduría literaria que Pacheco exhibe en este libro, su modo «clásico» de desarrollar una idea «vanguardista», son fértiles para el análisis. Pero quizá si importe menos distraerse con ellos que indagar cómo todas esas virtudes no trascienden su valor formal, cómo sus formas carecen de esa responsabilidad, de ese estar impregnadas, condicionadas por una visión auténtica y profunda de la realidad, de eso que confiere originalidad, verdad a la literatura.

La poética sobre la que se erige *Morirás lejos* parece fundada en un concepto de la literatura como ejercicio lúdico. Parece, porque no hay nada que haga perceptible una definición interior neta. El limpio placer del juego se empaña a un nivel subyacente, donde es posible encontrar una visión deprimida de lo literario. Si Pacheco escribe una narración que cobra ser negándose a ser, acumulando meras posibilidades de ser, es porque ve el arte que practica como algo, dentro del mundo, secundario y menor; como apenas «el empeño de tocar la verdad mediante una ficción, una mentira» (p. 135). Tan carente de entidad es una ficción como otra, esta o esa mentira; entonces, ¿por qué elegir una, por qué no reemplazar la realidad de la irrealidad novelesca por la formulación de hipótesis narrativas cuando lo único que puede hacer admisible la literatura es su empeño, su designio, es decir aquello que no es, lo que no alcanzará jamás a ser? («porque el odio es igual, el desprecio es el mismo, la ambición es idéntica, el sueño de conquista universal sigue invariable y frente a ello una serie de palabritas propias y ajenas alineadas en el papel se diría un esfuerzo tan lamentable como la voluntad de una hormiga que pretendiera detener a una división pánzer», p. 57).

Cuanto más ominosa (o luminosa) sea una realidad, la literatura resulta, de este modo, tanto más impotente. De aquí que frente a ciertos hechos atroces haya que rendirse a lo histórico, entregarle las armas, poner la poesía al servicio de la crónica; aunque esta haya de ser, luego, puesta al servicio de la literatura. Rendición estratégica, juego doble. Detrás de todo esto se nota el desgarramiento producido por la falta de fe en el oficio de escritor que se practica y ama esa indefinición raigal espejada en la estructura de *Morirás lejos*. Venido a menos, el arte de escribir se asume como un juego formal, pero no enteramente; vestigios

de un sentido más alto en el que no se cree lo perturban tratando de justificarlo o disfrazarlo con elementos prestados. Cierta mala conciencia elige el fondo del asunto; y aunque el autor resuelva (p. 56) que no hay coartada en referirse al horror del nazismo mientras en el Vietnam las matanzas se repiten, sí la hay en poner tales cartas sobre la mesa para tranquilidad de esa moral inquieta que caracteriza el quehacer literario de hoy y lo vuelve contra sí mismo. Es aquí donde Pacheco vacila y permanece, como este libro suyo, entre el ser y el no ser, sin entregarse resueltamente al juego, a la literatura como un juego de formas y experimentar con ellas en el vacío. Y mucho menos decide lo contrario; apenas, sin demasiada convicción, trata de reducir ese vacío asignándole una tarea: vivificar el recuerdo de aquello que «olvidar sería un crimen» (p. 73).

Tal vez sea vano ensayar construcciones que no responden a una necesidad real de expresión cuando no se está dispuesto a admitir la gratuidad del experimento, el revestimiento verbal de la nada. Su lucidez, la que maneja en este libro que se increpa a sí mismo, no alcanza a salvar a Pacheco de esa vanidad, si bien cabría admitir que lo que se ha propuesto es revelarla. Se estaría, entonces, ante un trabajo literario que cuestiona el trabajo literario, pero sin advertir la irresuelta cuestión de fondo que lo condiciona.

Amaru, Revista de artes y ciencias
(Universidad Nacional de Ingeniería),
N° 6 (abril-junio, 1968).

[³⁷ José Emilio Pacheco, Morirás lejos. México: Editorial Joaquín Mortiz, Serie del Volador, 1967.](#)

Boquitas pintadas: ¿literatura popular?

En su primer año de vida *Boquitas pintadas*³⁸ ha alcanzado ya siete ediciones, hecho que parecería confirmar el éxito del autor en su ensayo de una literatura popular. Porque sobre esta obra Manuel Puig ha dicho que «es un folletín con el cual, sin renunciar a los experimentos estilísticos iniciados en mi primera novela, intento una nueva forma de literatura popular». En la realización de este intento se implican ideas acerca de la literatura como arte y acerca de lo popular que importa sacar a luz para juzgar sobre su buen o mal éxito. Tomando como referencia solo *Boquitas pintadas*, el arte literario básicamente consistiría —para Puig— en la búsqueda de nuevas formas y/o combinaciones formales y de medios lingüísticos nuevos y/o en el aprovechamiento artísticamente renovado de modalidades verbales sean o no literarias. Dentro de igual contexto, «popular» denotaría no lo relativo al pueblo (término siempre vago, por lo demás) sino aquello que el público prefiere, lo que goza de popularidad. Referido a la literatura, el adjetivo hay que entenderlo como alusivo a productos difundidos por los mass media entre un público heterogéneo, hechos a la medida de lo que se estima un gusto promedio. Así, el autor asume que hay una contradicción entre lo popular y lo experimental, entre obras de vanguardia y productos predigeridos para consumo masivo, y expresa su propósito de superarla. Creamos en los propósitos de ese talentoso narrador que es Manuel Puig y veamos si los logra realmente en *Boquitas pintadas*, pues el que el libro se venda mucho nada tiene que ver con ese logro.

La novela trata de hacerse asimilable por el público de los circuitos comerciales, de la foto, la radio o la telenovela recurriendo a una historia tramada con lugares comunes relativos a ilusiones y desdichas de amor, adherida a valores sociales convencionales y dramatizada por los obstáculos y condicionamientos que el orden establecido y el «destino» oponen a la satisfacción de los deseos o a la consecución de la felicidad; es decir, en virtud de una historia que aparentemente

contribuiría a canonizar un comportamiento vital radicado en la resignación y la falsía. Pero, aunque presentado como un folletín, el libro posee no solo valores técnico-formales y una estrategia narrativa inusuales en el género dentro del que declarativamente se inscribe, sino una visión estructuralmente crítica del mundo al que se refiere. Porque *Boquitas pintadas* no es solamente la historia banal de Nené, Juan Carlos y sus relacionados. Más allá de esas anécdotas su tema es la inautenticidad de ciertos modos de vivir, la alienación a lo socialmente establecido como bueno, sano o deseable y las frustraciones íntimas que acarrear tanto la sujeción al orden impuesto cuanto su escondida trasgresión. Por cierto, Puig no verbaliza ese tema; se limita a poner en marcha el relato y es la forma del relato la que sitúa al lector en aptitud de ver lo que el autor está viendo, el revés de su trama. Esa forma le traza una mirada ubicua y objetiva, proyectada desde una posición superior sobre un pequeño mundo e inclinada más que a la compasión a la sonrisa.

Esa mirada, esa sonrisa a la vez comprensiva y burlona, son los únicos rastros personales del autor en la obra. Reduciéndose al mero papel de un informante, más que narrar prefiere conducir al lector a las fuentes inmediatas de documentación sobre los hechos y su naturaleza: le pone ante los ojos cartas, atestados policiales, recortes periodísticos, álbumes de fotografías, diarios íntimos; lo lleva a ver los lugares de la acción no cuando esta ocurre sino en una suerte de inspección ocular; le hace leer pensamientos, oír conversaciones y secretos de confesionario; le proporciona en fin, todos los elementos para recomponer una historia. En todo el proceso informativo que constituye el libro, cada elemento habla con la voz que le es propia. Muchas de sus páginas son, así, una imitación que procura ceñirse a modelos extraliterarios elegidos con ánimo paródico, ánimo que genera un distanciamiento del modelo y distingue al libro en su conjunto de los objetos verbales incorporados que lo integran.

El libro no solo es completamente ajeno a los propósitos de excitación sentimental que caracterizan al folletín, sino que presenta una serie de niveles en todos los cuales lo que se entiende por folletín aparece, en vez de asimilado, negado. Inclusive su trama argumental —único reducto de lo folletinesco— está impregnada de ambigüedad: parodia aquello que trata, busca halagar a un público pero dirige su complejo significativo, cuenta una historia que se eleva

sobre sí misma e importa menos en cuanto tal que como pretexto para acercarse a un mundo y mostrar cómo sus gentes entierran en su descompuesto corazón tanto lo que no se atrevieron o no pudieron vivir, cuanto los actos que realizan y piensan que no debieron realizar porque es así como «debe» pensarse. Todo esto tiene en la novela una expresión formal aunque no verbal: todo en *Boquitas pintadas* remite a su estructura; bajo cualquier lectura su forma se propone como sustancia y clave, se hace inseparable de cualquiera de sus posibles sentidos. Tal integración inscribe a este pretendido folletín en el campo de la literatura, del arte.

Paradójicamente, la condición artística del libro resulta, de algún modo, puesta en relieve por su presentación como folletín, a partir de lo cual se genera un juego dialéctico entre esa pretendida naturaleza y la literatura. El hallazgo de estilemas de Joyce o del *nouveau roman* aplicados a una historia folletinesca provoca una sorpresa que es parte del atractivo que encierra la obra, atractivo que se hace mayor cuando se percibe que esos estilemas no solo brillan por el contexto en que se dan sino por el uso irónico y desenfadado que se les da. De este modo, la contradicción señalada entre los términos «literatura» y «popular» se resuelve en un diálogo que termina por negar el folletín, es decir, su cebo mismo para la popularidad. Está claro que la novela se propone para un consumo a dos niveles: el de los lectores del argumento y el de los lectores de la estructuración de los significantes. La desproporción entre ambos, y más aún el código fundamental de la obra, descifrable desde una cultura que no suele ser la de los lectores de folletín, escinden esos dos niveles que debieron fundirse en un cuerpo unitario. Así, *Boquitas pintadas* resulta ser un producto Kitsch al revés, pues se ofrece como distinto de lo que es pero resulta ser más de lo que ofrece. Y ese plus, que es en realidad el verdadero corpus de la obra, está destinado a un público no popular, al menos en el sentido expuesto inicialmente; a un público al que su disfraz de folletín proporciona una fruición especial.

Puig, pues, no logra (¿es que de verdad lo intenta?) ningún nuevo tipo de literatura popular. Es más: de alcanzar popularidad (no confundir con éxito entre los habituales consumidores de literatura) la alcanzaría por lo que narra, no por la certera y hábil factura artística que funda su valía. Y así la contradicción queda irresuelta, pues no se trata de que un sector «popular» y otro cultivado

lean un mismo libro, cuando a despecho de esa identidad física uno lee en él el folletín y otro la literatura.

El Comercio, Lima, Suplemento El Dominical,

29 noviembre, 1970.

³⁸ [Manuel Puig, Boquitas pintadas. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1969.](#)

Jam Session barroca en Venecia

Una vez más un hombre cruza el Atlántico en la obra de Alejo Carpentier. Parte de México, arriba a Europa, y en el otoño de 1733, en el teatro Sant' Angelo de Venecia, descubre América en el fondo de sí. *Concierto Barroco*³⁹, el libro más reciente del gran escritor cubano, es la historia de ese suceso. Como todo descubrimiento, este también culmina las peripecias de un viaje. Las de esta breve novela son mínimas y laxas y narradas sin apremio. Porque si bien se trata —y es así siempre en Carpentier— de una reflexión que se expresa mediante la fábula, también se trata de una fábula que se expresa con palabras. Y el placer de nombrar, de construir gozosamente con sonidos un mundo que evoque y defina el que habitamos compite en Carpentier con el esfuerzo de encarnar sus ideas. En buena parte, es ese placer el que aventaja su último libro. Prolijas, precisas, rítmicas, caudalosas enumeraciones inundan su argumento con objetos, actitudes, ocurrencias, olores y colores, comparsas, componentes culinarios, climáticos, musicales; y la anécdota flota como una isla entre los abigarrados elementos del tiempo y los espacios en que su acción transcurre.

Hasta *El recurso del método*, Carpentier prefirió las exactas minuciosidades descriptivas para construir los ámbitos de su narrativa. El recurso inaugura —o desarrolla y lleva un primer plano, mejor— la enumeración como sistema para recrear el mundo. Tal renovación estilística expande las oraciones de *Concierto Barroco*, revitaliza el ritmo de una prosa excelente que empezaba a acartonarse y confiere una condición especial a lo nombrado: lo presenta —aunque fugaz nítidamente— como unidad y parte de un conjunto donde la sucesión de sus miembros, interactuándose, admite los juegos de la ironía.

Una jarana con Vivaldi

El protagonista de esta novela es un rico minero de Coyoacán, hombre leído, amigo de placeres ocultos pero más del vino, las carnes femeninas y otros gozos así de concretos y tangibles. Español americano, «nieta de gente nacida en algún lugar situado entre Colmenar de Oreja y Villanueva del Tajo», no tiene nombre: es solo el Amo, representante de una clase. Cansado de una sociedad sin mayores méritos, está a punto de partir a Europa cuando el libro empieza. Zarpa, la travesía es mala en el Caribe y van a Cuba a reparar el barco. Allí su criado muere y toma en su reemplazo a un negro liberto versado en artes musicales: Filomeno. Sin más contratiempos llegan a España y el indiano halla Madrid «triste, deslucida y pobre (...) después de haber crecido entre las platas y tezontles de México». Solo aprecia librerías y tabernas, ambas incomparablemente superiores a las de su tierra. Abandona Madrid y embarca en Barcelona buscando diversión en Italia, «donde las fiestas de carnaval, que empezaban en Navidades, atraían gentes de toda Europa». El IV capítulo lo sitúa en una Venecia enmascarada y libertina, vestido de Montezuma y amigo (amigos: Filomeno empieza jugar un papel cada vez más significativo) de Antonio Vivaldi, Jorge Federico Haendel y Domenico Scarlatti. Con ellos van, al caer la noche, al Ospedale della Pietá, donde celebran una especie de gran orgía musical; primero con un concierto grosso con dichos de jarana al que se incorpora Filomeno improvisando un solo de batería sobre menaje de cocina, y, después, con una danza afrocubana que inicia el negro y latinizan y corean los maestros barrocos. A la madrugada, músicos e indianos buscan paz en un cementerio, donde el Amo narra la historia de Montezuma y Cortés, que Vivaldi halla apropiada para una ópera. Aquí el tiempo empieza a enloquecer: Vivaldi y Haendel comentan a Stravinsky, cuya tumba encuentran casualmente, volviendo a la ciudad, ven pasar el cortejo fúnebre de Wagner. El Amo llega a su posada y duerme. Cuando despierta (cap. VII) han pasado el invierno, la primavera, el verano: es el otoño y hay ensayo general de la ópera de Vivaldi sobre Montezuma. Acuden al teatro amo y criado y aquel encuentra totalmente falseada la realidad mexicana. Se indigna. Discute con Vivaldi. El capítulo final (VIII) contiene las conclusiones de la historia, sacadas a la luz por sus dos protagonistas. Uno de ellos, el Amo, inicia su retorno a América; el otro, Filomeno, se queda todavía en Europa.

Como puede apreciarse nada hay en el plan de este libro que intrigue o cree tensiones e incite al lector a devorar sus capítulos. Cada uno de estos (hasta finalizar el V) está concebido como una estampa o una escena ilustrativa de

ambientes y épocas, al mismo tiempo fieles y más o menos burlescas, lúdicas. La visión general resulta el fruto de una suerte de yuxtaposición de vistas fijas, en las que lo típico y lo convencional se supera por los aciertos de un lenguaje espléndido como una catarata, que hace guiños, mima y se arcaíza cuando conviene, y por el movimiento de los actores que parecen ser su propia y discreta caricatura.

Es en la gracia de esta modalidad y es en el encanto de su escritura que consiste el atractivo de esta novelita por la que se avanza con interés pese a no esperarse nada de su fábula ni creerse para nada en sus personajes. Así hasta el capítulo VI, donde, concluida la pausada obertura que conduce al inolvidable capítulo V, la obra sufre un cambio brusco no solo porque la atmósfera teatral, la intencionada pintura y los regodeos verbales se desplazan del centro del relato en beneficio de un discurso especulativo, sino también porque el ser de los protagonistas —de suyo vago— se extingue y delata su índole alegórica de obvios muñecos que de allí en adelante sirven sin mayores tapujos a la ventriloquia del autor.

El mensaje cifrado

A partir del capítulo VI se impone una lectura distinta para este divertimento narrativo: ya no se lee un relato, se lee la problemática sobre el hombre y la historia, la vida y la cultura y la antinomia Europa-América, la problemática propia de la obra de Carpentier. Y es a partir de allí que se evidencia el carácter de claves que tienen muchos elementos y referencias del libro. En sus páginas hay un entramado de signos del que no puede prescindirse si se quiere captar el sentido de la obra: en este caso su razón de ser, dado que los intereses de la fábula en cuanto tales se abandonan a partir del capítulo VI. Por algo los actores de la hasta entonces más bien desenfadada comedia son conducidos a un cementerio por «el Barquero» (así, con mayúscula), un Caronte tras cuya aparición el tiempo se trastorna y la novela cambia.

La urdimbre de signos polivalentes incluye desde las repetidas alusiones shakesperianas hasta la relación de los cuadros de la casa del Amo. Un ejemplo: en esa relación —y en esa casa— ocupa un lugar preferente el cuadro de Montezuma y Cortés. Con él se expresa que entonces el Amo era insensible a la distorsión de ese monarca «entre romano y azteca, algo César con plumas de quetzal» y a las demás deformaciones en que había incurrido «un pintor europeo que de paso hubiese estado en Coyoacán». Es solo cuando ve en la escena de un teatro de Venecia cómo se maltrata su historia, la que él contó; cuando esa ópera a la que asiste no es ya un producto del Arte, de lo ajeno, prestigioso y lejano, sino algo vinculado a él, de alguna manera vivido, próximo, propio, es solo entonces que el Amo siente que eso (que la Cultura) no es un adorno, un lujo, lo sobrepuesto que hasta allí fue para él. Por primera vez la «cultura» adquirida en el ocio por el indiano se hace congruente con su ser íntimo, supera su condición de barniz, es algo que se enraíza en su realidad social y humana. «Ante la América de artificio del mal poeta Giusti, dejé de sentirme espectador para volverme actor», dice; y antes: «mientras más iba corriendo la música de Vivaldi y me dejaba llevar por las peripecias de la acción que la ilustraba más era mi deseo de que triunfaran los mexicanos, en anhelo de un imposible desenlace». Y es así como «de pronto, me sentí como fuera de situación, exótico en ese lugar, fuera de sitio, lejos de mí mismo, y de cuanto es realmente mío». Otra vez, en la obra de Carpentier, un hombre que ha cruzado el Atlántico precisa su mundo verdadero por contraposición a Europa. Al final de la gran fiesta en el Ospedale della Pietá el Amo tiene sueño: español americano, mestizo incierto aún, no participa ni crea; espectador crítico, sus bostezos implican que más allá de esa cúspide que lo margina nada puede esperar en Venecia, en Europa, y se aburre. En la conversación del cementerio solo se animará para narrar la historia de Montezuma; los otros temas no disipan su somnolencia. «Ya me he tirado a la Ancilla, la Camilla, la Zuletta, la Angeletta, la Catina, la Faustolla, la Spina, la Agatina, y otras muchas cuyos nombres he olvidado ¡y basta! Regreso a lo mío esta misma noche. Para mí es otro el aire que, al envolverme, me esculpe y me da forma», le dirá después a Filomeno. No hay nostalgia en el indiano —como alguien ha escrito— sino lucidez; o, para decirlo con menos ingenuidad y más exactitud (el indiano es un muñeco): lo que le ocurre está predeterminado por el carácter del mensaje cifrado en él.

«Los de Abajo» en la Historia y la Cultura

Filomeno no vuelve con el Amo. En la orgía musical del Ospedale ha tenido una participación creativa. Y con una danza «bárbara» —precisamente aquella que baila en el burdel de la enana gigante, en Madrid— arrastra a Vivaldi, sus pares y discípulos en el jam session barroco de Venecia.

Lo que el Amo llamó «imposible armonía» («mal pueden amaridarse las viejas y nobles melodías del romance, las sutiles mudanzas y diferencias de los buenos maestros, con la bárbara algarabía que arman los negros», dice en el capítulo II, todavía en América, con una perspectiva europea) se realiza por obra del criado. En tanto el español americano se queda al margen de la Historia o, cuando más, adquiere una nueva conciencia, y de algún modo, se desaliena, Filomeno, no «de abajo», se incorpora a la Cultura con su cultura —que no representa la barbarie sino una realidad otra pero no menos válida—. Es al final del capítulo del concerto grosso que se menciona por primera vez en la novela a los «mori» de la torre del Orologio. En adelante se reiterará este dar la hora de las negras figuras del reloj, de los «hermanos» de Filomeno; porque mientras Venecia lentamente se hunde, otra realidad emerge y allí donde los grandes maestros negaron que se pudiera admitir en el tablado de los grandes teatros héroes negros, gente «de abajo», Louis Armstrong hace vibrar el auditorio en el capítulo final con un nuevo concierto barroco, totalmente suyo y diferente. Filomeno se queda a esperarlo, con su trompeta, instrumento que suena en «Juicios de Gran Instancia, a la hora de ajustar cuentas a cabrones hijos de puta». ¿Al final de los tiempos? No, al Comienzo de los Tiempos, dice Filomeno; cuando «los yos que somos muchos y seremos mases cada día» hagan la revolución y nadie sea ya tan poca cosa como él en Cuba: «el negrito Filomeno».

«Y sonará la trompeta», reza el epígrafe del capítulo final. Es de San Pablo quien, en esa misma epístola a los corintios, dice que «no todos dormiremos, pero todos seremos transformados» y que, cuando la trompeta suene, la muerte habrá sido «sorbida por la victoria». El epígrafe inicial de la novela («y sonará la trompeta») es también bíblico y procede del Salmo 81, que exhorta a celebrar la Pascua, fiesta hebrea conmemorativa de la liberación. En ese salmo dice Yavé: «Oh, si mi pueblo me oyera y marchara Israel por mis caminos/ presto humillaría

yo a sus enemigos y volvería mi mano contra sus opresores». Carpentier no pudo subrayar más su intencionalidad. Sin duda tiene interés lo que expone en torno a su problemática recurrente, si bien no tiene demasiada novedad. Como literatura, el valor de sus ideas ha de fundarse en la fuerza con que se encarnen; ellas valdrán si se imponen no por su mera formulación verbal sino por aparecer convertidas en una actuante, activa, verosímil realidad. Sucede, sin embargo, que *Concierto barroco* no intenta inventar esa realidad. Cuando más, se contenta con un relato que subraya su índole literaria y se propone como arte antes que como verdad. Y cuando lo narrativo pasa a segundo término (el libro, se ha visto, se quiebra en dos) es un discurso sobre aquello a lo cual se abstiene de vivificar, de novelar. Parecería que cada vez más en Carpentier dominase el «mensaje», que el autor fuese progresivamente más consciente de él y trabajara más deliberadamente para transmitirlo. En *El recurso del método*, su novela anterior, el «mensaje» determina en parte el libro y lo resiente al final, donde el ya menguante interés narrativo obedece al propósito —extrínseco— de manifestar la desvinculación total que hubo siempre entre el Europeo y el Dictador, vuelto en sus últimos días a su auténtica cultura, a su verdadero ser, intacto pese a los años en París. En *Concierto Barroco* esta inquietante tendencia se acusa mucho más.

«La Imagen», 20 de abril, 1975, Suplemento de La Prensa.

[39 Alejo Carpentier, Concierto Barroco. México: Siglo XXI, 1974.](#)

Sobre el arte narrativa de Juan Manuel

En 1613 escribe Cervantes, en el prólogo a sus Novelas ejemplares: «yo soy el primero que he novelado en lengua castellana, que las muchas novelas que en ella andan impresas todas son traducidas de lenguas extranjeras, y estas son más propias, no imitadas ni hurtadas. Mi ingenio las engendró y las parió mi pluma». Para comprender la razón de sus palabras hay que recordar el origen oriental del cuento, su difusión en Europa a través de los árabes, el papel de España en la Edad Media como puente entre dos mundos.

Se ha señalado un libro —Disciplina Clericalis, aparecido en el año 1106, del español Pedro Alfonso— como el difusor principal de la cuentística de oriente en occidente. Los cuentos que allí se recogen fueron muchas veces transcritos o reelaborados en los países europeos con finalidad similar (moral o religiosa) a la que tuvieron en sus remotos orígenes. Esos relatos eran, básicamente, anécdotas; valían no por la forma de su narración sino por lo que narraban; estaban hechos para que cualquiera los pudiera repetir y cumplieran, así, su misión ejemplarizadora. De ellos habrían de nutrirse tanto el Infante Juan Manuel como el Arcipreste de Hita, Chaucer como Boccaccio. Pero de Alfonso a los nombrados se opera un cambio fundamental: el cuento comienza a valer por sí mismo, como objeto de entretenimiento y de arte; sus forjadores van, paulatinamente, tomando conciencia de su creación y terminan por imprimirle un estilo. Y aunque el cuento declarará aún —por mucho tiempo más— un propósito didáctico, habrá ya quienes, como Boccaccio, ironicen con ello. Este cambio se hace más visible conforme declina la Edad Media.

En la literatura española hay que señalar dos autores claves en tal proceso: Juan Manuel y el Arcipreste de Hita. El primero, con *El Conde Lucanor* (1335), representa el punto medio de la evolución: el fin continúa siendo ético, si bien se trata ya de una moral en función más de esta vida que de la otra, y se impone a las historias una forma cuidada con esmero, que aspira a que se le respete y se

hace, de alguna manera, personal. En el Arcipreste la atracción vital ocupa todo el terreno que pierde la preocupación por la ética; su Libro del Buen Amor (1343) enseña todavía, pero a vivir gustosamente: «entiende bien mi dicho e habrás dueña garrida». El proceso es lento; ninguno de estos dos autores encuentra razón especial de orgullo de inventar sus historias, ni menoscabo alguno en tomarlas de otros. Habrá de pasar tres siglos para que Cervantes llame con una palabra dura —«hurto»— lo que entonces ni siquiera era considerado un préstamo; para que vindique el valor de la originalidad. Desde luego, cuando Cervantes llama la atención sobre la ausencia de originalidad creativa en España se refiere al cuento o, más precisamente, a la «novela»⁴⁰.

La distinción entre cuento, «novela» e «historia fingida» no prosperó y el mismo Cervantes emplea, cuando no le interesa en especial ser preciso, los dos primeros términos como equivalentes. Así en el Coloquio de los perros dice: «Los cuentos unos encierran y tienen la gracia en sí mismos, otros en el modo de contarlos; quiero decir que algunos hay que aunque se cuenten sin preámbulos ni ornamentos de palabras dan contento; otros hay que es menester vestirlos de palabras». Más allá de los vocablos confusos, vemos que la división entre el cuento como elemento tradicional (la anécdota) y el cuento literario era muy clara para Cervantes. Sus Novelas ejemplares pertenecerán a la segunda clase. Son ya arte consciente, cabal literatura: «Contad, señor, lo que quisiérades y con las menudencias que quisiéredes (...) La salsa de los cuentos es la propiedad del lenguaje en cualquier cosa que se diga», según teoriza en el Persiles.

Dos vertientes de un cambio de orientación

Es esa salsa, esa preocupación por el lenguaje, ese vínculo entre lo contado y el modo de contarlo, es esa naciente conciencia del estilo, lo que singulariza los cuentos de un autor medieval como Juan Manuel y ubica a su autor en un momento clave de la historia de la narración breve. No solo su obra es una prueba del nuevo espíritu que aletea en él, sino que en ella aparece explícita, dicha, esa preocupación: «Et porque don Johán vio et sabe que en los libros contescen muchos yerros en los traslados —cuidando por la una letra que es la

otra, en escribiéndolo, múdase toda la razón, et por aventura confóndense— et los que después fallan aquello escrito ponen la culpa al que fizó el libro; et porque don Johán se receló desto, ruega a los que leyeren cualquier libro que fuere traslado del que él compuso, o de los libros que él fizó, que si fallaren alguna palabra mal puesta, que non pongan la culpa a él fasta que vean el libro mismo que don Johán fizó».

Tal advertencia, que aparece en tres de los libros de Juan Manuel, podría interpretarse como un cuidado extremo en la grafía más que como una real conciencia de autor celoso de la fidelidad debida a su texto. Pero en el prólogo general a sus escritos relata la historia de un poeta que, al oír a un zapatero cantar, alterándola, una cantiga suya se enfureció, entró al taller del hombre y, cogiendo unas tijeras, cortó malamente los zapatos que allí había. Defendiéndose luego ante el rey, afirmó haber hecho con las obras del zapatero lo mismo que este con su poema. Si se relacionan ambas referencias, resulta evidente en Juan Manuel no solo un claro sentido de lo que hoy llamaríamos la propiedad intelectual, sino además un cierto orgullo por la obra compuesta de acuerdo a lo que pudo juzgar normas del arte y de la lengua («Fiz este libro —dice— con las más apuestas palabras que pude»), ajustada a una idea de perfección radicada en la forma. Lo último por cuanto, desde que el asunto de los «enxiemplos» —que son lo que a este trabajo interesa— no era propio del autor, cabe suponer que su celo recaía en el estilo expositivo. En él, y en la refundición estructural de la anécdota tradicional aflora la originalidad, cualidad que Juan Manuel se adelanta en percibir como un valor y se afana en preservar: sus originales los deposita en el Monasterio de Peñafiel, para referencia indudable de cualquier copista o lector.

Esta actitud que esboza el descrédito de la literatura como obra colectiva que expresaría Cervantes casi tres siglos después, distingue a Juan Manuel de otros escritores de su país y de su tiempo que trabajaban con el acervo narrativo tradicional, y lo enfrenta a uno de estilo no menos personal: al Arcipreste de Hita. El Libro de Buen Amor se entrega al público y lo único que se le pide a quien quiera introducirle modificaciones es que sepa trovar:

Qualquier ome que l'oya, sy bien trovar sopiere

puede más añadir é enmendar si quisiere.

Ande de mano en mano, qualquier que lo pediere.

Como pella las dueñas, tómelo quien podiere. (c. 1629)

Dos clases de vida diferentes pero también dos distintas maneras de mirar la vida determinan esta discrepancia. El clérigo medieval expresa el regocijo de vivir, su torbellino, y el goce pleno y sano de los sentidos. En sus versos la moralidad es una modalidad, una transigencia con el didactismo impuesto por la tradición, al igual que «el sermoneo religioso» al que «a veces, de pasada, rinde tributo». Lo que prima —observa Ramón Menéndez Pidal— «en esta colección de cuentos es el irónico cerrojazo que clausura la época didáctica de la cuentística, proclamando con burlón descoco la moraleja inmoral». Juan Manuel, en cambio, guarda el valor de enseñanza de sus «enxiemplos»⁴¹, una enseñanza que atiende al mundo y se aplica, con astucia, a que se salga bien librado de las batallas que deben darse en él para mantener un estado o prosperar. El autor mismo dice haber escrito su libro «para poder guardar el alma, et aun el cuerpo, et la honra, et la fazienda, et el estado». María Rosa Lida de Malkiel anota que en esta enumeración priman los intereses materiales⁴². Aunque el primer lugar se le da al alma y salvarla es lo más que cabe en lo espiritual, el mayor peso de *El Conde Lucanor* recae sobre lo útil a la vida terrena. Su moral sirve a la vida en el sentido de la escala de valores convencional y vigente en la sociedad a que el Infante pertenecía. Juan Manuel no innova aquí: adapta a su momento los contenidos de una materia narrativa en el ejercicio de la tradición fue siempre adaptada a la realidad que la aprovechaba. Es, así, perfectamente tradicional. Lo que en él cambia es la actitud del adaptador, que ha sido expuesta arriba. Si bien divergentes, las variantes que se dan en ambos escritores medievales coinciden en su punto de partida: iniciar un cambio de orientación.

Juan Manuel: una toma de conciencia

La comparación con un contemporáneo suyo como el Arcipreste de Hita resulta muy útil para precisar algunas características del estilo de Juan Manuel en sus historias de El Conde Lucanor. De tres temas en los que ambos autores coinciden: el de la raposa y el cuervo (CL V, L. del BA v.v. 1437 y siguientes); el de la golondrina (CL VI, L del BA v.v. 746 y siguientes) y el de la zorra que se finge muerta (CL XXIX, L del BA v.v. 1412 y siguientes), Ramón Menéndez Pidal eligió uno —el del cuervo y la raposa— para exponer con maestría la distancia que separa al clérigo del Infante, sus diversos modos de concebir y componer. «El raposo de Juan Manuel plantea la lisonja intelectualmente; quiere entrar en el ánimo del adulado de una manera segura, por la vía firme del convencimiento», mientras el del Arcipreste «hace su lisonja a banderas desplegadas; no se dirige a la inteligencia del cuervo sino que emotivamente excita su vanidad; no trata de convencerle sino de aturdirle, ofuscarle con elogios exageradamente mentirosos», dice Menéndez Pidal, y concluye: «El raposo manuelino no quiere dejar nada a cargo de su oyente, él lo pone todo de su parte para llevar al cuervo hacia las ideas vanidosas que quiere imponerle. El rasoso arciprestal cuenta confiado con la colaboración de quien le escucha».

Las mismas y respectivas actitudes corresponden a uno y otro escritor. El de Hita sugiere más que expone, busca las relaciones afectivas del lector seguro de que ellas darán al texto un sentido que no radica estrictamente en sus palabras, pues estas más que transmitir contenidos bien determinados o unívocos, sugieren, convocan imágenes, reacciones cuyo sentido general establecen, pero cuyo desarrollo dentro de ese sentido no aspiran a gobernar. Juan Manuel sí se propone el dominio de su mensaje. Y para ello hace todo lo posible para embridar al lector, para conducirlo, por la razón, a la doctrina que le quiere imbuir. No puede permitirse, así, equivocidad alguna, ni puede permitirle al lector que ponga en lo que le da a leer nada de su propia cosecha. De aquí su cuidado porque se respete rigurosamente, sin tocar una coma, el texto original, y de aquí también su arte de narrar.

En las palabras preliminares al Libro de los enxiemplos dice Juan Manuel que lo compuso «por entención que se aprovechasen de lo que él diría las gentes que no fuessen muy letrados ni muy sabidores», razón por la cual también lo dice todo «llana et declaradamente», ya que a «muchos omnes las cosas sotiles non les

caben en los entendimientos» y porque non las entienden bien, non toman plazer en leer aquellos libros nin aprenden lo que es escripto en ellos»⁴³.

Le interesa, pues, ser entendido con claridad por los hombres comunes, a los que acomoda su estilo y busca atraer haciéndoles placentera la lectura con las anécdotas, que asimila a la miel que los médicos mezclan a sus medicinas. Lectura placentera —entiende— no únicamente por lo sabroso de las historias en sí; también por « las palabras falagueras et apuestas» con las que cuenta.

Hay un dejo de condescendencia en todo esto, dejo que reafirma un sentido de autoridad elitista y de aristocracia frente al vulgo, y que es también determinante del modo de narrar de «don Johán». Pero no es su sicología lo que interesa a estas líneas, sino intentar algunas aproximaciones a su modalidad narrativa.

Veamos cómo hace Juan Manuel para adoctrinar y entretener, o para adoctrinar entreteniendo, que es su propósito declarado e implicante de la subordinación de un elemento —el literario— al otro —el didáctico— que pudo valer en su época pero que hoy poco importa a los lectores de sus cuentos. Ese propósito, sin embargo, ese uso instrumental de lo narrativo, lleva precisamente al Infante a trabajar con más atención, con más esmero sus «enxiemplos», ya que de su eficacia dependerá el logro de su fin. La toma de conciencia que se da en este autor del arte que en sus historias debe desarrollar, de la necesidad de una estrategia narrativa y una eficacia en el decir, logran esa admirable síntesis que hace de El Conde Lucanor, dentro de la literatura en nuestro idioma, un punto de partida en la historia de la narración breve como creación artística verbal individualizada.

El creador creado y su creación

Los «enxiemplos» de Patronio están dentro de la tradición oriental. El consejero

de Lucanor alecciona al joven como siguiendo el sistema que muchas otras colecciones de apólogos usaron: cuento de cuentos, en El Conde Lucanor se enhebran relatos breves dentro de una ficción más amplia que los enmarca a todos. Curiosamente —y hay aquí una primera peculiaridad— el propio autor figura dentro de la ficción: Johán aparece en ella como un compilador de ejemplos para un libro que está componiendo. La obra, de este modo, se presenta en su propia elaboración y el autor, hablando de sí mismo en tercera persona, se instituye en persona marginal que asiste a las conversaciones de los personajes creados por él; es un misterioso tercer hombre que escucha y ordena a conjeturales escribas que pongan en un libro todo aquello, de lo oído por él, que juzga bueno; materia transcrita de la cual extrae una enseñanza que compendia en versos que pone al final de cada uno de los ejemplos que van a conformar ese libro al que alude, empero, como acabado, es decir, como preexistente a su propia confección. Los niveles de realidad dentro del libro empiezan así a multiplicarse.

Al concluir su prólogo, el Infante declara la ficción que usará para su obra: «de aquí en adelante comenzará la manera del libro, en manera de un grand señor que habla con un su consejero». Planteado el esquema, la estructura general se ajusta estrictamente a él. Cada ejemplo empieza (a) con un diálogo entre Lucanor y Patronio en el cual el primero pide al otro un consejo sobre un asunto concreto. Patronio relaciona el hecho con una historia conocida por él y la propone, su semejanza de fondo, como ejemplo a tomar. El conde le pide que se la narre y aquel lo hace. Se introduce aquí (b) el «enxiemplo» mismo, núcleo narrativo del capítulo. Concluida la «estoria», Patronio (c) la aplica al asunto que motivó su evocación y expresa sus enseñanzas. Finalmente (d) aparece «don Johán», quien halla que el ejemplo «era muy bueno», lo hace «escribir en este libro» y compone unos «viessos» para su remate.

Dentro de esa fórmula, aplicada invariablemente en cada episodio, hay estos niveles de realidad dentro de la ficción: (1) el de Lucanor y Patronio; (2) el de la «estoria» contada por el último; (3) el de «don Johán» que, al enajenarse los dos primeros, los configura como algo autónomo, como un acontecimiento efectivamente producido que, de alguna manera, él testimonia. Pero como ocurre que «don Johán» es el gestor del libro, el que lo hace escribir, se producen, en lo

que a la obra misma se refiere, varios desdoblamientos. «Don Johán» —tercer hombre en las historias— se diferencia del «don Johán», hijo del muy noble infante don Manuel que, hablando en tercera persona en el texto inicial del volumen, declara haber hecho el libro y, celoso u orgulloso de su paternidad, enumera otros salidos de su pluma y reclama a quienes los transcriban, la máxima fidelidad a los originales, que al efecto encomienda al monasterio de Peñafiel. Luego, en el prólogo, el autor reitera —en primera persona— su condición de tal: «yo, Don Johán, (...) fiz este libro compuesto de las más apuestas palabras que yo pude». Así, cuando el lector vuelve a encontrarlo ya en la ficción misma, una mezcla de realidad e irrealidad envuelve su figura en una luz ambigua, que matiza y confiere una condición singular a todo el contexto, de pronto enriquecido por un sutil juego de reflejos. Creador que se introduce en su creación, «don Johán» es, dentro de ella, una criatura que crea (hace los versos donde «se pone la sentençia del enxiemplo»), y que a la vez juzga la creación que lo incluye, pues, como se lee al fin de cada episodio, «Et entendiendo don Johán que este enxiemplo era muy bueno, fizolo escribir», etc.

Lo dicho respecto de niveles y desdoblamientos consolida el libro como unidad creativa, le confiere un carácter literario al conjunto en cuanto tal, que dista mucho, así, de constituir una suma de historias diversas más o menos ligadas por un artificio obvio, habitual. Y en esto hay otra peculiaridad que lo distingue de sus antecesores. Podría argüirse que Juan Manuel, consciente del carácter tradicional de las historias que toma de esos antecesores, se distancia de aquellas estableciendo una discriminación elegante entre lo propio y lo ajeno. Ese argumento resultaría inválido: al iniciar la segunda parte del libro del Conde Lucanor y de Patronio, Juan Manuel asume en su integridad la parte primera al decir: «et queriendo que no dexassen de se aprovechar dél los que non fuesen muy letrados, así como yo, por mengua de lo ser, fiz las razones et enxiemplos que en el libro se contienen assaz llanas et declaradas». Por otra parte —y esto es lo que realmente importa— para cualquier lector la imagen del «don Johán» que emerge al final de cada ejemplo absorbe, conforme avanza en la lectura, la del Johán autor de las páginas preliminares, y se erige en personaje de ese libro se va haciendo a sus órdenes y que se hace cabal por su presencia.

La originalidad en la tradición

Dentro de ese todo creativo que es El Conde Lucanor, los «enxiemplos» —cuya fórmula general se ha visto antes— encierran una historia susceptible de independizarse sin mengua alguna para ella, aunque el contexto que la motiva y explica quede, así, en completo desmedro. Es decir, cada historia posee una unidad interna, una organización cerrada de su materia narrativa. De acuerdo a esta última se diferencian entre sí y podría hablarse de apólogos, parábolas, anécdotas, fábulas y cuentos. Esta diversidad subgenérica presenta una factura similar, las mismas características de estilo y tratamiento en virtud de las cuales las distintas historias alcanzan categoría estética. Para apreciar mejor algunos de los valores formales que se le otorgan, para aproximarse al arte de narrar de Juan Manuel es útil acudir a sus fuentes, en comparación con las cuales se hacen más visibles su calidad y condición de creador.

Cotejado con sus modelos orientales, lo primero que se advierte en El Conde Lucanor es que desarrolla sus historias como asuntos cerrados e independientes, en oposición a la frecuencia con que en esos modelos se incluyen unas dentro de otras, en un juego de cajas chinas. No hay cuentos dentro del cuento en Juan Manuel. Temas que proceden del Calila y Dimna, como el «enxiemplo» XIX, o del Hitopadeza, como el XXII, están dilatados en ambos libros por múltiples historias que se interpolan en ellos y hacen trabajoso seguir su línea argumental. La narración «De lo que conteçió al león et al toro» o «De lo conteçió a los cuervos con los búhos» no solo libera a esos ejemplos de los otros que ellos incluyen en las colecciones orientales, sino que depura el argumento de todo aquello que pudiera conspirar contra su exposición breve, clara y lineal. A Juan Manuel le interesa lo esencial y eso recoge y eso procura trasmitir con la mayor concreción y la mayor eficacia. Solo en dos casos —los ejemplos XXVII y XLIII— se juntan relatos, pero se dan uno después del otro y contados ambos por Patronio; ninguno por un personaje de los relatos mismos. Ocurre en ambos casos que para un fin ejemplarizador convienen dos «estorias» que el consejero de Lucanor juzga necesarias para absolver la consulta que se le formula. Igualmente, tampoco hay interrupción en los relatos de Juan Manuel, ninguna reflexión al margen corta su desenvolvimiento argumental, ni tampoco lo altera retroceso, anticipo ni circunloquio alguno. Lo que hay que comentar viene después; el Infante hace de sus «enxiemplos» narraciones autónomas.

Los límites de este trabajo impiden una confrontación entre los antecedentes referidos por ser relativamente extensos. Se tomará aquí, por la brevedad de su desarrollo, pese a que no ofrece lo que otros podrían dar, un tema que ha transmigrado mucho, antes y después de Juan Manuel⁴⁴: el que alerta contra el descuido de la realidad por la ilusión. Con él se intentará lustrar, en parte, lo que en este trabajo se ha venido diciendo. Se comparará con la versión de Lucanor dos anteriores a ella⁴⁵.

Versión del Hitopadeza:

En la ciudad de Devikotta había un brahmán llamado Devazarman, el cual se encontró en el equinoccio de la primavera una fuente llena de harina; la cogió, y como estaba fatigado por el calor, se echó a dormir en el portal de un alfarero, quien lo tenía lleno de jarros. Para que no le quitaran la harina, se durmió con un bastón en la mano y empezó a decirse: si vendiendo esta fuente harina, obtengo diez Kapardakas, con este dinero compraré platos, vasos y otras cosas, las cuales venderé luego, y así iré aumentando el capital poco a poco; compraré luego betel, paños y otros objetos, que volveré a vender, y así ejerciendo el comercio, cuando haya adquirido una riqueza que cuente millones, me casaré con cuatro mujeres. Entre estas, la más joven y hermosa, será objeto especial de mi amor. Y como enseguida, llenas de envidia, las demás mujeres armarán pelea entre sí, yo, que no podré contener mi ira, les daré palizas con un bastón. Así que dijo esto, arrojó el bastón, rompió la fuente de harina y quebró muchos más jarros. Al ruido que rompiéndose hicieron las piezas, acudió el alfarero, y agarrándolo del cuello, lo echó fuera del portal.

Versión del Calila y Dimna:

Dijo la muger: Dicen que un religioso había cada día limosna de casa de un mercader rico, pan, e miel, e manteca, e otras cosas de comer. Et comía el pan e los otros comeres, e guardaba la miel e la manteca en una jarra, e colgóla a la cabecera de su cama, fasta que se finchó la jarra. Et acaeció que encaresció la miel e la manteca, et estando una vegada asentado en su cama, comenzó a hablar entre sí et dijo así: «Venderé lo que está en esta jarra por tantos maravedis, e

compraré por ellos diez cabras, e empreñar se han, e parirán a cabo de cinco meses». Et fizo cuenta desta guisa, e falló que fasta cinco años montaban bien cuatrocientas cabras. Desi dijo: «Vender las he e compraré por lo que valieren cient vacas, por cada cuatro cabras una vaca, et habré simiente, e sembraré con los bueyes, et aprovechar me he de los becerros, e de las fembras, e de la leche, et antes de los cinco años pasados habré dellas e de la leche e de las mieses algo grande, et labraré muy nobles casas, e compraré esclavos e esclavas; et esto fecho, casarme he con una mujer muy fermosa e de grant linaje e noble, e empreñar se ha de un fijo varón complido de sus miembros, e poner lo he muy buen nombre, e enseñar le he buenas costumbres, e castigar lo he de los castigos de los reyes e de los sabios, et si el castigo e el ensañamiento non rescibiere, ferir lo he con esta vara que tengo en la mano muy mal». Et alzó la mano e la vara en diciendo esto, e dio con ella en la jarra que tenía a la cabecera de la cama, e quebróse, e derramóse la miel e la manteca sobre su cabeza.

Versión de El Conde Lucanor:

-Señor conde —dixo Patronio—, una mujer fue e había nombre doña Truhana et era assaz más pobre que rica; et un día iba al mercado et llevaba una olla de miel en la cabeza. Et yendo por el camino, començó a cuidar que vendería aquella olla de miel et que compraría una partida de huevos, et de aquellos huevos nascirían gallinas, et después de aquellos dineros que valdrían compraría ovejas, et assi fue comprando de las ganancias que faría, que fallóse por más rica que ninguna de sus vezinas.

Et con aquella riqueza que ella cuidaba que había, asmó cómo casaría sus fijos et sus fijas, et cómo iría guardada por la calle con yernos et con nueras et cómo dirían por ella cómo fuera de buena ventura en llegar a tan grant riqueza, seyendo tan pobre como solía ser.

Et pensando en esto començó a reir con grand plazer que había de la su buena andança, et riendo dio con la mano en su frente, et entonce cayól' la olla de miel en tierra et quebróse. E cuando vio la olla quebrada, començó a fazer muy grant duelo, teniendo que había perdido todo lo que cuidaba que habría si la olla non la

quebrara.

Dejando de lado las variantes obvias, importa señalar los elementos que implican una más acertada elaboración literaria en Juan Manuel que en los ejemplos que anteceden.

La versión 3 recoge una variante que mejora los alcances didácticos de la historia: como en la 2, no se trata de un soñar dormido, sino despierto, pero dinamiza más aún esto al hacer pasar al protagonista de la vigilia pasiva a la activa, con lo que, además, genera una responsabilidad mayor: la entrega a la ilusión no se da en el ocio, sino perturba el buen cumplimiento de un quehacer.

La relación de los sucesivos negocios se ciñe a lo indispensable en 3, en tanto que en 2 se alarga de modo superfluo.

La presencia de la vaca, agente físico de la desgracia, que se justifica en 1, es arbitraria en 2. En cambio, por innecesaria, no aparece en 3.

El desastre se produce en 1 y 2 como consecuencia directa del castigo que los protagonistas quieren inferir, ensoberbecidos ya y con ira. La finalidad del ejemplo —que se propone en los tres casos enseñar la prioridad que debe darse a lo real sobre la ilusión— se enturbia al aparecer otras posibles causas del mal suceso, causas que, al darse además dentro de lo ensoñado, resultan proponiéndose como una realidad que, por falsa, convierte un daño, que se quiere ejemplarizador, en un azar banal. Todo lo contrario, en 3 el único origen de la pérdida sufrida es la entrega a la ilusión. Desechados el ensoberbecimiento y la cólera, se alcanza el máximo de nitidez.

La actitud violenta de los protagonistas de 1 y 2 les enajena toda simpatía, sentimiento que, por lo demás, en ningún momento se intenta captara para ellos. En 3 sí se busca y se logra esa simpatía: el contraste entre la felicidad que sus imaginaciones producen a doña Truhana, entre la risa en la que estalla y la destrucción de todas sus esperanzas en el preciso momento en que llega a la cima de la invención de su ventura, solicitan la compasión del lector.

Esta humanización del personaje —que no es más «un brahmán» o «un religioso» abstractos y sin antecedentes, sino un ser con nombre, que se nos presenta en su condición de «assaz más pobre que rica», yendo al mercado, en plena actividad— se refuerza con algunos trazos sobrios y certeros que nos descubren su alma, ansiosa de desquitarse del desprecio que sufre por su pobreza: «fallóse más rica que ninguna de sus vezinas», «cómo iría guardada por la calle con yernos et con nueras et cómo dirían por ella cómo fuera de buena ventura en llegar a tan grant riqueza, seyendo tan pobre como solía seer». Así se introduce, en la historia, un leve dramatismo no exento de humor, carácter del todo ausente en 1 y 2.

Finalmente, en 3, con sabia sobriedad, se elimina la humillación física (el brahmán arrojado por el alfarero, el religioso con la miel y la manteca derramadas sobre su cabeza) que en 1 y 2 se impone a los protagonistas. El castigo que se preserva es el más hondo y sutil: se pierde la fortuna, el porvenir soñado.

Es notoria, pues, la superioridad de Juan Manuel. Un simple apólogo tradicional adquiere originalidad y características de cuento en sus manos, se enriquece y perfecciona con modificaciones hábiles y exactas, se convierte en una auténtica creación personal.

Texto manuscrito.

Una versión reducida aparece en Lexis,
revista de lingüística y literatura (PUCP),

Vol. V, N°1, julio de 1981.

⁴⁰ Aquí se hace necesario efectuar dos deslindes. Uno, que las características a que se ha venido haciendo referencia son exclusivas del cuento, pues la narración extensa era ya en el medioevo europeo objeto de creación que se reclamaba personal y proliferaba en diversos tipos: caballeresco, picaresco, pastoril, etc. El otro deslinde se refiere a la acepción cervantina de «novela»: Cervantes usa el término para designar la narración de longitud intermedia entre el cuento y lo que modernamente se entiende por novela, a la que él llama «historia fingida». Es en este sentido que proclama la primogenitura de sus Novelas ejemplares: porque entiende que, en castellano, es él quien inaugura con creaciones personales esa especie literaria sin nombre propio aún en nuestra lengua.

⁴¹ Ramón Menéndez Pidal, «Nota sobre una fábula de Juan Manuel y de Juan Ruiz», en Hommage a Ernest Martinenche. Études hispaniques et américaines. Paris: Ed. D'Artrey, 1939 (recogido en Poesía Árabe y Poesía Europea. Buenos Aires: Espasa-Calpe, 1941).

⁴² María Rosa Lida de Malkiel, «Tres notas sobre don Juan Manuel», en Romance Philology, Berkeley, IV, pp. 155-194, 1950-1 /Recogida en Estudios de Literatura Española y Comparada. Buenos Aires: Eudeba, 1966.

⁴³ Las citas provienen de la edición de José Manuel Blecua. Madrid: Castalia, 1969.

⁴⁴ Cf. D. Devoto, Introducción al estudio de don Juan Manuel y en particular de El Conde Lucanor. Una Bibliografía. Madrid: Castalia, 1971.

⁴⁵ Cf. Los textos de otras versiones en R. Ayerbe-Chaux, El Conde Lucanor. Materia tradicional y originalidad creadora. Madrid: Porrúa, 1975.

Elogio de la viuda de Miguel Hernández

Galbraith dijo alguna vez que solo gentes de gran vanidad escriben libros. Aunque la realidad suele desentenderse de lo que se dice de ella, casi no conozco textos dados a la imprenta con total humildad. Por eso me ha interesado tanto un libro ya algo añoso: Recuerdos de la viuda de Miguel Hernández⁴⁶. Josefina Manresa, la viuda de Hernández, vivía cuando lo escribí de atender un puesto de verdura y fruta en el Mercado de Elche, España. Conociéndola como ahora la conozco a través de sus Recuerdos, sé que no hay en eso nada lamentable. Es más: me alegra saber que la mujer del célebre poeta se ganara la vida al lado de frescos frutos de la tierra, sin fatigar sus ojos, tan dañados en su antiguo oficio de costurera con catorce o más horas de jornada. La imagino de negro entero entre su colorida mercadería, vestida como cincuenta años atrás, desde antes de su boda con Miguel (quien le escribía «Quítate el luto, Josefina querida»), desde la muerte del abuelo Carmelo, la primera de tantas que sufrió: «Yo ya no me doy cuenta que voy de luto. La gente me lo recuerda y me dice que ya no se lleva».

La modistilla y el poeta

Si la gente verdaderamente modesta no suele escribir libros, ¿por qué Josefina Manresa, bordeando los setenta años de una vida donde el trabajo no dejó lugar a la educación formal, se decidió a escribir uno? Anticipándose a esta obvia extrañeza ella contesta: «Muchos amigos de Miguel Hernández me han pedido en numerosas ocasiones, que escribiera mis recuerdos sobre él. Esto, unido a ciertos errores sobre la vida de Miguel que he observado en biografías y artículos, me ha movido a escribir estas páginas. Para mí, que no soy de la familia de las letras, ha sido un gran trabajo».

La experiencia enseña que no hay viuda más temible que la de un escritor

famoso, en especial cuando asume el deber de combatir por el establecimiento de su verdad en las heredades del marido. Y cuando coge la pluma su objetivo es casi siempre previsible: sacralizar al difunto y convertirse en instancia obligada y final de todo lo que a su obra o memoria se refiera. Nada más lejos del ánimo de Josefina, tan sobria cuando rectifica, tan elegante cuando se queja o acusa. Por ejemplo:

—«Mi interés fue siempre dar a conocer lo más selecto que yo sabía que a Miguel le satisfacía, pero la gente, sacando de un sitio y otro, sin ninguna autorización, me quitó el derecho de hacerlo yo cuando fuera conveniente».

—«Allí quedó Miguel, enterrado en el cementerio de Nuestra Señora de los Remedios, en la calle Pascual, nicho 1009. Al paraguayo Elvio Romero, en el prólogo que le puso a la edición de Viento del pueblo, publicado por la editorial Lautaro de Buenos Aires en 1956, se le ocurre decir que Miguel está enterrado en un mísero patio de la prisión. Lo mismo se le ocurrió decir que Miguel murió en verso diciéndoles a los amigos que lo despidieran del sol y de los trigos. Esos versos ningún preso los oyó».

Y refiriéndose a quienes exhiben la ayuda —a veces pretendida— que dieron a Hernández y a sus deudos: «Ahora todo es publicar en cartas a Miguel, en artículos y libros lo que nos beneficiaron. Gentes que se dedican a publicar lo que dan».

Hija de un guardia civil, obrera adolescente, modista luego y estanquera en los pueblos de los alrededores de Alicante y Orihuela, Josefina Manresa fue una muchacha oscura que Hernández pretendió «desde el año 1933 hasta el 27 de setiembre de 1934», en que ella lo aceptó, según cuenta con puntual memoria.

Meses largos, porque «a costumbre que había entonces era no admitir a un chico

enseguida». Un día Miguel, que tan solo la rondaba, se decidió a abordarla y le entregó un papel. Era el soneto que empieza: «Ser onda oficio, niña, es de tu pelo». Y otra vez, ya amigo suyo, le robó un beso en la mejilla y se disculpó con una nota que decía «Josefina, perdóname lo que pasó anoche», insospechable versión primera de otro hermoso soneto: «Te me mueres de casta y sencilla:/ estoy convicto, amor, estoy confeso/ de que, raptor intrépido de un beso,/ yo te libé la flor de la mejilla...»

Acariciando el pasado

El libro se abre precisamente aquí, en los primeros pasos de una relación que llega al matrimonio en 1937 y concluye físicamente con la muerte del poeta en la prisión de Alicante, en 1942. Nueve años apenas, fraccionados por los viajes de Miguel, por la guerra que él hizo al lado de los republicanos, por la cárcel; enlutados por la pérdida del primer hijo, por el absurdo asesinato del padre de Josefina cometido por unos milicianos ebrios, por muchas muertes sucesivas en el marco de una etapa aciaga de la historia española; constreñidos por la pobreza: «al cine solo fuimos una vez, a mí me gustaba más pasear o sentarnos en un banco, además me dolía que se gastaba el dinero que yo veía que necesitaba». Así desde que fueron novios, así siempre: «pocos objetos se pueden guardar de Miguel: no tenía nada. Hasta en la boda no recibió más que un regalo. Fue de Vicente Aleixandre: el reloj que tuvo que vender por pura necesidad en Rosal de la Frontera».

Pero Josefina Manresa no escribe desde el llanto, el odio o el resentimiento. Escribe desde el amor y la nostalgia, como si haciéndolo acariciara su vida, su pasado. Una vida que es difícil de mirar como ella. O que yo no puedo mirar sin ver los estigmas de un catolicismo opresivo, de la injusticia social manifiesta en un pueblo devastado por falta de salubridad y de comida. «Te me mueres de casta y de sencilla», qué duda cabe.

Sencilla, no simple

Josefina se extraña del afán de mostrar su pobreza que, como si rastrearán un abolengo político, tienen algunos biógrafos de Miguel Hernández. Lo expresa así: «¿Qué entusiasmo es este de hoy, de poner la morada de mis abuelos paternos como reflejo y símbolo de pobreza?». Y replica, reivindicando a su abuela Gertrudis y el decoroso pasar de la familia, desde una perspectiva insólitamente pura: «La gente comentaba que cuando los hijos eran mozos llamaban la atención los domingos en el paseo y decían: hay que ver los hijos de la tía Gertrudis qué bien remendados que van. ¡Qué rodilleras y qué culeras más bien remendadas que llevan!».

Sencilla, no simple. Hay un comedimiento en el juicio, una pulcritud y una mesura en el decir, una sensatez y una plenitud espiritual tan especiales en este libro, que sorprenden. Y no por ser la autora una pueblerina ajena «a la familia de las letras». Una muestra: sobre las relaciones entre Miguel y su padre, dice: «Hacía tiempo que terminaron comprendiéndose él y Miguel, pues yo nunca vi desavenencia entre ellos, aunque en otros tiempos tuvieron sus disputas, cuando Miguel quería estudiar y perfeccionarse en la poesía, y su padre, necesítándolo para que le ayudara a llevar el ganado, con su ignorancia y falta de cultura, no lo podía comprender. Creo que los dos tenían razón».

Ni aun al referirse a la muerte de su propio padre a manos de gente del bando en que militaba Miguel —su novio entonces— pierde el equilibrio. A fines del 36 el poeta se enrola y marcha al frente; Josefina escribe: «Para mí no fue agradable la noticia, después de la terrible pena que yo tenía con el reciente golpe de la muerte de mi padre, asesinado en Elba. Por muchos ánimos que Miguel me diera sufrí al verlo en el peligro de la guerra. En un frente lo alcanzó una bala en la espalda, rozándole la chaqueta de pana marrón que llevaba entonces. Por lo demás, yo estaba segura de su honradez y de sus buenos sentimientos y amor a la justicia».

El corazón bien temperado

Sin duda, el involuntario personaje central de este libro es Josefina, no como actora sino como autora. O como ser humano, mejor; pues aunque su prosa —no muy correcta en términos convencionales— es fresca, fluida, flexible, gustosa a ratos, directa siempre y eficaz, concisa y con ese sonido infrecuente de lo auténtico, no es en la escritura en donde reside el atractivo sino en la persona que transparenta, en la síntesis de inocencia y de sabiduría, de ingenuidad y lucidez que se da en ella. Es decir, en el hallazgo de una suerte de ángel desalado.

También lo fue Miguel Hernández, a su modo, si pensamos en ese cabrero, sin escuela casi, que escribió algunos de los versos más bellos de nuestro tiempo y nuestra lengua. Para Josefina, sin embargo, no hubo ni ángel ni héroe ni genio —las tres tentaciones biográficas que tan limpiamente salva—, sino un hombre, el suyo. Es de él que nos habla, no del escritor —oficio que no parece ser ni más ni menos que cualquier otro para ella—; tampoco del miliciano. Su devoción por Miguel es evidente, pero no altera su singular sentido de la medida y de sus propios límites. Elige con acierto un discurso que en vez de la recta cronología sigue las sinuosidades de la memoria y la guía de su corazón bien temperado. Lo que resulta no es precisamente un gran aporte a la biografía de Miguel Hernández; es más que eso: el mejor testimonio —vivo, inmediato— del mundo en que nació, creció, se formó y amó el marido de Josefina Manresa; y de su pueblo, la estrecha vida de sus gentes, su dignidad y su miseria.

El Miguel de Josefina es, por cierto, solo una parte de Miguel Hernández, una dimensión del hombre que también fue un poeta y un combatiente. En su memorable elegía a Ramón Sijé, el poeta dice: «voy de mi corazón a mis asuntos». Esta dicotomía bien puede servir para deslindar el ámbito de Josefina dentro de la tradición que establece un pequeño mundo para la mujer, marginal al resto del mundo: el ancho, ajeno y libre de los hombres. Los Recuerdos de la discreta viuda de Miguel Hernández denuncian, también, sin proponérselo, esa tradición deplorable.

Hueso húmero, Lima, N° 65 (abril 2016).

⁴⁶ Josefina Manresa, Recuerdos de la viuda de Miguel Hernández. Madrid, Ediciones de la Torre, 1980. La que tengo a la vista es la segunda edición, corregida y aumentada, publicada por el mismo sello en 1981 (194 págs. más XXXVI de un «Álbum fotográfico»).

Textos varios

La Generación del 50

Hoy día con mucho acierto, lamentablemente con menos suerte, se había invitado a dos poetas que identifican estas dos vertientes de la Generación del 50: por un lado, Alejandro Romualdo, el abanderado y más alto exponente de la llamada «poesía social», en los términos de la polémica o cuasi polémica que hubo en esos años sobre las dos modalidades básicas de la poesía de entonces; y de alguna manera un representante de la tendencia no social, llamada entonces «pura», de la poesía poética, de la poesía concebida como un objeto estético, que es Francisco Bendezú. Curiosamente esta distancia, esta discrepancia de las dos vertientes es solamente en el campo de la poesía, entre Bendezú y Romualdo, ambos poetas militan en el mismo sector o un sector afín de la ideología. Bendezú nos ha hablado de sus prisiones, nos ha hablado de su deportación, nos ha hablado de cómo una secretaria sorprendida le dijo de qué manera, por qué causa el gobierno peruano podía juzgarlo un hombre peligroso. Porque desde la perspectiva ética, claro, la poesía de Bendezú no incide en los mismos territorios que la poesía de Alejandro Romualdo. Por un lado tenemos, pues, una acción partidaria, una acción política definida que coincide con una obra poética definida; y por otro lado, la misma participación en las luchas políticas, en las luchas sociales, que no coincide con una obra poética. Esto mismo podemos notarlo en otros miembros de la Generación del 50; varios de ellos empiezan en una vertiente para terminar en la otra. Es el caso de Sebastián Salazar Bondy que empieza su obra con una poesía que estaba en la misma línea de la de Eielson y Sologuren entonces, y que termina en la corriente social por una progresiva concientización de la problemática social, de las injusticias, de la explotación que padece nuestro país. Este ejemplo, el ejemplo de Sebastián, que es también en alguna medida, aunque más radical es el cambio, el de Alejandro Romualdo, que en *La torre de los alucinados* es un poeta puro, para usar una terminología impropia, y luego cambia radicalmente, nos está ubicando de alguna manera, nos está llevando hacia la definición de lo que yo creo es la característica más importante de la Generación del 50. La vertiente de la poesía como objeto estético, la vertiente de la poesía volcada hacia la belleza, volcada hacia la

historia personal, hacia el problema personal, continúa una tradición. Una tradición recibida por la generación anterior que había ya fundado, en decir de Alberto Escobar, una tradición en la poesía peruana: están los ejemplos muy altos de Westphalen, o de Oquendo de Amat, por citar dos casos; y esta perfección es heredada por algunos de los miembros de la Generación del 50; su obra que continúa, perfecciona y sedimenta un jubileo de la palabra y de la imaginación, no implica entonces una novedad, ni puede marcar definitivamente el carácter de este momento de la poesía peruana. Creo que el carácter está más bien marcado por lo que se llama la poesía social de los años 50. No es que ellos inventaran la poesía social para el Perú. Hay antecedentes naturalmente de esa poesía, y basta recordar el caso de Vallejo, pero le dan ciertos aspectos que me parecen fundamentales. No es solamente que esta poesía se ejercite, o que tenga como tema básico, como tema principal, la denuncia de la realidad en que se vive, sino que pretende, propone el ejercicio poético como un instrumento de acción social, se trata de trabajar con el poema para lograr ciertos efectos; mejorar o profundizar el conocimiento, hacer que se tome conciencia de la realidad en que se vive y hacer propuestas para el futuro inmediato, esas propuestas son en la poesía de Romualdo y sus seguidores, las propuestas de la revolución social.

Hay algo más. Esto no se queda solamente en los libros en la Generación del 50. La Generación del 50 participa activamente en un activismo político cultural; es, sobre todo en los primeros cinco años de esa década, el momento de los recitales poéticos. Recitales poéticos que estaban muy marcados por el signo político; había recitales en las universidades, había recitales en sindicatos; había recitales en Lima y había recitales en provincias. Algunos de esos recitales terminaban en verdaderos mítines políticos; a veces con persecución policiaca, a veces con poetas llevados en hombros, no por unas masas para una actuación poética, pero unas masas enfervorizadas por la lectura de estos poemas que muchas veces eran coyunturales, que muchas veces tenían que ver directa e inmediatamente con algunos acontecimientos políticos marcados por la represión. Y este es un momento también en que el Perú vive, como se ha dicho ya, una dictadura, la dictadura de Odría. Y por descuido seguramente, por esta actitud representada por la secretaria de Francisco Bendejú, se consideraba que los poetas eran seres inofensivos; esto permitió durante un tiempo que el campo de lo literario fuese prácticamente el territorio más libre de la palabra en el Perú, desde que todos los otros territorios eran territorios cautivos, eran territorios celados.

Bien, esto pues fomenta un tipo de poesía que encuentra un eco, un eco inmediato para el pueblo. El poeta recita y es aclamado, el poeta recita y hay alguna repercusión visible, algo pasa después de la lectura de los poemas; y a veces lo que pasa tiene una cierta seriedad.

Me parece que esta vinculación entre lo que encuentro como más característico del grupo de la Generación del 50, esta vinculación entre poesía y acción, actividad poética y actividad social, se articula sobre dos ilusiones. Una primera ilusión es la de que se está realmente realizando una actividad de tipo político; de que en realidad se modifica, se inculca de alguna manera al receptor de la poesía. Digo que es una ilusión porque si bien dentro de los hábitos normales de la poesía esto resultaba insólito, el auditorio de este tipo de poesía, el auditorio de esos recitales, estaba conformado mayoritariamente por universitarios; de alguna manera cuando estos poetas salieran al ambiente no universitario, salieran de los claustros de San Marcos, por decir un lugar, encontraban siempre un público enfervorizado que era más o menos el mismo, que era el destinatario habitual de la literatura en el país; un pequeño grupo, considerado con las mayorías verdaderas, pequeño grupo que se interesaba por la literatura, que se interesaba por la cultura.

Es difícil determinar si este mismo público en aquellos sectores nuevos, en aquellos sectores no precisamente literarios, eran llevados a frecuentar los libros motivados por los recitales. Es difícil decir si esta poesía abría a la conciencia de quienes la recibían una nueva visión de la realidad nacional, o si el público que acudía a esos recitales iba porque ya tenía una visión similar a la que los poetas iban a comunicar. La investigación en estos campos resulta indudablemente bastante complicada; tengo la impresión de que esto se quedaba en un ámbito insólitamente amplio pero, de todas maneras, un ámbito cerrado, que la poesía social empieza a girar en torno de sí misma sobre todo en los siguientes cinco años, en los últimos cinco años de los cincuenta. Aparte de esta relación entre el poeta y el público sectorizado, hay otro eje de articulación que también me parece vinculado a las ilusiones, que es también centrado en una ilusión. Y es lo que le da este carácter un poco simple, un poco primario a la poesía social de los

años 50. Si revisamos cuáles son las ideas que maneja, cuáles son las denuncias que formula, vamos a ver que sus términos son bastante elementales y que sus descubrimientos pocas veces van allá de lo evidente; es decir, casi no descubre nada; y, por otra parte, este grupo de la Generación del 50 es un grupo lleno de optimismo. Tal vez no de los grupos más optimistas de la poesía peruana, más llenos de fe; también uno de los últimos que tiene esa ilusión en la misma medida, en tan alta medida; porque todos ellos hablan de la revolución para mañana, la impresión que queda después de la lectura de los más característicos de estos poemas es que el país estaba al borde ya de la transformación; y me parece que como actitud política, que como instrumento político, esto, precisamente por articularse en la ilusión, no era de lo más provechoso, no era de lo más conveniente; y es uno de los defectos fundamentales de la poesía de los años 50.

Habría que analizar esta poesía desde esta perspectiva, desde el punto de vista del lenguaje; si el lenguaje que manejaba era realmente el lenguaje más adecuado para las finalidades que se había propuesto, Me parece que no del todo, porque pese a sus buenos propósitos, pese a la claridad, a la relativa claridad de sus ideas, esta poesía no se planteó a fondo toda la problemática que existía para la comunicación a través de la literatura con el pueblo peruano. No hubo tampoco mayor difusión, mayor debate ideológico en torno de lo que podría llamarse un programa para la poesía social en el Perú; las cosas se habían recogido un poco de afuera, estaban incentivadas por el momento, por la situación interna, muchas veces por la coyuntura, pero no había, pues, creo, sino propuestas implícitas y no una verdadera discusión. Cuando Alejandro Romualdo funda una revista de una gran importancia, la revista Tareas del pensamiento peruano, esta revista no se centra en la literatura, se centra en el debate ideológico y es muy útil, muy provechosa, pero la discusión de la literatura, la discusión de la propia poesía que está haciendo Alejandro Romualdo y su grupo no aparece en Tareas del pensamiento peruano.

Cuando se hace una polémica, esa polémica surge luego de la publicación de Edición extraordinaria. Edición extraordinaria resulta chocante a algunos lectores de la literatura porque parecía rebajar el nivel de la creación poética, simplificaba demasiado su mensaje y su lenguaje; y desde una perspectiva de la

tradición literaria esto puede ser cierto para una apreciable cantidad de los poemas, este libro contiene algunos de los poemas más importantes de Alejandro Romualdo. La expresión más importante de esta polémica, la de Vargas Llosa, que en los años cincuenta no era todavía lo que es hoy, no representaba el pensamiento que hoy representa, sino era más bien un sartreano, estaba totalmente imbuido por las ideas de Sartre; pero también, y en esto no es ajeno al pensamiento de Sartre sobre la poesía, tenía una visión o una idea más bien platónica, arquetípica de la poesía, como si la poesía fuese algo prestablecido de ese concepto suyo de la poesía habla del rebajamiento de la poesía en Edición extraordinaria. Si mal no recuerdo el título es «¿Es útil el sacrificio de la poesía?» y lo que plantea allí no deja de ser interesante; dice: en este libro evidentemente Romualdo decae desde una perspectiva estrictamente estética, literaria y formal; evidentemente lo hace voluntariamente, él está sacrificando algo, sacrificando su capacidad poética para instrumentalizar su obra, esa instrumentalización de la obra tiene o no tiene una real utilidad. Esto es lo que plantea Vargas Llosa.

Detrás de esta pregunta hay algunas cuestiones interesantes que no llegaron a ser debatidas; y una de esas me parece que es el tratar la poesía desde la perspectiva de la comunicación, de la ciencia de la comunicación como se le denomina hoy día. La poesía, como cualquier lenguaje, es un mensaje, y un mensaje tiene un emisor y un receptor. Entonces, ¿se pensaba realmente en el receptor de ese mensaje?; y si se pensaba en el receptor de ese mensaje, aquel a quien se quería iluminar de alguna manera, aquel a quien se quería impeler a cierto tipo de actitud frente a la realidad; si se pensaba en ese destinatario, se pensaba que los recitales de círculos no por amplios menos cerrados; se planteaba el problema de si el libro era en verdad el mejor instrumento, el mejor vehículo para llegar al público que se estaba buscando; se pensaba o se pensó seriamente en qué tipo de lenguaje había que usar. Y me parece que no se innovó notablemente; sobre todo no se innovó en las vías de comunicación. Estaba por ejemplo el caso de Brecht, que había encontrado vías más eficaces, tal vez, para aclarar las cuestiones que le importaban frente a determinado público. Él había recurrido al teatro, había recurrido a la canción; y esta, por ejemplo, la canción, pudo ser una vía importante y es una vía que no aparece hasta la llamada canción protesta, y es que hoy día incluso está en la salsa, aparece allí una problemática social, dentro de un vehículo que sí puede llegar a las masas.

Estas ilusiones, pues, en una buena medida, a mi criterio, se quedan en eso, en ilusiones; en excelentes planteamientos pero que adolecen de defectos graves en cuanto a su eficacia como mensaje. Frente a esta realidad hay dos casos interesantes, porque en su afán de simplificación, en su afán de llegar a un vasto público al que nada demuestra que llegaran porque los instrumentos no eran los apropiados, frente a esta condición defectiva por acrítica, es interesante señalar dos casos particulares: el caso de la poesía de Wáshington Delgado y el caso de la poesía de Pablo Guevara, donde empieza a advertirse una actitud crítica, una actitud crítica frente a la propia poesía social que se desliza en la interlínea de sus poemas, y una actitud crítica frente a los instrumentos que están manejando, y frente a las propias propuestas que esta poesía está haciendo. Podría hacerse una distinción también grupal dentro de la Generación del 50, entre quienes alimentan su poesía con su propia amargura, con su desencanto, y quienes se olvidan de sí mismos y se vuelven hacia un optimismo voluntarista. Pues bien, en Delgado básicamente, esta decepción, esta amargura empieza a cobrar cada vez mayor presencia en su poesía, en la poesía de la vertiente social, porque Delgado es uno de los poetas de los cuales fluyen dos tendencias, él continúa, un ejemplo, es el libro Parque, continúa con una poesía ajena a lo social y se mantiene en lo social; y esta contradicción interna lo lleva durante muchos años al silencio, su poesía está cada vez más cargada de amargura. Pero tanto esta poesía, como la poesía de Pablo Guevara, se convierte en una suerte de puente generacional; por algo Guevara es cronológicamente el último de los poetas del 50. Esta poesía empieza a ver ya la realidad sin ilusiones y la propia actividad poética sin las esperanzas un poco demasiado cándidas de sus compañeros de promoción.

Van a ser otros, van a ser los poetas de la Generación del 60, los que descubran a pesar de la Revolución Cubana, descubran que la poesía no es para mañana, que no hay que hacer solamente la historia inmediata teñida de optimismo, sino que hay que hacer una revisión más profunda, más detenida y menos encantada de la historia nacional; un caso es el de la poesía de Antonio Cisneros; y es una poesía, además, en la que confluyen las dos vertientes, que trata de ser la poesía dentro de los cauces tradicionales que le marca su ámbito literario, su ámbito estético, su ámbito elitista, dentro de los límites que necesariamente le marcan a la actividad poética una realidad social y cultural como la peruana; y al mismo

tiempo mantiene, preserva su protesta, su denuncia de la realidad, su profundo disgusto por este universo en el que han nacido y en el que les toca actuar.

Yo creo que estas son algunas ideas un poco inorgánicamente expuestas, disueltas, sobre las cuales convendría profundizar más para tratar la poesía de los años 50. Inclusive trabajar también un poco sobre esta vertiente del desencanto y de qué manera la poesía de los 60 representa y es reveladora de ese desencanto al mismo tiempo que la preocupación social de los años cincuenta.

(Fecha sin precisar).

[47 Transcripción de una intervención oral.](#)

Rápida muestra de la poesía peruana actual (1960-1975)

En la década del 60 un grupo de jóvenes inaugura en la literatura peruana una actitud distinta frente a su realidad y al quehacer que los define como poetas. Es decir, en esos años se da un cambio profundo en la poesía del Perú. La década anterior estuvo recorrida por dos tendencias opuestas: la poesía purista y la social. No obstante su alta calidad, la corriente purista depuso su primacía ante la presencia activa, militante de la social. Eran los años de la dictadura de Odría y la poesía se esgrime como un arma y se practica como un modo de inserción en el proceso político nacional. Más política que social, esa poesía fue algo cruda en la denuncia, gruesa en la crítica e ilusa en sus profecías del inminente triunfo de la Revolución.

La Revolución, efectivamente, triunfó en el lugar menos esperado de América Latina, finalizando los 50. No se hizo por ello más fácil ni más cercana para el resto del continente, pero esto fue materia de un cruento aprendizaje que costó algunos años. Años de radicalización: Cuba es un imán para los jóvenes mejores; los estudiantes se acercan al marxismo y las izquierdas hierven en la Universidad; las huelgas se suceden, los campesinos luchan por la tierra, el poder se lanza a la represión, las matanzas se reiteran en el medio rural y la violencia se institucionaliza en el país. En 1963 muere Javier Heraud, acribillado a balazos en su primera y última acción guerrillera. Se truncó así, a los 20 años de edad, una de las promesas mayores de la poesía contemporánea y la joven poesía no pudo ser ya la misma. Esa muerte prefiguró la derrota de la táctica guerrillera que se iniciaba en el Perú y señaló nuevos roles para la poesía y los poetas en el agitado contexto social de los 60.

Para entonces ya no caben ni la marginación histórica de los puristas ni las apelaciones gentes, la declamación optimista de los poetas sociales del decenio

precedente. Ni torre de marfil ni arma (desvalida), la poesía de los nuevos se sitúa de otro modo frente a las luchas políticas abstractas o concretas: en vez de incluirse en ellas se introduce en la historia, en su proceso, y le hinca los dientes. La poesía empieza a ser un instrumento para la vivisección de la historia y la cultura. Bruscamente desencantados y maduros, con un sabor terrible de sangre ajena en la boca, vuelven la vista al mundo que han recibido y lo cuestionan —el mundo y sus valores—. Una actitud inquisidora y crítica signa las relaciones con la realidad y esta actitud se extiende a la propia poesía. Se trata de desvelar y revelar las causas del mal, de hurgar en las entrañas de la cultura y de la historia, de aventar su inhumanidad, sus trapos sucios. Se trata también de situarse, partiendo de lo que se es, para lo cual hay que, previamente, definirse. Y es así como se ausculta el país y al país en el mundo y al mundo en la historia y crece entonces el ámbito de la poesía peruana, que se instala en el contexto del acontecer internacional y asume, con una lucidez que nunca tuvo, la condición del país en ese contexto.

Es obvio que la autobiografía sentimental pierde sentido en esta nueva poesía, aunque la subjetividad no se desecha. La historia y la cultura son vistas desde una perspectiva personal muchas veces. Todo esto exige otro lenguaje y otros procedimientos literarios. La tradición nacional —nutrida por España y Francia— poco puede servir a la propuesta poética de los nuevos. Se abandona así el tono español de la poesía de los 50 al tiempo que se borran las fronteras que separaban lo puro de lo social. Los poetas del 60 abrevan lo que quieren de ambas corrientes, pero su fuente principal es la poesía anglosajona contemporánea: Pound y no Vallejo, de quien conscientemente se alejan, y Lowell y Eliot. Pero Brecht también.

Hacia el final de los 60 los más importantes libros de este ciclo poético muestran el perfeccionamiento de un lenguaje ajustado a las necesidades de la descripción crítica de la sociedad y al cuestionamiento de la propia tradición y de la cultura toda que la enmarca. Para entonces la poesía tiene otra faz en el Perú y aún los poetas del 50 que se mantienen activos acusan el impacto de la nueva poética y de la realidad que la determina.

Compleja y lúcida, la poesía de los 60 rechaza pero no propone. Sabe que la revolución está en América pero también que no es para mañana, que es un duro proceso y no un cambio súbito cabal ni necesariamente feliz. Abomina del mundo que encuentra pero se entrapa en él. Su camino recorre el desencanto y parece conducir a un callejón ciego, a un horizonte cerrado.

Con una sola excepción, la de Rodolfo Hinostroza: *Contranatura* (Barcelona, 1971) encierra la propuesta de una forma de vida en la cual ética y estética armonizan y se integran. Su solución descrea de todas las soluciones, apenas cree en la utopía remota que avizora más allá de la prehistoria que vivimos; solo cree en una praxis sensualista y disidente de todo establecimiento, praxis vista como la única vía de acceso a la verdad y la vida desde un contexto que pervierte la verdad y la vida.

Tal vez todo lo expuesto lleve a pensar que los poetas del decenio que tratamos conforman lo que se suele entender por una escuela o movimiento literario. No es así: la década del 60 carece propiamente de escuelas o movimientos. En los poetas más representativos de ese período (Antonio Cisneros, Luis Hernández, Rodolfo Hinostroza, Mirko Lauer, Marco Martos, Julio Ortega) existen elementos que los diferencian de la producción poética anterior y posterior; sin embargo, se trata de individualidades nítidamente distinguibles entre sí. Podrían posar para un retrato de familia, pero nada más. Sucede que este es un informe veloz que abstrae grandes rasgos generales para una presentación preliminar.

El predominio de los jóvenes del 60 carece de contestación hasta los albores de 1970. El golpe militar del 68, aunque de ideología reformista, practica un radicalismo verbal y tiene realizaciones que impactan en los poetas que entonces hacen sus primeras armas. La Fuerza Armada peruana, que admitió haber sido el perro guardián de la oligarquía y el imperialismo, declaró rotos sus vínculos con ese aspecto de su pasado y el general Juan Velasco proclamó la segunda independencia. El Perú atraía la atención internacional y efervescía. En este clima un grupo nuevo de poetas se lanza contra sus antecesores literarios incluyendo en las «generaciones bastardas» a sus contemporáneos de los años 60

—algunos de ellos inclusive cronológicamente menores— acusados estos de promover «un intelectualismo helado y estéril» y de trabajar sobre experiencias personales y no, como proponen, sobre experiencias de clase; es decir, de las clases sociales explotadas. Con una violencia verbal insólita en el país, ese grupo —denominado Hora Zero— pretende hacer tabla rasa de todo lo que no empieza con sus integrantes.

Sus integrantes son en su mayoría provincianos de sectores económicos poco favorecidos, han vivido su adolescencia en un medio sin mayores ilusiones, pero no tienen la nostalgia de la fe o la ilusión perdidas que marca todavía a los poetas del 60. Así, su visión del país es otra y son otros sus valores, como es otro el Perú en que empiezan a escribir. En el decenio anterior la poesía estuvo estrechamente vinculada a dos universidades limeñas, San Marcos y la Católica, y existía —aún para los jóvenes— un cierto establecimiento literario que confrontar, ciertos ejes ordenadores de la vida literaria. En los 70 se produce la progresiva pérdida de los centros de prestigio todavía vigentes en el anterior y, específicamente en poesía, tiene lugar una suerte de caotización del espacio literario peruano. Si no los poetas —muchos de ellos estudiantes— el quehacer poético se desliga de la universidad; es más, rechaza lo académico, prefiere el activismo a la biblioteca, la calle al aula, la vulgaridad al refinamiento; es indiferente a la fealdad si esta coincide con la eficacia. Ha muerto el Che, fracasado en Bolivia, ha habido Mayo del 68 en París, en el Perú los militares hablan de la revolución y se proclaman socialistas. Inmersos en una sociedad vacilante y de gran movilidad, en un tiempo de crisis y disgregación, de expectativas y frustraciones simultáneas, los novísimos poetas se muestran más dispuestos a dar testimonio del presente vivido, de la vida cotidiana y su contorno, que a meditar o criticar los complejos procesos de la historia y la cultura; prefieren contar a conceptualizar, documentar la realidad con pelos y señales y no simbolizarla, hablar a cantar. Sin la infraestructura ideológica para estructurar una visión cabal del mundo, dentro de una realidad en pérdida de cohesión y coherencia, es decir, sin elementos para interpretar una realidad heterogénea y desintegrada, la poesía del 70 no da razón coherente de un mundo que para sus autores ha perdido coherencia y opta por documentarlo, por presentarlo en vivos fragmentos naturales al lector.

Vitalista, populista, el movimiento de Hora Zero ocupa el mayor espacio de estos años, un poco a fuerza de escándalos. Pródigos en manifiestos, sus miembros, sin embargo, no parecen demasiado seguros de lo que los define y diferencia poéticamente. Y es que tampoco han logrado, más allá de la agresiva retórica de sus panfletos y demás documentos, estructurar un movimiento poético. Pero sí otra vez, como los del 60, establecer un tono, marcar una actitud y manejar un lenguaje, en su caso bastante apropiado para la descripción de las glorias y miserias de la vida cotidiana. Todo eso los asemeja entre sí al tiempo que los distingue de sus predecesores. Dentro de estos rasgos básicos puede involucrarse a otros grupos coetáneos como Estación Reunida o La Sagrada Familia, nombres derivados de las revistas a mimeógrafo que difundían los textos de estos grupos de clientela fluida y cohesión azarosa, en cuyo seno y en cuyas interrelaciones la política (de izquierda, de preferencia marxista) juega un papel mucho más importante que en su poesía. Esta, pese a lo que dijo Hora Zero en su primer manifiesto, no tradujo tanto experiencias de clase cuanto individuales. Y es así como el personaje central de parte de esta poesía es el joven escritor de provincia llegado a la urbe hostil. Dicho de otra manera: el poeta se unirá a sí mismo y deriva de ello indignadas conclusiones acerca del país y de la poesía. Paradójicamente, es uno de los poetas del 60 atacados con más virulencia por Hora Zero, quien, años después, cumple mejor que todos ellos la sustitución de la experiencia de clase: Mirko Lauer. En Los asesinos de la última hora, Lauer recoge como nadie lo hizo antes el mundo de los migrantes de Lima, de los habitantes de los tugurios y poblaciones marginales, de los desocupados y del lumpen de la capital y nos lo entrega en un trabajo que preserva el humor acre y la visión poética del 60 en una propuesta poética nueva.

Hacer la nómina de los más representativos poetas del 70 es menos fácil que hacer la del 60, por falta de perspectiva y de obras maduras, y por la mayor heterogeneidad del conjunto, a la cual el carácter de estas líneas impide referirse. Sin embargo, una tentativa debería reunir a Elqui Burgos, José Cerna, Manuel Morales, Tulio Mora, Jorge Pimentel, José Ramírez Ruiz, Abelardo Sánchez León, José Watanabe y necesariamente a Enrique Verástegui. No todos ellos están en la muestra poética que sigue. El espacio ha sido uno de los factores determinantes de esta selección. El propósito de ofrecer un conjunto de poemas que ejemplificara los lineamientos generales expuestos líneas arriba fue el otro. En este sentido, los aquí reunidos no deben verse como los mejores poemas de cada autor pues la muestra no responde solo a un criterio de calidad.

(Fecha sin precisar)

Sebastián Salazar Bondy.

Casa de la Cultura del Perú

Hablar mal de Lima es un lugar común; elogiarle es otro, ya no general sino literario, más bien de ciertos géneros periodísticos y cantables de la subliteratura, o también de grupos que el alcohol lleva hacia el criollismo o el exilio armoniza en los engaños sentimentales de la lejanía. En ambos, en el encomio y la diatriba, solemos incurrir todos según las circunstancias y esto implica, más que contradicción o incoherencia, subdesarrollo. No resulta fácil a quienes hemos tenido la fortuna de nacer en un país subdesarrollado o imperfecto acogernos a la realidad presente para fundar el indispensable patriotismo: se acude, así, al futuro o al pasado o se elige lo mejor de esas dos inexistencias; es decir, se confecciona un mito. Y como lo más tranquilizador ha sido, y es todavía, olvidar la realidad o disfrazarla, y como los peruanos parecemos dados a las comodidades de la contemporización, no han faltado, ni faltan, quienes ya con perfidia o ya con estupidez han difundido, propiciado o contribuido a generar los mitos que mejor convenían y convienen a un estado de cosas sin duda provechoso para los usufructuarios de todo país como el nuestro.

Pero importa no confundir una ciudad, especialmente si se trata de Lima, con el país donde se asienta. Porque si todos oscilamos de una u otra manera de la abominación al encomio de la capital, son pocos, o se callan, los que reniegan del Perú. Sin embargo, las dificultades para profesarle un no aprendido de memoria, un verdadero amor, sin extraviadas nostalgias ni esperanzas pasivas, son casi iguales.

Pues bien, Sebastián Salazar Bondy frecuentó esos lugares comunes que he mencionado al principio y no dejó, en algún tiempo, de tener tratos con la evasión y sus mitos. Pero lúcida entereza lo salvó de los halagos sociales que

tanto busca el limeño y tan sencillo le hubiera sido alcanzar, y de los contrabandos de toda suerte que tan bien administra, para decirlo con una frase suya: «la vasta capacidad corruptora del colonialismo». Y no solo lo salvó, sino lo llevó a ser su acusador más conspicuo. Como cualquiera de nosotros, Sebastián Salazar advino al mundo en Lima, en el Perú, y los sufrió y los quiso como cualquiera. Mas en el curso de un proceso intelectual que no cabe exponer aquí, fue comprendiendo más y mejora su ciudad y a su país y su conocimiento se hizo más hondo, y más sólido y perfecto el amor que les profesó. Entre las tantas cosas que se escribieron a su muerte, alguien dijo, refiriéndose a Lima: «esta ciudad que él odió con tanto amor». Los libros de Sebastián explican bien la paradoja. Lo que en la mayoría de nosotros, los peruanos, es una contradicción frecuente y que a nadie preocupa, se resuelve en Sebastián Salazar gracias a una clara distinción entre el ser del Perú —que no tiene por qué diferir, en esencia, de ningún otro conjunto humano que conforma una nación— y las causas determinantes de su pobre realidad. Esta se convierte, así, de algo torpe, deprimente y feo que dificulta la adhesión, en una razón vital, en la reveladora de un importante destino que a todos nos envuelve: el construir una morada realmente humana, aquí donde abundan la injusticia, la miseria, el conformismo y la deshonestidad. Es esta misión la que me hizo decir más arriba, «los que hemos tenido la fortuna de nacer en un país subdesarrollado», frase que, de otro modo, hubiera sido una ironía siniestra y de pésimo gusto. Porque podemos asumir esa misión o no, pero ella está frente a nosotros, terriblemente acusadora de su esplendor.

Desde luego, Sebastián Salazar la asumió. Y en un ambiente donde la conciencia de clase, sobre todo en la media a la que él perteneció, no es precisamente lo distintivo, dedicó gran parte de su tarea de escritor a sacudirla por el descubrimiento de esas «rápidas y significativas realidades en las cuales, de un modo y otro —como él mismo lo dijo— se hallan el hombre y la existencia de acá». Su teatro, o quizá mejor su narrativa, pintan, dentro de este propósito de aprender y enseñar a mirar las cosas como son, ese mundo frustrado y melancólico de naufragos y sobrevivientes que conformamos y que lo obsedió aun en su novela de París.

A pesar de ser breve y no muy elogiada, su obra cuentística revela uno de los

aspectos más importantes de su personalidad y su actitud. Es ella, además, una de las primeras que rescatan a Lima del olvido a que la había relegado la narración literaria y que encauzan a esta en un afán de verdad que parece por fin haber desterrado la farragosa o vana o miope literatura —de algún modo hay que llamarla— que ha venido tratando de inventar o disfrazar a la capital. La que nos ofrecen los nuevos narradores limeños es una imagen cruda, casi siempre parcial y dolorosa, en todo caso más auténtica que esa otra con la que por tanto tiempo se nos quiso adormecer o halagar. Al lado de los personajes introvertidos y fracasados de Ribeyro, de las criaturas vigorosas y atroces que Enrique Congrains ubica en los barrios marginales y en los sectores ínfimos de nuestra sociedad, de la juventud violenta que organiza su vida al margen de las normas vacías que los adultos le señalan, de los jóvenes héroes que Vargas Llosa trata enfrentando la impostura con la impostura, de los abúlicos hijos de familia que en Luis Loayza representan a la clase media acomodada, a ese grupo sin esplendor pero que gira en torno de él, sin poder, pero con buenas relaciones, víctima pero también usufructuario de un sistema que, en el fondo, no deja de humillarlo, los variados personajes de Salazar Bondy se alinean para la denuncia y la crítica de una realidad de la cual debemos partir.

Es de esa realidad de que parte lo mejor de la obra de Salazar y es a ella hacia la que se dirigen su furor y su amor. Este último, pues no nace de una imagen ilusoria sino del conocimiento y de la valerosa aceptación. «Mi país, lo dije en un poema, ahora lo comprendo, es un corazón clavado a martillazos, mi país es mi temor, tu ira, la voracidad de aquel, la miseria del otro, la defeción de muchos, la sociedad de unos cuantos, las cadenas y la libertad, el horror y la esperanza, el infortunio y la victoria, mi país es llaga, renunciación, aurora, gloria, fracaso, olvido, mi país es de todos mi país es de nadie, no nos pertenece, es nuestro nos lo quitan, tómallo, átallo, estréchalo contra tu pecho, clávatelo como un puñal, que te devore, hazlo sufrir, castígalo y bésalo en la frente, como a un hijo, como a un padre, como a alguien cansado que acaba de nacer, porque mi país es, simple, pura e infinitamente es, y el amor canta y llora, ahora lo comprendo, cuando ha alcanzado lo imposible».

El canto y el llanto de su poesía demuestran bella e inmejorablemente el acceso de Sebastián Salazar al arduo amor del Perú. Arduo por los motivos obvios que

todos conocemos y porque, si bien, como él confiesa:

Escribo, como ven, y corro por las calles, protesto y arrastro los grillos del descontento que a veces son alas en los pies, plumas al viento que surcan un azul oscuro (...) puedo quedarme quieto, puedo renunciar, puedo tener, como cualquiera, un miedo terrible (...)

Mas dice en otro poema:

Es cierto que soy débil como tantos, me defiendo de mis antepasados, de sus armas hoscas y pesadas puestas en tierra con un ademán de derrota.

Se llega de este modo, el camino del amor y de la poesía, a Lima la horrible, libro contra la derrota, contra las armas hoscas y pesadas y las trampas sonrientes y leves de una mitología pasatista y fementida. «Todos mis caminos —decía Sebastián— concluyen / en derredor de algunos rostros resplandecientes / un río inútil y una plaza donde reposa la neblina, / confusa fotografía azotada por los recuerdos/ o simplemente por algo que transcurre y me transforma».

Lima estuvo en el centro de su corazón. En él fue algo más que la desgarrada imagen del Perú, que la indignación producida por sus contrastes, que un puñado de amigos entrañables o de lugares de belleza tan escondida e íntima que solo puede entusiasmar a quienes quieren encontrarla, que un hogar amorosamente encendido, que una amargura, una euforia, una utopía. Lima fue su destino, y es al darnos cuenta de que Sebastián Salazar fue hecho a imagen y semejanza de Lima y logró superar este carácter manteniéndolo, que los más escépticos podemos creer en la redención de esta ciudad. No habíamos tenido hasta ahora un escritor que fuese susceptible de identificarse tanto con la Capital. Ni de José María Eguren, integrado con su neblina; ni de Martín Adán, encarnación él mismo de la previsible catástrofe de la clase de la cual desciende, ni tampoco de

Palma, ni de González Prada o de Mariátegui, a cuya estirpe espiritual Salazar Bondy pertenece, puede decirse que representaron a Lima en la medida que él, de alguna manera, a todos los resume y nos revela una dimensión de lo «limeño» que nada tiene que ver con la regocijada y tonta ampliación habitual de ese término. Lima hizo y transformó a Sebastián por lo que en ella transcurría (cuánta razón tienen sus versos), pero también básicamente el hacerse de Salazar se debió a la lúcida actitud crítica que siempre mantuvo.

Sí, todos hablamos mal de Lima, pero ese lugar común adquiere en Lima la horrible una condición singular. Ya no se trata del fastidio momentáneo, del hartazgo ni de la abrumadora imperfección, sino de una intensa luz proyectada para mostrar lacras que los afeites no pueden disimular, la urdimbre de intereses y mentiras detrás del oropel. Ya maduro, Salazar Bondy emprende en ese libro la destrucción de un antiguo lastre no por maltrecho menos entorpecedor. Ya maduro —y al revés que tantos y tantos entre nosotros— Sebastián no pone sus armas «en tierra con un ademán de derrota», no se entrega. Nos dice, por el contrario: «Vivir ahora es decir que no».

En principio, está mal destruir, pero no solo está bien sino que es indispensable hacerlo cuando se trata de levantar una fábrica noble en el emplazamiento de una casa de cartón. Y es eso lo que en Lima la horrible hizo su autor. Mirar cara a cara a la realidad, separar lo útil y lo fecundo de lo que no es sino lastre, tratar de asentar en un predio más puro nuestro ser colectivo.

Hasta ayer tambaleante entre dos culturas, la aprendida y la autóctona, Lima como el Perú, como América, empieza a descubrir su originalidad; es decir, a asumir su condición y a entrever y forjar su destino. En nuestros pueblos parece surgir un nuevo humanismo de la lucha por triunfar sobre un pasado y forjarse un porvenir. América, la nuestra, sabe hoy que tanto sus fuentes originales como sus modelos extranjeros no son otra cosa que patrimonio universal del hombre, y empieza a realizar sus síntesis con lucidez y con verdad. Para ello son necesarios exámenes de conciencia como Lima la horrible; se requiere autenticidad, audacia y valor en la búsqueda de las raíces más sanas y seguras. Son esa autenticidad,

esa audacia, ese valor los que terminan imponiéndose en el ataque de Salazar a la condición que prima en su ciudad, en el Perú.

Cuentan que hace poco, en París, Pablo Neruda dijo, recordando a Sebastián: «En todas las capitales latinoamericanas debería escribirse un libro como Lima la horrible». Sin duda esta obra de Sebastián es ejemplar en su actitud, por esa actitud ejemplar que él tuvo en la destrucción y el amor.

(Fecha sin precisar).

El avaro y otros textos de Luis Loayza

(Nota preliminar)

Al volver a leer *El avaro* veinte años después, me ha sorprendido la frescura con que guardaba frases íntegras de Loayza en mi memoria habitualmente infiel. Me he preguntado entonces por las causas de esa persistencia y vacilo entre la estética y la amistad, no puedo decidir la parte que a cada una le toca en ello. Tal vez esta duda sea una modalidad del escrúpulo: ¿se puede ser objetivo con alguien por quien se siente un gran afecto? No tengo una fraternidad tan íntegra y antigua con ningún otro escritor y, así, carezco de término de referencia para un análisis.

Pero ningún propósito de análisis animo frente a estos textos. Me gustan, luego son buenos para mí, buenos y hermosos textos que inventan un pasado ajeno y remotísimo para hablarnos de lo más íntimo y propio: la soledad, el lento pero continuo desencanto y, sin embargo, el placer de vivir, y el placer de decir el placer de vivir y todo lo contrario.

Desencanto, soledad y palabras, comunicación de la soledad, soledad de la comunicación. Y la modesta utopía de revolver la historia haciéndola, de soñar hacia atrás: rechazo del presente, abdicación del futuro. Contra todo eso un escudo, un refugio; la forma. Formas de volver sobre lo mismo, sobre sí mismo.

No recuerdo bien: creo que la primera edición de *El avaro* fue no venal. En todo caso, se tiraron apenas ciento cincuenta ejemplares. Libro casi secreto, llevaba el sello de un proyecto editorial que murió allí: Cuadernos de Composición. La literatura era entonces, para nosotros, una isla. Eran los tiempos de nuestro descubrimiento personal de autores latinoamericanos de los que nadie hablaba en

Lima todavía: Borges, Cortázar, Arreola, Paz y también Arlt, Rulfo, Onetti, hallados en librerías menos feniciamente atentas al best-seller que las de hoy. Otros tiempos, pocos años, grandes fervores y una amistad que crecía en el diario intercambio de libros y descubrimientos, en conversaciones interminablemente caminadas. El Miraflores silencioso, el Barranco crepuscular, el mar siempre, desde los acantilados. Un día terminaríamos por encontrar al sastrecillo valiente, a Mario, y con él a Malraux a Camus, a papá Sartre, y sacaríamos una revista y seríamos tres por un buen tiempo. Los buenos tiempos.

Esos paisajes de balneario acabarían por penetrar la prosa narrativa de Loayza, por desterrar griegos y avaros, por transformar todo el gravemente risueño vocabulario de la imaginación que los servía. Y apareció Lima la horrible, su clase media acomodada y exangüe: el relato de la nada sucedió a la historia de lo inexistente. La literatura ya no era para nosotros exactamente la misma, aunque continuaba siendo lo mismo: respuesta que ahonda y multiplica las preguntas, sed para la sed, herida y goce.

Y volvemos así —goce de la herida, herida del goce— a las páginas de juventud que estas palabras preceden, páginas que, cuando no se guardaron, se dieron a la publicidad discretamente. La ambición, la vanidad, no tienen poco que ver con la literatura. La de Loayza vive de otro modo. Quizá porque me consta la siento tan auténtica, por su manera —ya vuela o pise tierra— de perfeccionar un ser y no hacer otra cosa (ganar, acrecentar, conservar, etc., premios, prestigio, regalías o etc.).

Luis Loayza, *El avaro y otros textos*, Lima INC, 1974.

Conferencia/Homenaje a Sebastián Salazar Bondy

¿Qué pasa si nos preguntamos por qué Sebastián Salazar Bondy es una figura fundamental de nuestra cultura? Para quienes vivimos al mismo tiempo que él, esta afirmación no está en nuestro recuerdo, debilitada por ninguna duda. De alguna manera todo, casi todo lo que pasaba en la cultura peruana y en las culturas próximas a la nuestra en los años cincuenta y la primera mitad de los años sesenta pasaba también por Sebastián y repercutían en él, y desde él procesado, asimilado, esa repercusión se expandía, se hacía pública, compartida, se incorporaba al diálogo y a la discusión, esto es, se incorporaba al flujo de la vida.

Me estoy refiriendo a la labor periodística y ensayística de Sebastián que fue singularmente amplia y fecunda. Abarcó las artes plásticas, el comentario y la crítica literaria y teatral sin descuidar los acontecimientos políticos y sociales de la escena contemporánea. No estoy hablando de animación cultural, pienso que para referirse a él, esta es una expresión infeliz. Sebastián no venía a atizar desde afuera el pálido fuego cultural de los cincuenta sino que era parte de ese fuego cuya mejor y mayor combustión se forzaba en lograr. Para Sebastián, escribir era actuar, y actuó durante muchos años casi a diario en el periodismo, entonces había menos periódicos que ahora y más lectores de los pocos que había. Esto explica la dimensión que alcanzaba la acción escrita de Sebastián.

El periodismo fue el campo de las principales batallas de Sebastián, batallas casi todas libradas para conquistar un objetivo no para derrotar adversarios, por esto era fecundo el mensaje de Sebastián, por eso trascendía. Abierto y generoso, inclinado a estimular y alentar antes que ejercer con rigor el juicio de la crítica, los autores noveles encontraban en él un apoyo, alguien e los ayudaba a darse a

conocer. No estoy tratando de pintar un hombre bueno, sino un convencido de que en un medio pobre hay que propiciar la producción no inhibirla, castigándola por su impericia o sus ineptitudes, él creía que las obras mayores requieren un suelo abonado con el humus de las medianas y pequeñas y discutimos sobre esto más de una vez. No es habitual que situados en el campo de lo que restringidamente se denomina la cultura sea el periodismo una actividad que le dé a alguien un sitio preferente y destacado en los anales de la literatura.

Sebastián no ejerció el periodismo para esto. Obviamente lo hizo como un profesional en un sentido que iba más allá que el común de ganarse la vida, o decir que profesaba el periodismo como se profesa, digamos el sacerdocio. Llamado por la vocación, por una vocación profunda, la suya era la de participar y la de actuar a través de la escritura como hemos dicho. Y a esto responden las virtudes de su prosa de cronista: la claridad con que trasmitía las ideas, y el atractivo con que las presentaba. Siempre era gustoso leer a Sebastián y esta limpidez, y este discreto placer le ganaron una vasta audiencia, el numeroso público lector que el resto de su obra no tuvo, como no la tuvo tampoco ninguno de sus compañeros de generación. Sin esa otra parte de su obra, sin embargo, el periodista no hubiera logrado la repercusión que alcanzó. Es en 1952 que su trabajo periodístico empieza a trascender desde el diario La Prensa y en los años cincuenta todavía, no era necesario leer a un escritor para admitir su valía. Pero esto es ya un fenómeno sobre el cual ahora no nos podemos extender. Baste decir que el reducido público del teatro o el también minoritario de la poesía o de la narración no pudo explicar ese multitudinario reconocimiento póstumo que tuvo Sebastián la noche que lo velaron en la Casa de la Cultura, ese hervor de flores y de gente que fue el sepelio del escritor esa manifestación socialmente tan plural de simpatía con que entonces se le rodeó. Mario Vargas Llosa escribió a propósito de este acontecimiento que, cito: «al adversario valiente que mataba en buena o mala lid y al que hasta entonces habían odiado y combatido sin desmayo los iracundos héroes de las novelas de caballerías rendían los más ceremoniosos homenajes». Creo, que pese al socialismo que tan explícitamente abrazó en los años finales de su vida Sebastián continuó siendo querido por los lectores de nuestra sociedad a los que lealmente se opuso. Sus obras fúnebres no fueron la celebración del enemigo que desaparece, sino una auténtica expresión del dolor por un hombre singular y valioso al que se despide para siempre. Y esto es algo que debe abonarse en el haber de quienes estuvieron en la trincheras

opuesta a Sebastián.

¿Qué significa todo esto? Pienso que para un escritor que la crítica estaba lejos de haber situado en un alto nivel todo eso vota en favor del estatuto de privilegio que tuvo en la percepción general. Desde esa percepción no cabe duda que Sebastián era un valor fundamental de nuestra cultura. Pero ¿puede esto, sin su fecundante presencia, sin su acción escrita, sostenerse hoy?

Los teóricos de la literatura nos advierten que no debe confundirse a la persona que escribe con el personaje o los personajes que su obra proyecta. El yo que habla en un poema no es necesariamente idéntico al que lo escribe, y el narrador es también una criatura, un personaje, no propiamente el autor. Este así puede resultar siendo una creación de su obra que se instala por encima de él. Pero la obra de Sebastián estaba no encima de él, revistiéndolo, sino más bien detrás suyo. Trataré de explicarlo brevemente: lo primero que diré puede resultar un poco chocante. Sebastián Salazar Bondy fue el escritor más importante de su generación, el que mayor peso tuvo mientras vivió, no obstante en ninguno de los géneros literarios que cultivó se le ubicó en primer plano, salvo en el teatro, aunque hubo otros dramaturgos a quienes por el carácter uniforme y grave de su obra se les pudo juzgar mejor que el variado y multiforme conjunto de las piezas teatrales de Sebastián. Entre los narradores no figura en la primera fila exactamente, él mismo lo dijo, cito: «No soy especialmente un narrador por lo menos hasta ahora no soy especialmente un narrador. He escrito algunos cuentos que no han obtenido muchos elogios. Pero creo que en ellos he puesto algo que me interesaba poner». Es más, alguna vez escribió que para sus cuentos empleaba los temas que se le ocurrían y desechaba para el teatro. Él mismo, pues, relegaba esa actividad suya a un lugar secundario. Sin embargo, aquello que le interesaba contar y que contó abrió una veta nueva en la narrativa urbana que entonces comenzaba a florecer en el país. Me refiero al mundo de la clase media limeña, prácticamente inédita hasta entonces, es más, en *Pobre gente de París* incide en un tema sobre el que otros volverían después y el ejemplo insigne es *Rayuela*. Estas historias de latinoamericanos en París están presididas por una visión adversa al desarraigo (...) ⁴⁸, ante la necesidad y el deber de oponerse, y exige al escritor ser parte y expresión de su cultura y de su medio. Incluso en la poesía en la que se inició trabajando mundos interiores practicó a partir de Los

ojos del pródigo una poética fundada en la realidad, trabajada desde el aquí y desde el ahora porque también rechazó para sí los exilios interiores. Tardíamente se le reconoció a Sebastián el alto valor de su poesía y me cuento entre los que ven en ella lo mejor de su creación, pero en su vida y durante mucho tiempo no fue considerado, para decir como él, especialmente un poeta. Alguna vez restándole importancia a esta vertiente suya, me dijo que escribía poesía porque la poesía era un quehacer natural de toda persona culta, lo que le impidió poner el mayor rigor de toda su obra literaria en este quehacer del cual, él, que tanto gustaba conversar y disertar y discutir sobre lo que estaba escribiendo, casi no hablaba y cuando hablaba lo hacía con reticencia y timidez, tal vez porque los otros géneros que cultivó versaban más sobre los demás y la poesía sobre sí mismo, sobre sus propios sentimientos. Proclives a etiquetar, los contemporáneos de Sebastián no atinaban a ponerle un rótulo: era el paradigma del escritor, pero no cabalmente poeta, ni narrador, ni ninguna otra cosa por hacerlas todas, pues el nombre de periodista le quedaba chico y el de dramaturgo estrecho. Vargas Llosa acertó a decir que en Sebastián había cien personas distintas y una sola pasión, la pasión que puso en su escritura y en su país. Sebastián plantea así una paradoja, mientras resultaba obvio que era el escritor más valioso y gravitante de su generación, aunque ninguno de los diversos aspectos de su obra mostrase el nivel de excelencia y superioridad que fundaran este juicio. Pienso que intentar la suma de distintos valores sería insuficiente. Pero esta paradoja desaparecerá con el tiempo, es probable que ya no exista ya para quienes no han sido sus contemporáneos, para quienes solo tienen sus textos para juzgar al escritor. Los textos llamados a sobrevivir a la circunstancia en que se dieron. Podrán establecer un criterio más seguro sobre él; ellos le darán a Sebastián su condición y su estatuto, iba a poner definitivo, pero prefiero con alguna incertidumbre también decir, autónomo. Muchas gracias.

23 de abril, 1991, Auditorio del Banco Continental

(Transcripción de Gérald Hirschhorn).

[48 Una falla técnica hace inaudible el registro.](#)

La poesía de Vicente Aleixandre

49

Quisiera, a través de unos cuantos poemas, servirles de introductor al vasto y deslumbrante universo contenido en la obra de Vicente Aleixandre. Con excepción del libro de Carlos Bousoño sobre la poesía de este autor lo intento no solo desvalido de la bibliografía sobre el tema, sino también tras la precipitada lectura de una poesía a la que debo impagables placeres de hace ya muchos años.

He dicho universo poético. Toda gran poesía expresa un mundo; es un mundo tan original o tan intenso —y a veces tan original y tan intenso— que para expresarse requiere la invención de un lenguaje.

Pero hablo mal. Porque en toda gran poesía el lenguaje y el mundo son siempre inseparables. Uno nace del otro y con el otro; ambos recíprocamente se fecundan. En poesía decir es alumbrar, dar a luz. Palabra lúcida, la poesía se alumbra, se da luz a sí misma. Nace, pues, cuando se dice, diciéndose. Es su decir, el qué y el cómo son una sola cosa.

Así sucede en Aleixandre. La singularidad de su universo se manifiesta en el lenguaje singular que lo da a luz, con el que cobra vida.

Quisiera ayuda a entrever el alma de ese gran cuerpo cósmico que es la poesía de Aleixandre; quisiera que las palabras que siguen ayudasen a gozar más o mejor el cuerpo de esa alma.

Pero no se espere nada nuevo. Peor aún: ni siquiera sé si cuando me aparto de Bousoño realizo algún modesto hallazgo o reitero lo que alguien que no he leído ha escrito.

Un universo poético no se abre fácilmente. Se entrega con lentitud, después de una frecuentación minuciosa de todo el discurrir de una obra. El mundo de un poeta —hablo de un poeta que tiene una visión propia del mundo— no se da entero nunca. En cada poema hay materiales dispersos que es necesario reunir en torno de ciertos pensamientos, de ciertos sentimientos constantes. A veces, la clave solo se halla avanzada en una obra, en algunos destellos que iluminan el conjunto y permiten vislumbrar su sentido. Entonces se debe recorrer la obra nuevamente, porque solo entonces empezará a revelarse.

Intento esta noche mostrar esos destellos. Es decir, me arriesgo a ser arbitrario y presuntuoso. Pido perdón no solo a ustedes; también a Aleixandre.

*Sombra del paraíso se escribe entre 1939 y 1943. Es el quinto libro del poeta y aparece dieciséis años después de *Ámbito*, su primer poemario⁵⁰. El mundo de Aleixandre está ya configurado y redondo en los años 40; el poeta vive el pleno dominio de su capacidad creadora.*

Allí, en *Sombra del paraíso*, hay un poema titulado «Mensaje». Me parece una buena llave para abrir una inicial vía de acceso al sentido de este libro y los que lo preceden, a la percepción de su unidad y su congruencia:

Amigos, no preguntéis a la gozosa mañana
por qué el sol intangible da su fuerza a los hombres.
Bebed su claro don, su lucidez en la sombra,

en los brazos amantes de ese azul inspirado,
y abrid los ojos sobre la belleza del mar, como del amor,
ebrios de luz sobre la hermosa vida,
mientras cantan los pájaros su mensaje infinito
y hay un presentimiento de espuma en vuestras frentes
y un rapto de deseo en los aires dichosos,
que como labios dulces trémulamente asedian.

Vosotros venís de la remota montaña,
quieta mañana de majestad velada,
pero no ignoráis la luz, en los ojos nace
cada mañana el mar con su azul intocable,
su inmarcesible brío luminoso y clamante,
palabra entera que un universo grita
mientras besa a la tierra con perdidas espumas.

Recogiendo del aire una voz un deseo,
un misterio que una mano quizá asiera un día entre un vuelo de pájaros,
contempláis el amor, cósmico afán del hombre,
y esa fragante plenitud de la tierra
donde árboles colmados de primavera urgente

dan su luz o sus pomos a unos labios sedientos.

Mirad el vasto coro de las nubes,

alertas sobre el mar,

enardecidas reflejar el mensaje

de un sol de junio que abrasado convoca

a una sangre común con su luz despiadada.

Embebed en vuestra cabellera el rojo ardor de los besos inmensos

que se deshacen salpicados de brillos,

y destelle otra vez, y siempre, en vuestros ojos el verde piafador de las playas,

donde un galope oculto de mar rompe en espumas.

Besad la arena, acaso eco del sol, caliente a vino, a celeste mensaje,

licor de luz que en los labios chorrea

y trastorna en la ebria lucidez a las almas,

veladoras después en la noche de estrellas.

¡Ah! Amigos, arrojad lejos, sin mirar, los artefactos tristes,

tristes ropas, palabras, palos ciegos metales,

y desnudos de majestad y pureza frente al grito del mundo,

lanzad el cuerpo al abismo de la mar, de la luz, de la dicha inviolada,

mientras el universo, ascua pura y final, se consume.

Lo primero que se impone al lector de este poema es el esplendor de la naturaleza, la «fragante plenitud de la tierra», en su ser total y sin fisuras, gozoso. Ese gozo proviene del amor que, como la luz de la mañana, besa la tierra, la envuelve y la unifica en ese ardor en que «el universo, ascua pura y final, se consume».

Esta última imagen lleva a sus últimas consecuencias el significado poético del sol que ilumina el poema y unifica, en una sola, inmensa llamarada, los elementos puros que lo pueblan, de ese «sol de junio que abrasado convoca a una sangre común con su luz despiadada»; del sol que arde —símbolo del amor cósmico— en el centro de estos versos.

Excéntrico, al margen de la plenitud dichosa de la naturaleza, el hombre es exhortado a integrarse a ella, a sumar su sangre a esa «sangre común» a la que el sol —el amor— convoca.

Aun lado, pues, el mundo físico —el sol, el amor, la tierra, el viento, las nubes y la arena— dándose y recibándose «en el rojo ardor de los besos inmensos», es decir, los elementos puros como labios besándose. A un lado el mundo físico como el paradigma más alto y, en segundo plano, el mundo de la vida vegetal y animal: apenas unos pájaros cantando, unos «árboles colmados de primavera urgente» que se entregan al beso «de unos labios sedientos».

Y al otro lado la pobre criatura pensante y su cultura: «los artefactos tristes,/ tristes ropas, palabras, palos ciegos, metales». El pobre hombre mortal, incierto, interrogante, el que piensa y vacila, frente a lo que es siempre igual a sí mismo, al ser entero, y sin dudas, la verdad una y perenne de lo inorgánico. El pobre hombre preocupado por su origen y su destino. Constantemente haciéndose y deshaciéndose, disfrazándose, enmascarándose, frente al vegetal perfecto que florece y fructifica sin inquietudes ni destino, frente al animal siempre

espontáneo, a la autenticidad cabal de la fiera o el ave, del insecto o el pez plenamente identificados consigo mismos, a su total inmersión en la naturaleza que los guía y no yerra.

Naturaleza traicionada o pervertida, hay en el hombre, sin embargo, un «cómico afán» por reintegrarse al universo, a «esa fragante plenitud» que relumbra más allá de sus torpes ciudades. Al final del poema Aleixandre muestra el camino de la redención y la vida: «arrojad lejos, sin mirar los artefactos tristes,/ tristes ropas, palabras, palos ciegos, metales,/ y desnudos de majestad y pureza frente al grito del mundo, lanzad el cuerpo al abismo de la mar, de la luz, de la dicha inviolada,/ mientras el universo, ascua pura y final, se consume».

En la poesía de Aleixandre el universo físico ocupa un lugar principalísimo. Hasta Historia del corazón el suyo es un canto a la naturaleza, a sus componentes y sus fuerzas elementales, a la flora y la fauna silvestres: nunca un jardín, un animal doméstico, una flor cultivada. La naturaleza es el reino de la luz, de la verdad, de la pureza. La civilización, la cultura del hombre, es su contrapartida: el reinado de la sombra:

Lejos, las ciudades extendían sus tentaculares raíces,
monstruos de Nínive, megaterios sin sombra
pesadas construcciones de una divinidad derribada entre azufres,
que se quema convulsa mientras los suelos crujen.

Pero tú llegaste imitando la sencilla quietud de la montaña.

Llegaste como la tibia pluma cae de un cielo estremecido.

Como la rosa crece entre unas manos ciegas.

Como un ave surte de una boca adorada.

Lo mismo que un corazón contra otro palpita.

(«Al amor», en Mundo a solas)

Es el amor quien viene y a él le habla el poeta: «Pero tú llegaste imitando la sencilla quietud de las montañas». Dice «pero» y opone así la sana, serena geografía a los monstruos de Nínive». Porque la ciudad rezuma el mal:

(...) miro los cielos de plomo pesaroso

y diviso los hierros de las torres que elevaron los hombres

como espectros de todos los deseos efímeros.

Y miro las vagas telas que los hombres ofrecen,

máscaras que no lloran sobre las ciudades cansadas,

mientras siendo lejana la música de los sueños (...)

(«Primavera en la tierra», en Sombra del paraíso)

La ciudad y el vestido aplastan y destruyen la vida verdadera:

La muerte es el vestido.

Es la acumulación de los siglos nunca se olvidan,

es la memoria de los hombres sobre un cuerpo único,
trapo palpable sobre el que un pecho solloza
mientras busca imposible un amor o el desnudo.

(«El desnudo», en La destrucción o el amor)

¿Imposibles el amor, el desnudo? Sí, en la cultura, en la no-naturaleza. Porque el amor es una fuerza cósmica, es la convocatoria —hemos visto— «a una sangre común», es decir a la unidad, a la identificación, a la fusión de todo lo existente en un fuego sin límites, «ascua pura y final», destino último, plenitud absoluta, consumación gloriosa del ser. Pero el hombre desnaturalizado, ciudadano y vestido, resiste ese llamado universal, lo vemos cada día estérilmente empeñado —al revés de las piedras, de los tigres, de los árboles— en cultivar sus diferencias, en no ser, en hacerse; y es haciendo y haciéndose a contrapelo de lo natural como enturbia la inocencia del mundo. Por eso hubiera sido mejor que no nazca.

Todo el juego suspende
la pasión. ¡Luz es sola!
Mirad cuán puro se alza
hasta lamer los cielos,
mientras las aves todas
por él vuelan. ¡No abrasa!
¿Y el hombre? Nunca. Libre
todavía de ti,
humano, está ese fuego.

Luz es, luz inocente.

¡Humano: nunca nazcas!

(«El fuego», en Sombra del paraíso)

Pero nació e hizo las ciudades y los trajes; ultrajó la inocencia de la naturaleza. Al vestirse inventó la desnudez y generó la vergüenza, es decir, contaminó su propio cuerpo de ignominia. Para el hombre apartado de la naturaleza es por eso «imposible el desnudo», inocente, purísimo, de los animales de la tierra. La intuición de este principio clave en la visión del mundo que encierra la poesía de Aleixandre, aparece expresada años después en un ensayo de Leszek Kolakowski, que nada tiene que ver con Aleixandre: «El conocimiento de que la desnudez cubre la infamia —dice Kolakowski— no surge de la naturaleza sino que se debe aprender; la apropiación de ese conocimiento es el primer acto de desnaturalización del hombre. La identificación de la desnudez como distinta al estar vestido es el fundamento de la cultura (en contraposición a naturaleza)».

Hecho insólito en la poesía en castellano, el desnudo abunda en la de Aleixandre: el protagonista humano de su poesía es, preferentemente, un protagonista desnudo. Porque de lo que se abomina no es del hombre, sino de la equivocada dirección de su cultura, de nuestra civilización contrapuesta a la naturaleza.

El hombre es redimible por el amor, fuerza unificadora que lo devuelve a su condición original de parte solidaria del cosmos. Para esto el hombre debe simplificarse, dejarse ser, guiar por sus inclinaciones elementales, las más puras. Podrá entonces acceder a la desnudez, más allá de la ignominia aprendida, de la vergüenza y la falsedad a que este sentimiento y aquella idea conducen. La desnudez en Aleixandre es la del paraíso, o su sombra.

Cuán delicada muchacha,
tú que me miras con tus ojos oscuros.
Desde el borde de ese río, con las ondas por medio,
veo tu dibujo preciso sobre un verde armonioso.
No es el desnudo como llama que agostara la hierba,
o como brasa súbita que cenizas presagia,
sino que quieta, derramada, fresquísima,
eres tú primavera matinal que en un soplo llegaste.
Imagen fresca de la primavera que blandamente se posa.
Un lecho de césped virgen recogido ha tu cuerpo,
cuyos bordes descansan como un río aplacado.
Tendida estás, preciosa, y tu desnudo canta
suavemente oreado por las brisas de un valle.
Ah, musical muchacha que graciosamente ofrecida
te rehúsas, allá en la orilla remota.
Median las ondas raudas que de ti me separan,
eterno deseo dulce, cuerpo, nudo de dicha,
que en la hierba reposas como un astro celeste.

(«A una muchacha desnuda», en Sombra del paraíso)

El cuerpo contemplado no está allí para encender el deseo apremiante y efímero que arrasa y borra lo que no constituye sin objeto; ese cuerpo no ciega: ilumina. Ilumina su entorno, el paisaje al que se integra y del que parece emanar, nacer, abrirse como una flor desmesurada.

¿Una flor? «quieta, derramada, fresquísima,/ eres tú primavera matinal que en un soplo llegaste», dice el poeta a la muchacha desnuda. Entonces, es más bien el rocío que perla lo verde en que reposa, es una forma del agua, de la transparencia: «un lecho de césped virgen recogido ha tu cuerpo,/ cuyos bordes descansan como un río aplacado». Y como un río, ese desnudo canta, río al otro lado del río que lo separa del poeta, «río aplacado», agua quieta, diamante, luz cuajada, «astro celeste».

Las cualidades de la mujer se relievan —lo acabamos de ver— por su asimilación a los más puros elementos. Puesto que lo más valioso de lo humano es su aproximación a la tierra, su solidaridad con el universo, las imágenes de Aleixandre inciden continuamente en ello. No es solo por la estética que identifica una muchacha desnuda con la primavera, con el rocío, con el agua, con un astro; es porque su pensamiento profundo lo conduce en esa dirección, le imprime ese sentido.

Las imágenes telúricas y cósmicas son características de la personalísima poesía aleixandrina. Visión del mundo y expresión poética son, pues, en ella, una y la misma cosa. El amor manifiesta la vocación de unidad que impera en el universo; el amor es, así, un sentimiento cósmico presente en todo. Y el amor particular no es sino una parte de ese todo, un pequeño espejo que lo copia y lo confirma. Por eso el poeta puede decir, hablándole a la amada «(...) ronda tierna/ de soles que giraban en torno a ti, astro dulce,/ en torno a un cuerpo casi transparente, gozoso,/ que empapa luces húmedas, finales, de la tarde/ y vierte , todavía matinal, sus auroras» («Nacimiento del amor», en Sombra del paraíso). La mujer de su amor tiene la dimensión del universo, su cuerpo es igual al espacio celeste.

Se entiende de este modo, que en la plenitud del amor la pareja crezca y abarque árboles y horizontes, los mares y la tierra, los vientos y la lluvia, la bóveda nocturna y las estrellas, la aurora y el crepúsculo.

¿Qué es fresco y nuevo encanto,

qué dulce perfil rubio emerge

de la tarde sin nieblas?

Cuando creí que la esperanza, la ilusión la vida,

derivaba hacia oriente

en triste y vana busca del placer.

Cuando yo había visto bogar por los cielos

imágenes sonrientes, dulces corazones cansados,

espinas que atravesaban bellos labios,

y un humo casi doliente

donde las palabras amantes se deshacían como el aliento del amor sin destino...

Apareciste tú ligera como el árbol,

como la brisa cálida que un oleaje envía del mediodía, envuelta

en las sales febriles, como en las frescas aguas del azul.

Un árbol joven, sobre un limitado horizonte,

horizonte tangible para besos amantes;

un árbol nuevo y verde que melodiosamente mueve sus hojas altaneras
alabando la dicha de su viento en los brazos.

Un pecho alegre, un corazón sencillo como la pleamar remota
que hereda sangre, espuma, de otras regiones vivas.

Un oleaje lúcido bajo el gran sol abierto,
desplegando las plumas de una mar inspirada;
plumas aves, espumas, mares verdes o cálidas:
todo el mensaje vivo de un pecho rumoroso.

Yo sé que tu perfil sobre el azul tierno del crepúsculo entero,
no finge vaga nube que un ensueño ha creado.

¡Qué dura frente dulce, qué piedra hermosa y viva,
encendida de besos bajo el sol melodioso,
es tu frente besada por unos labios libres,
ama joven bellísima que un ocaso arrebató!

¡Ah la verdad tangible de un cuerpo estremecido
entre los brazos vivos de tu amante furioso,
que besa vivos labios, blancos dientes, ardores
y un cuello como un agua cálidamente alerta!

Por un torso desnudo tibios hilillos ruedan.

¡Qué gran risa de lluvia sobre tu pecho ardiente!

¡Qué fresco vientre terso, donde su curva oculta
leve musgo de sombra rumoroso de peces!

Muslos de tierra, barcas donde bogar un día
por el músico mar del amor enturbiado,
donde escapar libérrimos rumbo a los cielos altos
en que la espuma nace de dos cuerpos volantes.

¡Ah, maravilla lúcida de tu cuerpo cantando,
destellando de besos sobre tu piel despierta:
bóveda centelleante, nocturnamente hermosa,
que humedece mi pecho de estrellas o de espumas!

Lejos ya la agonía, la soledad gimiente,
las torpes aves bajas que gravemente rozaron mi frente en los oscuros días
del dolor.

Lejos los mares ocultos que enviaban sus aguas,
pesadas, gruesas, lentas, bajo la extinguida zona de la luz.

Ahora, vuelto a tu claridad no es difícil
reconocer a los pájaros matinales que pían,
ni percibir en las mejillas los impalpables velos de la Aurora,
como es posible sobre los suaves pliegues de la tierra
divisar el duro, vivo, generoso desnudo del día,
que hunde sus pies ligeros en unas aguas transparentes.

Dejadme entonces, vagas preocupaciones de ayer,
abandonar mis lentos trajes sin música,
como un árbol que depone su luto rumoroso,
su mate adiós a la tristeza,
para exhalar feliz sus hojas verdes, sus azules campánulas
y esa gozosa espuma que cabrillea en su copa
cuando por primera vez le invade la riente Primavera.

Después del amor, de la felicidad activa del amor, reposado,
tendido, imitando descuidadamente un arroyo,
yo reflejo las nubes, los pájaros, las futuras estrellas,
a tu lado, oh reciente, oh viva, oh entregada;
y me miro en tu cuerpo, en tu forma blanda, dulcísima, apagada,

como se contempla la tarde que colmadamente termina.

(«Plenitud del amor», en Sombra del paraíso)

El amor delimita, vence las tristes fronteras de cada ser, rompe su forma concreta y lo derrama en lo Uno. El amor es también, y por esto, destrucción de lo individual y aislado, y disolución de lo diverso y contradictorio en una sustancia única, impulso hacia la plenitud del ser donde amor y odio, vida y muerte se igualan.

La destrucción o el amor se titula uno de los libros de Aleixandre. La conjunción «o» —explica Bousoño— no es disyuntiva en la sintaxis especialísima de esta poesía, sino asimiladora, identificativa. La destrucción o el amor no propone uno de ambos extremos con exclusión del otro, los iguala: el amor es la destrucción o la muerte, entrega final, definitiva dentro del misticismo panteísta de Aleixandre. Muerte o «Nacimiento último», reincorporación al universo superados los límites del cuerpo, nuestra cárcel. Así dicen los versos finales del poema que se titula «El enterrado»:

Hombre que muerto o vivo, vida hallares

respirando la tierra. Solo, puro,

quebrantados tus límites, estallas,

resucitas. ¡Ya tierra, tierra hermosa!

Hombre: tierra perenne, gloria, vida.

El poeta puede por tanto decir:

Quiero amor o la muerte, quiero morir del todo,
quiero ser tú, tu sangre, esa lava rugiente
que regando encerrada bellos miembros extremos
siente así los hermosos límites de la vida.
Este beso en los labios como una lenta espina,
como un mar que voló hecho un espejo,
como el brillo de un ala,
es todavía unas manos, un repasar de tu crujiente pelo,
un crepitar de la luz vengadora,
luz o espada mortal que sobre mi cuello amenaza,
pero que nunca podrá destruir la unidad de este mundo.

(«Unidad en ella», en La destrucción o el amor)

La unidad cósmica, la solidaridad con las materias y los impulsos elementales, hemos visto, es el eje de la poesía de Aleixandre hasta el libro titulado Nacimiento último, que reúne poemas escritos entre 1927 y 1952.

Pero la visión del mundo que se ha intentado esbozar inicia un cambio a partir de

1945, fecha de la que datan los primeros poemas de Historia del corazón, obra que no concluye hasta 1953. A partir de este libro el centro temático del poeta se desplaza de la naturaleza al vivir humano. Y conforme se aproxima a los hombres su poesía se hace más clara, sus temas más fácilmente perceptibles, su imaginación menos frondosa, su lenguaje prescinde de la complejidad y otros lujos. Después del estallido que fue su poesía en el edificio de la lengua, ahora se serena y discurre no menos honda y caudalosa pero sí más transparente. Ahora el poeta baja a la plaza pública, se integra a la multitud y canta por todos.

Hermoso es, hermosamente humilde y confiante, vivificador y
profundo,
sentirse bajo el sol, entre los demás, impelido,
llevado, conducido, mezclado, rumorosamente arrastrado.

No es bueno
quedarse en la orilla
como el malecón o como el molusco que quiere calcáreamente imitar a la roca.
Sino e es puro y sereno arrasarse en la dicha de fluir y perderse,
encontrándose en el movimiento con que el gran corazón de los
hombres palpita extendido.

Como es que vive ahí, ignoro en qué piso,
y le he visto bajar por unas escaleras
y adentrarse valientemente entre la multitud y perderse.

La gran masa pasaba. Pero era reconocible el diminuto corazón afluido.
Allí, ¿quién lo reconocería? Allí con esperanza, con resolución o con fe, con
temeroso denuedo,
con silenciosa humildad, allí él también transcurría.

Era una gran plaza abierta, y había olor de existencia.
Un olor a gran sol descubierto, a viento rizándolo,
un gran viento que sobre las cabezas pasaba su mano,
su gran mano que rozaba las frentes unidas y las reconfortaba.
Y era el serpear que se movía
como un único ser, no sé si desvalido, no sé si poderoso,
pero existente y perceptible, pero cubridor de la tierra.

Allí cada uno de mirarse y puede alegrarse y puede reconocerse.
Cuando, en la tarde caldeada, solo en tu gabinete,
con los ojos extraños y la interrogación en la boca,
quisieras algo preguntar a tu imagen,

no te busques en el espejo,
en un extinto diálogo en que no te oyes.
Baja, baja despacio y búscate entre los otros.

Allí están todos, y tú entre ellos.

Oh, desnúdate y fúndete, y reconóciate.

Entra despacio, como el bañista que, temeroso, con mucho amor y recelo al agua,

introduce primero sus pies en la espuma,

y siente el agua subirle, y ya se atreve, y casi ya se decide.

Y ahora con el agua en la cintura todavía no se confía.

Pero él extiende sus brazos, abre al fin sus dos brazos y se entrega completo.

Y allí fuerte se reconoce, y crece y se lanza,

y avanza y levanta espumas, y salta y confía,

y hiende y late en las aguas vivas, y canta, y es joven.

Así, entra con pies desnudos. Entra en el hervor, en la plaza.

Entra en el torrente que te reclama y allí sé tú mismo.

¡Oh pequeño corazón diminuto, corazón que quiere latir

para ser él también el unánime corazón que le alcanza!

(«En la plaza», en Historia del corazón)

Una misma solidaridad preside las dos etapas de Alexandre, un mismo afán de fusión; pero ya no es la materia lo que convoca a la integración, sino la

humanidad. La plenitud del ser, sigue siendo el afán de esta poesía, aunque ahora se orienta diversamente. Así como en su primera fase solo se alcanza el ser en la indiferenciación cósmica, en esta segunda el ser solo se alcanza confundido en el conjunto de los hombres:

I

Allí están todos, y tú los estás mirando pasar.

¿Ah, sí, allí, cómo quisieras mezclarte y reconocerte!

El furioso torbellino dentro del corazón te enloquece.

Masa frenética de dolor, salpicada

contra aquellas mudas paredes interiores de carne.

Y entonces en un último esfuerzo te decides. Sí, pasan.

Todos están pasando. Hay niños, mujeres. Hombres serios. Luto cierto, miradas.

Y una masa sola, un único ser, reconcentradamente desfila.

Y tú, con el corazón apretado, convulso de tu solitario dolor, en un

último esfuerzo te sumes.

Sí, al fin, ¿cómo te encuentras y hallas!

Allí serenamente en la ola te entregas. Quedamente derivas.

Y vas acunadamente empujado, como mecido, ablandado.

Y oyes un rumor denso, como un cántico ensordecido.

Son miles de corazones que hacen un único corazón que te lleva.

II

Un único corazón que te lleva.

Abdica de tu propio dolor. Distiende tu propio corazón contraído.

Un único corazón te recorre, un único latido sube a tus ojos, poderosamente

invade tu cuerpo, levanta tu pecho, te hace agitar las

manos cuando ahora avanzas.

Y si te yergues un instante, si un instante levantas la voz,

yo sé bien lo que cantas.

Eso que desde todos los oscuros cuerpos cas infinitos se ha unido y

relampagueado,

que a través de cuerpos y almas se liberta de pronto en tu grito,

es la voz de los que te llevan, la voz verdadera y alzada donde tú

puedes escucharte, donde tú con asombro te reconoces.

La voz que por tu garganta, desde todos los corazones esparcidos,

se alza limpiamente en el aire.

III

Y para todos los oídos. Sí, Mírales cómo te oyen.

Se están escuchando a sí mismos. Están escuchando una única voz
que los canta.

Masa misma del canto, se mueven como una onda.

Y tú sumido, casi disuelto, como un nudo de su ser te conoces.

Suena la voz que los lleva. Se acuesta como un camino. Todas las
plantas están pisándola.

Están pisándola hermosamente, están grabándola con su carne.

Y ella se despliega y ofrece, y toda la masa gravemente desfila.

Como una montaña sube. Es la senda de los que marchan.

Y asciende hasta el pico claro. Y el sol se abre sobre las frentes.

Y en la cumbre, con su grandeza, están todos ya cantando.

Y es tu voz la que les expresa. Tu voz colectiva y alzada.

Y un cielo de poderío, completamente existente,
hace ahora con majestad el eco entero del hombre.

(«El poeta canta por todos», en Historia del corazón)

Las de la poesía de Aleixandre son fases paralelas. En ambas el amor juega un papel de la mayor importancia. En la inicial, es en el amor —ese afán cósmico— que el hombre puede elementalizarse, salir de sí, reintegrarse a la naturaleza y

existir plenamente. En la segunda, es en el amor que el hombre accede a la unanimidad. Otra vez, pues, los amantes serán los protagonistas más frecuentes y será también a través de ellos que el segundo Aleixandre expresará ese reconocimiento en los otros por el que se logra la plenitud del ser humano.

Visto desde la madurez, el amor —ese constante símbolo al que recurre Aleixandre para expresar una visión que trasciende el significado individual del amante y la amada— ya no es el que tan hermosamente se cifra en los títulos *La destrucción* o *el amor y Espadas como labios*. Ya no es el impetuoso que clamaba «Ven, ven muerte, amor; ven pronto te destruyo;/ ven que quiero matar o amar o morir o darte todo». Ya no es la ruptura de los límites, la desaparición individual, sino algo más sutil, si bien equivalente: el existir en el otro y con el otro, en la persona amada, en la humanidad entera que ella representa.

La soledad, en que hemos abierto los ojos.

La soledad en que una mañana nos hemos despertado, caídos,

Derribados de alguna parte, casi no pudiendo reconocernos.

Como un cuerpo que ha rodado de un terraplén

y revuelto con la tierra súbita, se levanta y casi no puede reconocerse.

Y se mira y se sacude y ve alzarse la nube de polvo que él no es, y ve

aparecer sus miembros,

y se palpa: «Aquí yo, aquí mi brazo, y este mi cuerpo, y esta mi

perna, e intacta está mi cabeza»;

y todavía mareado mira arriba y ve por dónde ha rodado,

y ahora el montón de tierra que le cubriera está a sus pies y él

emerge,

no sé si dolorido, no sé si brillando, y alza los ojos y el cielo destella
con un pesaroso resplandor, y en el borde se sienta
y casi siente deseos de llorar. Y nada le duele,
pero le duele todo. Y arriba mira el camino,
y aquí la hondonada, aquí donde sentado se absorbe
y pone la cabeza en las manos; donde nadie le ve, pero un cielo azul
apagado parece lejanamente contemplarle.

Aquí, en el borde del vivir, después de haber rodado toda la vida
como un instante, me miro.

¿Esta tierra fuiste tú, amor de mi vida? ¿Me preguntaré así cuando
en el fin me conozca, cuando me reconozca y despierte,
recién levantado de la tierra, y me tiente, y sentado en la hondonada, en el fin,
mire un cielo piadosamente brillar?

No puedo concebirte a ti, amada de mi existir, como solo una tierra
que se sacude al levantarse, para acabar, cuando el largo
rodar de la vida ha cesado.

No, polvo mío, tierra súbita que me ha acompañado todo el vivir.

No, materia adherida y tristísima que una postrer mano, la mía
misma, hubiera al fin de expulsar.

No: alma más bien en que todo yo he vivido, alma por la que me
fue la vida posible
y desde la que también alzaré mis ojos finales
cuando con estos mismos ojos que son los tuyos, con los que mi
alma contigo todo lo mira,
contemple con tus pupilas, con las solas pupilas que siento bajo los
párpados, en el fin el cielo piadosamente brillar.

(«Mirada final [Muerte y reconocimiento], en Historia del corazón)

El rechazo de la cultura como contranaturaleza, la visión negativa de la vida humana en cuanto humana —es decir, no natural sino histórica— condujo al poeta a conferirle un valor especial a la muerte —conforme vimos— a buscar una suerte de gozo y redención en ella. Pero cuando en la vida puede darse la plenitud, entonces la muerte es un accidente al que la unanimidad con los hombres despoja de tragedia —no de melancolía— porque la Humanidad con la que somos prosigue:

Lento crecer de la rama, lento curvarse, lento extenderse; lento,
al fin, allá lejos, lento doblarse. Y densa rama con fruto,
tan cargada, tan rica
—tan continuadamente juntos: como un don, como estarse—
hasta que otra mano que sea, que será, la recoja
más todavía que como la tierra, como amor, como beso.

(«No queremos morir», en Historia del corazón)

Como la rama que se curva cargada con los frutos de un largo amor compartido, vivido como un don, como un «estarse» o «existirse» recíprocos, los amantes no quieren morir pero declinan dulcemente hacia la tierra al tiempo que ponen su carga al alcance de «otra mano que sea, que será» que tome la rama declinante «como amor, como beso».

La realidad es admitida así por el nuevo Aleixandre realista. Y con la realidad, los límites —que antes trataban de romperse como prisión de una materia única que pugnaba por reunirse— los límites se admiten igualmente y no importan pues el amor puede trascenderlos en una unión que no es la fugaz de la materia y permite al habitado el goce de contemplar a quien lo habita, el goce de otro cuerpo que es nuestra alma.

No quiero engañarme.

A tu lado, cerrando mis ojos, puedo pensar en otras cosas.

Ver la vida; ese cielo... La tierra; aquel hombre...

Y entonces mover esta mano,

y tentar, tentar otra cosa.

Y salir al umbral, y mirar. Mirar, ver, oler, penetrar, comulgar,

escuchar. Ser, ser, estarme.

Pero aquí amor, quieta estancia silenciosa, olor detenido; aquí por

fin, realidad que año tras año he buscado.

Tú, rumor de presente quietísimo, que musicalmente me llena.

Resonado me hallo. ¿Cómo dejarte?

¿Cómo abandonarte, quietud de mi vida que engolfada se abre,
se recrea, espejea, se vive? Cielo, cielo en su hondura.

Por eso tú, aquí con tu nombre, con tu pelo gracioso, con tus ojos tranquilos,
con tu fina forma de viento,
con tu golpe de estar, con tu súbita realidad realizada en mi hora.

Aquí, acariciada, tentada, reída, escuchada,
misteriosamente aspirada.

Aquí en la noche: en el día; en el minuto: en el siglo.

Jugando un instante con tu cabello de oro,
tentando con mis dedos la piel delicada,
la del labio, la que levísima vive.

Así, marchando por la ciudad: «¡Ten cuidado: ese coche...»

O saliendo a los campos: «No es la alondra: es un mirlo...»

Penetrando en una habitación, agolpada de sombras, hombres, vestidos.

Riéndonos gozosamente entre rostros borrados.

Encendiendo una luz mientras tu carcajada se escucha,
tu retiñir cristalino.

O saliendo a la noche: «Mira: estrellas». O: «¿qué brilla?»

«Sí; caminemos.»

Todo en su hora, diario, misterioso, creído.

Como una luz, como un silencio, como un fervor
que apenas se mueve. Como un estar donde llegas.

Por eso... Por eso callo cuando te acaricio,
cuando te compruebo y no sueño.

Cuando me sonríó con los dientes más blancos, más limpios, que besas.

Tú, mi inocencia,

mi dicha apurada,

mi dicha no consumida.

Por eso no cierro los ojos.

Y si los cierro es dormido,

dormido a tu lado, tendido, sonreído, escuchado, más besado, en tu sueño.

(«La certeza», en Historia del corazón)

Hay aún un tercer Aleixandre, el Aleixandre último. Lo acaba de decir él mismo en una entrevista: «Finalmente mi poesía entra en una fase irracionalista, pero muy diferente de lo que había sido mi experiencia superrealista inicial. Se trata de un irracionalismo que toma en consideración la experiencia anterior, realista, y parte de ella hacia una meta distinta». Pero hablar de este Aleixandre último excedía mi tiempo y los límites del que esta noche compartimos.

[49 Conferencia, lugar y fecha sin precisar.](#)

[50 Estrictamente hablando, Sombra del paraíso \(1939-1943\) es el sexto poema de V. Aleixandre \(Nota del E.\)](#)

José María Arguedas:

un mundo de monstruos y de fuego

51

Para José María Arguedas el ejercicio de la literatura obedeció al propósito de revelar la realidad. En su caso, una realidad que él quiso rescatar de tergiversaciones y malentendidos, salvar de la preterición y de la ignorancia. Escribir fue, para Arguedas, una misión social, una forma de actuar sobre las conciencias, un combate contra la ignominia, por la justicia.

Estas palabras no son las más adecuadas para idea de una escritura tan llena de poesía como la suya, pero ni la condición lírica de la mayor parte de su obra, ni la belleza que contienen sus páginas parecen haber ocupado un lugar principal en el proyecto de sus cuentos ni de sus novelas, ni siquiera en el de sus escasos poemas.

No obstante que es un innovador literario en el Perú, no hay testimonio de que le preocuparan a Arguedas la perfección o la innovación formales como valores en sí, ni de que se interesara especialmente por la función estética de sus textos. Son abundantes, en cambio, las declaraciones acerca de sus esfuerzos por lograr autenticidad en la configuración verbal del mundo que alienta en sus obras. Mundo que no asume como una creación suya sino como una transcripción en esencia fiel de la vida como la vivió y la vio en determinados espacios sociales y geográficos.

Aunque antropólogo, para Arguedas la literatura fue una vía, más eficaz y de mayor alcance que la ciencia, para conocer y dar a conocer a los hombres y las

sociedades que conforman. Es esto último lo que lo mueve a escribir cuentos y novelas y también lo que determina la elección de sus temas, sus voces y sus ámbitos. La autopercepción de Arguedas no fue la habitual de un artista, sino la de un comunicador de verdades que es necesario difundir. Quizás, también, la de un promotor de cambios por medio de la acción escrita.

Así, cuando en la mesa redonda sobre *Todas las sangres*⁵² se afirma que ese libro no refleja la realidad, Arguedas responde dolido en lo más profundo: «¡Diablos!, si no es un testimonio, entonces yo he vivido en vano o no he vivido. ¡No! Yo he mostrado lo que he vivido». Y en unas líneas redactadas por él esa misma noche, después de la discusión, se lee: «casi demostrado por dos sabios sociólogos y un economista, también hoy, que mi libro *Todas las sangres* es negativo para el país, no tengo nada que hacer ya en este mundo».

No solo los científicos sociales que intervinieron en esa mesa redonda, también los hombres de letras presentes en ella, elogiaron las virtudes literarias de la novela y los avances que implicaba dentro de la narrativa arguediana. Pero esto —es evidente— significaba poco para el autor. Lo decisivo para él era la verdad de su mundo, no las cualidades del arte empleado para confeccionarlo.

Al uso inicial frecuente del narrador-protagonista y al recurso a elementos autobiográficos en la narrativa de Arguedas se le pueden atribuir, pues, una función que resulta muy coherente con su poética: inducir al lector a recibir sus textos literarios como versiones de historias vividas por el autor.

En este sentido puede notarse, desde *Agua*, el primero de sus libros, una estrategia clara: desficcionalizar la narración. Para borrar las fronteras —nítidas para el entendido pero difusas para el lector en general— entre autor y narrador, Arguedas propicia, cuando cuenta en primera persona, que el yo del protagonista sea asimilado a él por los lectores. Para esto emplea en sus historias hechos de su propia vida dados a conocer por él mismo como tales. Incluso cuando narra en tercera persona, como es el caso de «Amor mundo», el amplio conocimiento de

la base autobiográfica de esta obra hace casi imposible no ver a Arguedas en el protagonista.

Arguedas procuró, sobre todo, establecer identidades esenciales entre su mundo narrativo y la realidad a la que se refiere. Las declaraciones hechas por él en este sentido son numerosas. Y a través de ellas —como por los aciertos de sus obras, desde luego— se fue generalizando la convicción de que ningún otro escritor peruano conoció tan profundamente a los indios del ande ni fue capaz, como Arguedas, de traducirnos su alma colectiva.

Arguedas puso todo su empeño en lograr esa traducción y en representar, con la mayor autenticidad posible. El «mundo cargado de monstruos y de fuego» —la frase es suya⁵³— que lo marcó para siempre. Si algún sentido tenía para él ser escritor era ese: un compromiso con la verdad que elevó a razón central de su vida.

Hablamos de su verdad, obviamente. Y cuando le atribuimos una estrategia no la pensamos como necesariamente consciente. Pero muchos hechos la configuran y remiten todos a un mismo afán: el de instituir su literatura como un testimonio fidedigno. Debía, por tanto, reforzar este carácter por todos los medios. Su suicidio, inclusive, con los escritos que lo contextualizan, selló con sangre ese vínculo entre su literatura, su vida y la realidad.

En este propósito, José María Arguedas triunfó. Se le ha leído y se le lee, mayoritariamente, como él quiso. En la creciente bibliografía sobre su obra, los aspectos en rigor literarios son los menos estudiados y la imagen que de él predomina en el Perú es la de un «héroe cultural»⁵⁴, muy por encima de un creador de ficciones.

No obstante, si se le estudia y se le lee, es por la extraordinaria calidad literaria

de su obra, por la poesía que la vivifica e ilumina, por su humanísima belleza. Si sus obras no fueran los objetos estéticos que son, no habrían tenido trascendencia.

La imagen del autor que, desde su inicio, fue configurando la narrativa de Arguedas, terminó imponiéndosele a él mismo. No puede extrañar, así, que a todo lector que sepa algo de la biografía arguediana le sea imposible no confundirlo con esos niños huérfanos de madre, hijos de un abogado errante, niños blancos que sienten como los indios, los aman, se identifican con ellos, y viven por eso desgarrados. En cierta medida Arguedas es una creación de su literatura.

⁵¹ [Publicado originalmente en Abelardo Oquendo, ed., José María Arguedas: Un mundo de monstruos y de fuego. Lima: Fondo de Cultura Económica, 1993.](#)

⁵² [José María Arguedas, Jorge Bravo Bresani, Alberto Escobar et. al. ¿He vivido en vano?: Mesa redonda sobre Todas las sangres, 23 de junio de 1965. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 1985.](#)

⁵³ [José María Arguedas, Los ríos profundos, en Obras completas. Tomo 3. Lima: Horizonte, 1983, p. 39.](#)

⁵⁴ [Antonio Cornejo Polar. «Arguedas, una espléndida historia», en Rencontre de renards: Colloque International sur José María Arguedas, Grenoble, 1989.](#)

Entrevistas

Mosca azul ha editado en seis años más de sesenta títulos.

Un crítico y un poeta hacen de todo: desde elegir los libros, hasta embalarlos para el mercado

Mosca Azul acaba de editar *El revés de morir*, cuentos de Guillermo Thorndike; *Aprendizaje de la limpieza* de Rodolfo Hinojosa; y *A propósito del carácter predominantemente capitalista de la economía peruana actual*, de Rodrigo Montoya. Abelardo Oquendo, uno de los responsables de Mosca Azul, explica esta insólita aventura:

¿En qué año empezó a editar Mosca Azul?

A mediados del 72.

¿Cómo iniciaron esto, que es una aventura imposible?

La iniciamos Mirko Lauer, Carlos Velaochaga, Eduardo Mazzini y yo. Asumíamos el desafío de hacer una editorial para vencer algunos de los permanentes obstáculos que sufre la producción intelectual peruana para llegar al público.

¿Las obras completas de Vallejo y de Eguren no eran ediciones destinadas al

fracaso?

Bueno, nosotros creíamos que no. Que eran obras destinadas al éxito. Y nos equivocamos a medias, solo a medias. Las obras completas de Eguren, pese a ser una edición definitiva, debido al cuidado y a la larga dedicación de Ricardo Silva Santisteban, quien escogió textos inéditos y depuró los textos editados, no alcanzó en ningún momento el favor masivo del público. En cambio, los tres tomos que publicamos de Vallejo, a 5000 ejemplares, se vienen vendiendo, no con mucha velocidad, pero sí continuamente.

Estos «equivocos», sin embargo, no los convirtieron a una política de editora comercial.

No, en ningún momento miramos la tarea editorial como una actividad puramente comercial. Trabajamos Mosca Azul como una empresa, con todo el rigor que una empresa requiere para no fracasar. Pero sin pensar en otra cosa que en poder continuar editando libros. Quiero decir que nadie, en ningún momento, retiró ni retira utilidades de Mosca Azul, pero hay muchas obras que nos gustaría publicar y que no publicamos, por cuidar la vida económica de la empresa.

¿Cómo seleccionan los títulos?

En este momento, solamente somos dos personas en Mosca Azul: Lauer y yo. De modo que sería ilusorio pensar en un consejo editorial o cosa por el estilo. Entre los dos, que además de socios, somos grandes amigos, pensamos los títulos. Hay algunos libros que son prácticamente «inventados» por nosotros (los dos tomos del «Debate Socialista», las «Conversaciones», por ejemplo). Hay obras de cuya existencia nos informamos, pues procuramos estar al día de lo que la gente de mayor relieve intelectual está produciendo; y, finalmente, en menor número, hay algunos títulos que espontáneamente nos son ofrecidos por sus

autores. Revisamos, también, en la bibliografía extranjera, aquello que podría interesar en el país, y es así como hemos publicado algunas traducciones.

En esos seis años, ¿cuántos títulos han editado?

Estamos ingresando a la sexta decena; tenemos un poco más de sesenta títulos.

¡Qué estupendo! ¿Qué autores han sido los más solicitados?

Vallejo, Thorndike, Luis Alberto Sánchez, Gregorio Martínez, Aníbal Quijano, entre otros.

El hecho de que seas crítico y Lauer, poeta, ¿influye de manera determinante en la marcha de Mosca Azul?

Curiosamente, no. Pues si bien cuidamos el aspecto literario de la editorial, la mayor parte de nuestros títulos no corresponden precisamente al campo de la literatura.

¿Qué los diferencia en los métodos de trabajo de las otras editoriales?

Una combinación entre lo amateur y lo empresarial, entre el rigor administrativo al que me refería antes, y el amor los libros. Por lo general, las empresas crecen sobre la base de la explotación del trabajo ajeno: en este caso, los explotados somos nosotros mismos, pues no tenemos más personal. Lauer y yo somos una

curiosa mezcla de changadores con auto propio y ejecutivos sin oficina. Quiero decir, que hacemos desde las áreas más altas de un editor hasta el embalaje y el transporte físico de los libros que vendemos.

¿No han llegado a poner carretillas en las calles?

(Riendo): A la venta directa al público no hemos entrado nunca. No hemos pensado en competir con nuestros clientes, los librereros.

¿Cómo lucha Mosca Azul con la crisis editorial en el país?

Con mucho esfuerzo de alas. Y de una gran preocupación por el alza continua de los costos de producción de libros. Se ha hablado ya muchas veces de la necesidad de una ley del libro, inclusive hay varios proyectos, todos desatendidos hasta ahora por el Estado. Hay, pues, mucho aún por hacer en este campo. Pero creo que una de las medidas principales, urgentes, es la que se refiere al papel. Necesitamos mejor papel y más barato. Y, paradójicamente, parece que esto solo podrá conseguirse si se nos permitiese a los editores importarlo.

¿Por qué se llama Mosca Azul?

La Mosca Azul aparece en la poesía quechua como un heraldo de la muerte. Elegimos ese nombre, en primer lugar, porque nos gustó y nos pareció fácil de recordar para el público. En segundo lugar, para conjurar, asumiéndolo desde el nombre mismo, el peligro de muerte que ronda siempre a las empresas culturales en nuestro país.

«La crítica no está cumpliendo»

Entrevista por Eduardo Chirinos

La crítica literaria en el Perú adolece de serias dificultades para su ejercicio y aceptación: el complejo y casi nunca armónico desarrollo del quehacer literario; el prejuicio del público contra determinada tendencia, llámese esta «impresionista» o «semiótica»; la especialización del lenguaje crítico y su inteligibilidad para el lector común son algunos de los problemas que debe afrontar si uno quiere correr el riesgo de elitizarse y dejar de cumplir una función estrictamente orientadora. El problema se agrava si hablamos de crítica periodística donde hablamos ya no del género, sino de una especie con características propias. Sobre este tema Perspectiva Cultural conversó con el crítico literario y profesor universitario Abelardo Oquendo, quien hace un recuento general de la crítica periodística en los últimos años y una valiosa evaluación de su desarrollo. Asimismo, nos habla de las diferentes tendencias y de la suya propia.

La crítica en los 60: Sebastián Salazar Bondy

«En este momento me parece que la crítica no está cumpliendo la función que cumplía en los años sesenta a través de los periódicos», dice Abelardo Oquendo.

«En esa época había una mayor importancia concedida por el público a este género particular. Tal vez algo dependiera de las personas que ejercieron la crítica, digamos entre fines de 50 y casi toda la década del 60. Pienso concretamente en un periodista que además era escritor, poeta y dramaturgo: Sebastián Salazar Bondy.

Sebastián era un periodista cultural muy leído y admirado, quizás porque era asequible y eso le hizo merecedor de mucho crédito. Seguramente las cosas que

él publicaba no hubieran sido acogidas en revistas especializadas, pero él no aspiraba a eso. Probablemente los críticos universitarios podían mirar sus comentarios y artículos por encima del hombro. Sobre todo, en una época donde la crítica se ha complicado tanto con la semiótica, el estructuralismo y todo lo que está o estuvo de moda. Pero él cumplía una función que pocos han cumplido después con la misma eficacia.

Otro crítico, un poco más especializado, pero, si se quiere, menos periodístico, aunque también bastante efectivo, fue José Miguel Oviedo».

Oviedo y el impresionismo

Hablando sobre el riesgo que tiene todo crítico de caer en el «Impresionismo», es decir, en la simple enumeración de impresiones que tiene acerca de la obra esquivando el análisis formal, Oviedo aclara algunas ideas fundamentales:

El problema del término «Impresionismo» es que ha sido tan dañado, tan deteriorado, tan desprestigiado que hay que hacer un esfuerzo por mirarlo desde otra perspectiva, sobre todo si hablamos de crítica periodística.

Uno no puede estar probando todo lo que dice en su columna, sino que procura transmitir sus impresiones al lector: si le gusta, si no le gusta, qué le gusta; pero no entra en detalles porque el espacio nunca da para tanto. Por eso debiera hacer lo posible por no crearle complicaciones al lector, sino hacerle entender lo que en algunos casos probablemente no hubiera entendido sin una guía de lectura.

De la crítica de Oviedo, por ejemplo, algunos decían que era superficial, que perdía mucho tiempo exponiendo los antecedentes, que tenía un sistema que se

repetía mucho. Sin embargo, Oviedo era un tipo que leía.

«Demasiado duro»

Quizás en este terreno —continúa Abelardo Oquendo— la diferencia con Salazar Bondy haya sido su distinta manera de juzgar a los jóvenes.

En el caso de Sebastián hacía una gran generosidad y una enorme apertura para los que comenzaban, él siempre era muy alentador. En el caso de José Miguel Oviedo, no, él era muy duro. Aplastaba con el pie algunos retoños que recién se iniciaban, a veces les decía que no servían para nada, que mejor se dedicaran a otra cosa. Pero también —añade— ese carácter, violento en algunas ocasiones, un poco duro y muchas veces polémico lo hacían interesante, pues centraba su interés en el libro y sabía convertirlo en motivo de discusión.

La «Multiplicación de los Grupos» o la «Muerte de los Sumos Pontífices»

En la actualidad —asegura Oquendo— ya no existen los «lugares comunes» donde el público acudía para orientarse. Antes, por ejemplo, la gente tenía como punto de referencia la crítica de El Dominical de El Comercio. Hoy, en cambio, presenciamos la multiplicación de los grupos, una suerte de dispersión, de falta de centro.

Este fenómeno —continúa— propicia una confrontación más rica y un saludable intercambio de opiniones, pues las cosas ya no son vistas desde uno o dos ángulos, sino desde mil perspectivas, el problema está en que no existe un órgano de expresión que recoja esa diversidad de pareceres.

No es que esté de acuerdo con el «monopolio» —aclara Oquendo— antes, claro, había dos o tres personas que practicaban la crítica y que eran una suerte de «Sumos Pontífices». Hoy esos «Sumos Pontífices» casi han desaparecido, al menos en los medios de comunicación masiva, y empiezan a surgir nuevos valores que todavía no han logrado ubicarse lo suficiente.

Todo esto conforma un panorama nuevo que todavía no se define frente a la complejidad del quehacer literario y es, precisamente, esa caotización, esa falta de eje, lo que propicia la pluralidad de revistas literarias y demás publicaciones que tienen su propio sector de consumidores.

El crítico: «Una suerte de parásito»

La crítica —afirma Oquendo— es una actividad secundaria. No puede haber buena crítica donde no hay buena literatura, no puede haber mucha crítica donde no hay mucha creación, sino, ¿de qué habla uno?

Es precisamente la abundancia de la creación lo que permite que también haya una crítica que fomente estudios, polémicas interpretaciones. A la larga, el crítico no es más que una suerte de parásito que vive del creador.

En este momento resultó inevitable el recuerdo de intelectuales como Octavio Paz, quienes ejercen sin mayor problema los dos menesteres; al respecto Oquendo dice:

Es muy importante que un creador sea también crítico, porque su perspectiva

será siempre desde adentro. Claro que no todos los creadores son buenos críticos, pero cuando lo logran resultan ser los mejores, pues la creación y la crítica son dos actividades que no se oponen necesariamente.

El creador (el «crítico prácticamente», como lo llamaba Eliot) debe poseer el equilibrio necesario para juzgar bien obras totalmente disímiles, evitando claro, tener que juzgar aquellas por las cuales no sienta ninguna afinidad.

«Puros» versus «sociales»

De una crítica «social» a una crítica marxista. La presencia de lo «ideológico» y la superación de los prejuicios políticos.

En los años 50 (y es un lugar común referirse a esto) se acusó mucho la tendencia «social» como enfrentada a la creación «pura».

Entre los llamados poetas «puros» y los «sociales» hubo mucha polémica, especialmente cuando Romualdo sacrificaba su poesía a ciertas instancias políticas.

Yo entiendo que lo ideológico siempre va a estar presente en toda crítica, y esto es natural. Lo que sí me parece mal es que se juzgue una obra afirmando que es mala porque es «reaccionaria» y buena solo por ser «revolucionaria». Eso me parece tan perjudicial como rechazar a priori cualquier crítica que asuma una posición sociológica, ideológica o política. Todo creador trabaja desde una visión del mundo, en forma consciente o inconsciente. Pienso entonces que si la crítica asume una posición estética a ultranza está tratando de enmascarar la realidad, sobre todo está negándose la posibilidad de una crítica con perspectiva

marxista, una verdadera crítica de izquierda que, felizmente, ya se está dando en el Perú.

«Esconder la cocina»

Acerca de sus propios métodos, Abelardo Oquendo afirma que no se aferra a ninguno en particular y que, más bien, cura no mostrar el aparato metodológico, lo que llama: «la cocina».

En la crítica yo me inclino más por la poesía que por la narrativa. Las dos me interesan bastante, pero, tal vez, si de alguna cosa que he escrito estoy más o menos contento ha sido de alguna referida a la obra de un poeta. A la de Sologuren, por mencionar alguna. Yo conozco muchas escuelas —afirma mientras enciende un cigarrillo— pero no aplico un solo método, eso va a depender de la obra que esté trabajando. Yo siempre busco las vías de acceso al público, pero procuro esconder la «cocina», esconder el laboratorio: sacas tus tubos de ensayo, sacas tus pinzas, tus instrumentos de medición, lo que ofreces al lector es el resultado de todo eso, frente a quien se permite exhibir el aparato con que ha trabajado, aunque a veces se haga necesario para probar aquello se quiere demostrar. Pero, ya dijo Roland Barthes, en sus Ensayos críticos, que toda obra exige siempre sus propios métodos.

Perspectiva Cultural, Lima, 21 de febrero, 1982.

«No soy un crítico profesional»

Entrevista por Federico de Cárdenas y Peter Elmore

Editor, crítico y profesor universitario, Abelardo Oquendo es uno de los animadores culturales más constantes en nuestro medio y su acción promotora y vivificante dura ya más de dos décadas. Oquendo, director o editor de varias revistas literarias ya desaparecidas, codirige —con Mirko Lauer— la prestigiosa editorial Mosca Azul, la misma que —en asociación con Francisco Campodónico— publica la revista trimestral Hueso húmero, dedicada a artes y letras. Autor de una famosa antología de narración del 59 al 79 y de algunos otros libros de su especialidad, Oquendo no es solo no de los mejores especialistas en literatura peruana sino un hombre comprometido con el acontecer nacional: de ahí el interés de la conversación que sigue, en la que, aunque el entrevistado niegue tener condición de crítico profesional, demuestra largamente por qué es uno de nuestros más respetados críticos.

Un trío de amigos

Tú conformaste un trío de amigos muy sólido con Luis Loayza y Mario Vargas Llosa en los años 50. ¿Qué significó para ti el contacto con ellos? ¿Qué vínculos tenían con la bohemia literaria de esa época?

Había una bohemia, sin duda, conformada por escritores jóvenes que se reunían en el «Palermo», pero nosotros no la frecuentábamos; Mario era renuente a ella y Loayza también. Pese a que teníamos, como es lógico, amistades por separado, en lo fundamental éramos una especie de isla intelectual, andábamos como un trío de mosqueteros separado del conjunto.

¿Cómo conociste a Loayza y a Vargas Llosa?

Primero conocí a Lucho, a través de Luis Jaime Cisneros; él estudiaba derecho, formaba parte del círculo habitual de elegidos de Luis Jaime. A Mario lo conocí luego, aunque lo había visto esporádicamente en San Marcos. Lo conocí en circunstancias algo curiosas: Letras Peruanas, de Jorge Puccinelli, organizaba una tertulia literaria en una café de la Plazuela del Teatro; una noche Puccinelli llevó a Mario, que era un jovencito miraflorentino particularmente compuesto y elegante, con cierto aire pituco bastante engañoso para él en esa época, ya que políticamente era muy radical. Se anunció que en algún momento nos leería un cuento y recuerdo que me puse a discutir con Alberto Escobar sobre No hay isla feliz, de Salazar Bondy, estrenada en esos días. A él le gustaba y a mí no; cuando el tema se estaba poniendo pesado, Puccinelli propuso a Mario que leyera y él — con esa dicción clara que siempre ha tenido— leyó un cuento que luego nunca publicó y del cual solo recuerdo que incluía a una mujer vestida de rojo, algo parecida a esas heroínas misteriosas de Herman Hesse. Aunque el cuento estaba muy bien escrito no era muy interesante y, de hecho, cuando terminó la lectura se produjo un pequeño silencio y retornamos a discutir No hay isla feliz. Esa fue la primera aparición oral del futuro gran narrador peruano.

¿Así iniciaron su amistad?

Bueno, días más tarde nos encontramos por casualidad en el «expreso» a Miraflores y nos pusimos a conversar. Resultó que sus entusiasmos del momento eran también los míos: Faulkner, Malraux. Bajamos juntos, ninguno de los dos fue a lo que tenía que hacer y proseguimos con entusiasmo una conversación que duraría varios años.

Loayza, Vargas Losa y yo éramos, como dije, marginales al movimiento de escritores del 50, que se concentraba en el Patio de Letras de San Marcos y en la primitiva versión del café «Palermo», al que fui varias veces. Ahí se realizaban pequeños escándalos bajo la batuta de Manuel José Orbegozo y Eleodoro Vargas Vicuña, principalmente, quien siempre tenía alguna historia o misterio que organizar en torno suyo.

¿Cuándo es que viajas a España?

En los primeros años del 50, antes de conocer a Lucho y Mario. Estuve allá becado estudiando literatura.

El «Sartrecillo» valiente

Recordamos la dedicatoria de Conversac''

ión en La Catedral. ¿Compartías con Vargas Llosa el entusiasmo por Sartre en tu evolución intelectual, en tu modo de concebirte como «intelectual con responsabilidad social», para usar términos de esa época?

Sartre fue la introducción a esos terrenos, a esa preocupación social. Ahora bien, en el trío Loayza y yo éramos el «artepurismo» acérrimo, la idea de la literatura por la literatura, mientras que Mario defendía una posición sartreana, preocupada por el realismo.

¿Estabas más cercano a Camus?

Ni siquiera eso. Estábamos del lado de Borges y del primer Cortázar, autores que —si mal no recuerdo— le hicimos conocer a Mario. Lucho y yo éramos grandes entusiastas de Borges y Cortázar, que no eran muy conocidos acá: preferíamos su propuesta a la de una novela «social» que no había dado entre nosotros frutos

medianamente admisibles. Acá los que proponían en los 50 una mezcla de literatura y política tenían graves deficiencias formales —y en ciertos casos también mentales— y eso nos llevaba a proscribir la política de la literatura, posición que cambió con la lectura de Sartre. Pese a ello las discusiones con Mario continuaron, porque puesto a elegir entre el valor literario y el valor político se inclinaba por este último, opción que —curiosamente— no se refleja en sus propios textos. Pero durante años no leímos nada suyo, solo sabíamos que escribía cuentos.

¿Nunca comentó lo ocurrido en la reunión de Letras Peruanas?

Nunca. A propósito, tengo otra anécdota que ilustra mi enorme falibilidad como crítico. En primero de Letras fundamos con Luis Alberto Ratto y Alicia Calle una revista llamada Gleba —en la que hay algunas cosas de las cuales me avergüenzo—; para el segundo número Alicia trajo un cuento de un amigo suyo, estudiante de primero de Derecho. El cuento se llamaba «El testamento» y no nos gustó por anticuado y decimonónico —eran los años de lectura de novelistas nuevos—, llegando a la conclusión de no publicarlo. El estudiante de Derecho era Julio Ramón Ribeyro, lo que me crea antecedentes nada auspiciosos: que los jóvenes no se acerquen a mí.

Crítica y política

¿En qué momento te dedicas más regularmente a la crítica?

Nunca me he dedicado regularmente a ella. La mayor regularidad dentro de la irregularidad la tuve cuando trabajé en El Dominical de El Comercio, donde debía preparar comentarios semanales y dar cuenta de la aparición de libros recientes.

La única vez que has tenido vinculación directa con un partido ha sido en la época del Social Progresismo, entre fines de los 50 e inicios de los 60. ¿Qué significó para ti esta experiencia?

Fue importante porque me vinculó a problemas que me habían resultado ajenos o que había visto desde el prisma de la literatura. La «responsabilidad social del intelectual» la conocía por lecturas sartreanas, pero sin concretarla sobre la realidad peruana. Creo que fue valioso cambiar ideas con economistas, técnicos y políticos. Se formó un grupo excelente, aunque pequeño.

¿No eras ya «arte-purista»?

Fui evolucionando e integrando mejor mis intereses literarios con mis intereses políticos. Ese cambio, sin embargo, no me llevó a comulgar con la literatura puesta al servicio de la política. El mismo Vargas Llosa, con todo lo sartreano que era, escribió un texto contra Edición extraordinaria, de Romualdo, que se titulaba «¿Es útil el sacrificio de la poesía?», en el que decía que en ese libro la balanza se inclinaba a favor de la política y en perjuicio de la literatura.

Una crisis permanente

Has señalado que no es posible hablar de una crisis actual de la literatura y de la crítica porque, en todo caso, hay una crisis permanente debida al carácter defectivo de nuestra cultura. ¿Matizarías esta afirmación? ¿En qué la sustentas?

Creo que no solo nuestra cultura, sino toda nuestra realidad, es básicamente defectiva y me parece ilusorio pensar que podría ser de otra manera. Nuestra cultura está en formación y aunque se define cada vez más, aún le queda un largo trecho por recorrer. Nuestras más importantes figuras literarias han sido siempre excepcionales; no ha habido continuidad literaria ni un corpus sólido, salvo en el caso de la poesía, en la que siempre hay un conjunto de obras que hablan de una solvencia y una profesionalidad que no se da en otros acampes de la literatura. En narrativa no hay un conjunto de autores que permitan hablar seriamente de una narrativa peruana; hay algunas cumbres, pues hemos tenido la suerte de tener siempre algún narrador de bastante calidad, pero sobran los dedos de la mano para contarlos.

Pero ¿no crees que en los 50, con Congrains, Zavaleta, Ribeyro, Vargas Llosa, etc. se dio un cierto «boom» en nuestra narrativa?

Un boom muy local, en todo caso. Fue un movimiento interesante desde el punto de vista peruano, pero hay que preguntarse lo que ha dejado. Hubo más nombres que los que citan, y ahora, en perspectiva, vemos que el saldo es muy pobre. Queda la obra de Ribeyro, la pequeña pero valiosa obra de Vargas Vicuña, la de Zavaleta —que tiene el mérito histórico de integrar aportes técnicos de la literatura anglosajona— y la de Congrains, que me parece ejemplifica bien lo que sostuve en un conversatorio: que la literatura en el Perú es un mester de juventud, que la gente termina abandonando la tarea de escribir ficciones. A Vargas Llosa no lo incluyo en el grupo del 50, pues es algo posterior.

¿Crees que esto se debe a pereza de los artistas o a la falta de un sistema literario sólido —editoriales, crítica, lectores— y estable?

Se debe a carencias del sistema literario, a falta de alicientes del medio; si hay algo que disuade al escritor es precisamente el contraer obligaciones familiares, el insertarse en el aparato productivo. No se puede ser escritor de domingos y feriados; claro, es distinta la situación de los que ingresan a la docencia:

literatos, psicólogos, antropólogos y filósofos son profesionales cuya supervivencia económica y grupal depende en gran parte de la universidad. El profesorado a tiempo completo ha logrado intelectuales que pueden vivir medianamente de su trabajo docente, pero no basta: un escritor necesita editoriales que lo publiquen y el negocio editorial en el país es incipiente. Recuerdo que Ñahuín se quedó años en la imprenta porque Vargas Vicuña no podía pagar la edición y que Congrains iba a oficinas y colegios a vender sus libros, en acto de coraje.

Loayza; el fin del trío

¿Qué opinas de la obra de Luis Loayza, siendo tan breve y de algún modo, insular?

Es difícil contestar por mi gran amistad con él. Creo que se trata de una obra valiosa y singular dentro de la narrativa peruana, pese a su brevedad. Su novela *Una piel de serpiente* es débil, tiene espléndidos cuentos, no solo por la escritura —creo que es de nuestros mejores prosistas— sino por la factura misma, por la sutileza con la que diseña personajes y el talento para sacar adelante sus historias.

¿Hubo polémica entre Vargas Llosa y tú?

No, lo que hubo fue un paulatino distanciamiento. Lo que pasa es que la amistad que tuvimos Lucho, Mario y yo fue excepcional. La amistad tiene un notable parecido con el amor: uno puede enamorarse muchas veces, pero ama relativamente poco; igualmente puede conocer a muchas personas, pero son escasos sus verdaderos amigos. Nuestra relación no se relajó por los viajes, pues la amistad continuó epistolarmente —era el único que seguía en el Perú cuando

el tercer número de Literatura se editaba— pero comenzó a resentirse porque cuando Mario alcanzó fama y notoriedad diversificó mucho sus actividades sociales y ya no pudo seguir brindando la misma atención al clan que conformábamos.

El distanciamiento comenzó ahí y se hizo más perceptible cuando Mario dio su viraje político e ideológico. Nuestra frecuentación, que ya era espaciada, se vuelve por momentos controversial: sus ideas y preferencias no eran las del antiguo amigo. Esa distancia llega a su momento crítico con la revolución velasquista.

Velasco

La revolución de Velasco polarizó mucho a la sociedad peruana y liquidó nuestra relación. Recuerdo que la última discusión fuerte que tuvimos fue sobre la expropiación de los diarios; Mario vio esto como una amenaza a la libertad de expresión —pensando esta libertad más como escritor que como ciudadano común—, mientras que yo me interesé ingenuamente en un proyecto que pensé pondría los diarios en manos de los sectores sociales.

**Tú participaste activamente en este proyecto, inclusive creíste en él.
¿Tendrías autocrítica que hacer al respecto?**

Participé desde La Crónica y no me arrepiento de haberlo hecho porque se ocupó un espacio para divulgar ideas que jamás habían logrado ese nivel de difusión. Nunca las ideas progresistas y de izquierda —inclusive de izquierda radical— han tenido tribuna más amplia que en el primer año de la expropiación, pese a los exabruptos y pataletas oficiales. También fue una gran experiencia entregar la TV a gente con mentalidad progresista. Todo esto se ha querido olvidar por

razones de conveniencia política, pero en algún momento tendrá que evaluarse mejor la importancia del proceso velasquista. Hubo grandes errores, el mayor de ellos no configurar los sectores sociales a los que se iba a entregar los diarios. Ahora, a la distancia —es fácil predecir el pasado—, pienso que debimos ser más cautos, que había indicadores para moderar nuestro entusiasmo.

Problemas de la crítica

Nos decías antes que tu actividad crítica ha sido más bien espaciada; por otro lado, te has dedicado a la dirección de revistas como Hueso húmero y a la editorial Mosca Azul. ¿Corresponde eso a una elección consciente, a una voluntad de convertirse en promotor cultural más que en intelectual que dice su propia opinión?

No, no ha sido una elección. Hubiera preferido dedicarme más a la crítica, pero me sucedió lo que le pasa a todo el que tiene una vocación sin mercado: he tenido que trabajar en una serie de cosas que han recortado mi tiempo para leer, investigar y escribir. Hay mucho que me gustaría saber e, inclusive ahora, no encuentro el tiempo necesario; para tenerlo hubiera debido hacer sacrificios que no me implicaban solo a mí sino a mi familia y no quise hacerlo.

Por otro lado, no soy un crítico profesional ni una persona que pueda escribir bajo presión y con premura. Cuando escribo sobre algo que me interesa necesito tiempo. Admiro a quienes pueden despacharse un buen artículo no bien se sientan a la máquina, como José Miguel Oviedo.

La otra parte del problema —y lo voy a decir con toda sinceridad— consiste en que un crítico no tiene mucho campo en el Perú. No solo porque siendo pocos los lectores de literatura son aún menos los que acuden al crítico para confrontar

opiniones, sino porque la crítica con imaginación es escasa; en general, el crítico es un parásito que vive de los creadores. Entonces, en un medio con una producción cultural tan deficitaria como es el nuestro, difícilmente un crítico puede trabajar a gusto, especialmente si lo que le interesa es hablar de aquello que le parece bueno o contra lo que tiene notoriedad inmerecida. Y no estoy negando que sea posible una explicación fecunda e inteligente sobre la literatura peruana, pues ahí está el caso de Antonio Cornejo Polar. Pero su tipo de reflexión va más allá de los gustos personales, de lo meramente estético; una modalidad de estudio por la que no siento inclinación alguna. Soy incapaz de leer a Clorinda Matto de Turner —lo he intentado, pero no paso de la página treinta—, cosa que hace Antonio con gran provecho. Mis vacíos en literatura peruana se deben a libros que se me caen de la mano y así no se puede ser crítico profesional.

En realidad, este no es un problema exclusivo de la literatura peruana. Hace algún tiempo he llegado a la conclusión de que los grandes poetas y los grandes libros de literatura universal son en realidad pocos; eso me hace pensar que la literatura es una suerte de milagro, una pera del olmo, algo tremendamente difícil. Creo que una biblioteca universal tendría... no sé —no la conozco toda— pero entre lo que conozco, quinientos volúmenes son ya demasiados.

Tu trabajo como editor te obliga a ejercer el gusto permanentemente...

No crean. El juicio de un editor depende de dos cosas: la calidad de la obra y su comerciabilidad. Si alguno de los dos falla, entonces la obra no puede publicarse. En empresas tan precarias como la nuestra hay que acogerse por completo a esos criterios porque no tenemos capital ni grandes obras de circulación masiva que permitan financiar otras de mayor valor, pero de salida más lenta.

Narrativa peruana de hoy

En tu antología de la narrativa peruana del 50 al 70 colocabas catorce narradores. Si tuvieras que ampliarla con narradores recientes ¿a quiénes incluirías?

Pensando en narradores —no solo en cuentistas, también en novelistas— pondría a Gregorio Martínez, que me parece el escritor más interesante surgido en los 70. Cromwell Jara está aún por definirse, pero entre los jóvenes es de los más interesantes. También Luis Fernando Vidal y Antonio Gálvez, que tiene una obra pequeña pero con valor como exploradora del ámbito social del sur medio. Lo que pasa es que con la mayoría aún no hay obras formadas; Mario Choy es un narrador de quien solo conozco un relato, pero que creo puede dar mucho.

Queríamos preguntarte sobre el premio Copé. ¿Qué opinas de los cuentos ganadores?

El ganador ha sido Julio Ortega —que no es, por cierto, un narrador reciente—; el segundo premio fue para José Adolph, que tampoco es un recién llegado. El tercer premio fue compartido entre Armando Robles Godoy —que es cualquier cosa menos nuevo— y Jorge Bruce, este sí debutante. El único relato de alguien nuevo que me interesó fue el de Choy.

Hay otro narrador, Gastón Fernández, que es casi desconocido y que probablemente lo seguirá siendo por el tipo de relato que practica; me interesa su producción: creo que en su narrativa hay un ejercicio de la inteligencia poco frecuente. No quiero decir que los otros narradores no sean inteligentes, sino que no la colocan en el centro del relato. Esto me parece muy claro en Vargas Llosa, cuyos textos muestran una inteligencia constructiva, pero en los cuales es difícil encontrar frases rescatables antes de *La guerra del fin del mundo*. Recuerdo que en cierta ocasión un crítico dijo que la expresión filosófica más profunda que había encontrado en la obra de Vargas Llosa era lo que decía uno de sus

personajes: «Así es la vida». Para seguir con este tema de la inteligencia en el relato, pondría a Adolph, que me parece muy irregular, pero que logra buenas cosas cuando se anima a narrar consecuentemente sus historias. Y también hay inteligencia puesta con mucha modestia al servicio del relato en Luis Loayza.

La guerra del fin del mundo

¿Por qué excluías la última novela de Vargas Llosa?

Porque ahí sí me parece que surge todo un razonamiento explícito, un ejercicio intelectual constante. La guerra del fin del mundo demuestra que la capacidad de Vargas Llosa no se había agotado, como podía pensarse tras divertimentos como La tía Julia y Pantaleón; esta novela, además, supuso un gran reto, ya que antes su autor había escrito sobre un medio y personajes que lo comprometían vitalmente y ahora todo ocurre en otra época y otro país, con resultados, a mi juicio, extraordinarios.

¿Consideras que es la mejor novela de Vargas Llosa?

No podría decirlo tajantemente. Creo que me quedaría con La casa verde, aunque tendría que volverla a leer para ratificar o rectificar mi opinión. Lo que pasa es que en La casa verde hay un virtuosismo técnico que me deslumbró, un virtuosismo que era capacidad para construir un libro, en un medio en el que no había antes algo así.

Habría que releer las novelas de Vargas Llosa porque es un narrador extraordinario, aun cuando no sea el tipo de narrador que más me gusta. Lo que él hace no es lo que yo le suelo pedir a la literatura: que al terminar de leer el

libro algo haya cambiado en mí o algo nuevo se me haya abierto y eso no me ocurre con Vargas Llosa. Juzgado en sí mismo, y desde esta perspectiva, su última novela es la más importante de todas las que ha escrito; lo que pasa es que tiene un fondo ideológico con el que no me resulta posible identificarme.

Final

Nos decías que pedías a la literatura que cambiara algo en ti. ¿Qué obras en la literatura peruana han cumplido con este requisito «transformador» en tu caso personal?

Sin duda las de José María Arguedas. Mi relación con este país sufre una importante modificación tras la lectura de su obra. Aunque puedan aducirse imperfecciones técnicas en sus novelas, creo que Arguedas es nuestro narrador más importante; sus libros me han producido gozos en ocasiones difíciles de soportar, como en el caso de la lectura de *Los ríos profundos*. Creo también que nadie puede salir igual de la lectura de Vallejo o Adán, y en esta cualidad de no dejar intacto al lector está para mí la virtud de toda gran literatura. Claro, también retorno con frecuencia a un poeta como Eielson, cuya obra me causa un gran placer como lector.

El Observador, Lima, 10 de noviembre, 1982.

**Abelardo Oquendo: «Aquí todo buen poeta
es un “gran poeta”. Y no es así»**

Entrevista por Dante Trujillo

El 31 de julio falleció un actor fundamental de la crítica y las letras en nuestro país. Rescatamos una entrevista que revela su peculiar e intensa personalidad.

No era fácil convencerlo de aceptar una entrevista. Oquendo (Lima, 1930) fue una leyenda literaria nacional, pero una leyenda discreta, aun habiendo sido protagonista y testigo durante más de sesenta años de nuestras letras. Esta charla se dio a mediados del 2014, para la revista Buen Salvaje, y muestra algunas perlas chispeantes del director de la mítica Hueso húmero. Para su disfrute.

Entre la aparición de Cuadernos de composición, que es de 1955, cuando usted tenía 25 años...

Sí, soy del año 30 del siglo pasado. Estoy viejísimo.

... han pasado 60 años. ¿Cuáles, para usted, han sido los aspectos más relevantes de la evolución de la literatura peruana, desde entonces hasta hoy?

Creo que la internacionalización. El primer rasgo importante en este aspecto es la participación del Perú en el Boom, con Vargas Llosa (MVLL). Él marca un hito en lo que se refiere a nuestra literatura, ha estado presente en un momento culminante, en que adquirió un interés nuevo en Occidente, y más allá de Occidente, incluso. Hubo un peruano entre los escritores más importantes de la época.

Pero esa internacionalización de alguna manera se cayó, ¿no?

No se mantuvo en el mismo nivel, pero hay una presencia constante. El éxito de MVLL en la narrativa incentiva a los escritores peruanos, les da confianza. Entonces vemos que se proponen algo más que ser importantes en su país. Ya no se contentan con tener presencia dentro de los límites nacionales, ni de los latinoamericanos, sino dentro del ámbito de la lengua y más allá de esta. Ese es el norte. Y eso ha producido algunos resultados interesantes. Claro, no tenemos aún un nuevo narrador peruano realmente importante que juegue entre los internacionales, pero varios que sí se han internacionalizado. Que publican en editoriales con un mercado amplio, que venden en diversos países, que son conocidos. Tienen, además, traducciones; no eventuales, sino traducciones para el mercado del libro. Esto siempre es un indicador de que hay un público real y considerable, si bien no quita que algunos de ellos sean más bien ligeros.

¿Por qué cree que ha pasado eso, que después de MVLL no haya aparecido un narrador tan icónico? ¿Por qué, por ejemplo, Julio Ramón Ribeyro no tuvo ese alcance?

Esa es una pregunta bastante difícil... bastante difícil para quien, como yo, aprecia mucho la literatura de Ribeyro. Pero si nos ponemos más bien fríos, imparciales, si olvidamos que Ribeyro es peruano, podemos ver que es un escritor de alto nivel, pero no un gran escritor.

Eso es polémico, eh...

Bueno es que, por lo general, aquí suele regalarse el adjetivo «gran». Todo buen poeta es un «gran» poeta. Y no es así. Es más, si no se le dice a un poeta que es

un gran poeta, no se siente muy bien. Pero si hay muchos «grandes poetas» es porque ninguno es tan grande. Yo creo que, para nosotros, Ribeyro es un escritor importante; es, a nivel de la lengua, un estupendo narrador, y eso es ya decir bastante. No encuentro el adjetivo apropiado para él porque todos están desgastados por la prodigalidad. ¿Cómo calificarlo? No está al nivel de los de primera línea del Boom, no está al nivel de los realmente grandes escritores... pienso en Borges, en Cortázar... En ese lugar, en verdad, no está. Me está poniendo en problemas, por eso es que prefiero no dar entrevistas.

Estamos en problemas, entonces, y no solo en el Perú...

No... no saquemos conclusiones. ¿Por qué digo que no está a ese nivel? He mencionado dos nombres, nada más. Podría agregar a García Márquez para hablar solo de los más cercanos... porque los dos argentinos nombrados tienen una calidad de escritura, una personalidad en el estilo realmente extraordinaria. No abundan escritores en ningún idioma que tengan una personalidad en su prosa como Borges, Cortázar ni García Márquez. Y de ellos es también la creación de un universo propio, no solamente de un lenguaje propio, ¿no es cierto?

¿Quizá se ha descuidado el estilo en pro de la historia?

Para mí, un gran escritor debe ser un grande en su manejo de la lengua... debe crear un estilo, y debe crear un mundo o tener un mundo propio que es el que lo mueve a escribir, que es aquello que vuelca en sus creaciones. Esas dos son características —me parece— fundamentales y que muy pocos logran. Aparte de otra característica, pero que ya puede ser un poco más subjetiva: que tenga cosas realmente importantes que decir. Digo subjetiva porque lo realmente importante que diga un escritor puede tener distintas categorías o pesos, ¿no?, para un lector o para otro. Eso no se puede medir, salvo que se categorice a los lectores. Y aun así resultaría discutible. Todos tenemos poetas que nos han hablado muy íntimamente, y otros que reconocemos como grandes poetas, pero que no nos

hablan de manera tan próxima, tan profunda, tan conmovedora como esos otros. Pero, claro, uno puede reconocer la grandeza de un poeta, y ese poeta no llegarnos al alma, para decirlo de una manera fácil. Pero esto que le estoy mencionando, para mí es algo que no puede faltar en aquellos a los que veo como «grandes poetas», «grandes escritores».

Muchos, por mucho tiempo le criticaban a Sábato haber escrito tan pocos libros, y era que él decía, precisamente, que no tenía nada más que decir...

En lo que a mí se refiere, esos pocos me dicen menos de lo que me dice la literatura de Onetti o la de Arguedas. Pero esto también es personal. En cuanto a MVLL, lo que lo hace —desde su primera novela— notable es el impacto que provocó, fundamentalmente, por su virtuosismo técnico, su capacidad de usar recursos complejos, pero que no dificultan mayormente la lectura para alguien que tenga una cierta experiencia literaria, recursos que corresponden muy bien a lo que quiere transmitir. Hay un momento en la literatura latinoamericana en que —sobre todo, por la admiración que suscitó MVLL y por su éxito— una serie de narradores jóvenes trataron de incorporarse al Boom y se pusieron a hacer piruetas técnicas, pero que estaban allí como mero exhibicionismo. Duró poco, felizmente.

Efectismos, está diciendo...

Claro, efectismos: pero en el caso de MVLL distó mucho de serlo. Él manejó de una manera realmente extraordinaria eso, y de ahí el gran impacto que produce su aparición en la narrativa de nuestra lengua. Y este virtuosismo narrativo llega, para mí, a una cúspide admirable en Los cachorros, que es un relato magistral... de una gran eficacia y belleza formal.

Es perfecto...

Cuando uno empieza a leerlo no se da cuenta casi de que en la primera oración hay dos narradores distintos, varios tiempos y personas verbales... ¡no en un párrafo, en solo una oración! Y uno lo asimila todo con facilidad, y ni cuenta se da de qué revoluciones están ocurriendo en esa oración, lo acepta como natural. Eso es magistral, realmente. Con la literatura no vamos solamente a enriquecernos interiormente, sino también a gozar de ella. Para mí esta es una función básica, esencial, del arte. Al fin y al cabo, es la estética la que define su naturaleza.

El gozo por el gozo, digamos.

El gozo por el gozo. Qué importa qué me está diciendo el objeto artístico, si me transforma o no. Hay logros formales ante los que uno se rinde.

Pero eso también podríamos decir de algunas historias, de algunos textos de Borges, ¿no? Digamos que son perfectos y no necesariamente nos están diciendo, nos están revelando alguna verdad urgente...

O lo estético como la inminencia de una revelación. El efecto estético es ese destello, no la revelación: su inminencia. Ese estremecimiento interior que anuncia que algo formidable, pleno, total, va a producirse. No se produce, claro. Por eso Borges —que no es ningún místico— pone énfasis en la inminencia.

No se resuelve, digamos.

No se resuelve. Porque, después de todo, ¿qué es la revelación? ¿Qué revelación

puede dársenos? ¿Una verdad que nos transforme? Eso solo se da en los místicos, si creemos en ellos, que por lo demás, si han logrado recibir eso, no han logrado transmitirlo. San Juan de la Cruz puede llevarnos a ese punto, pero no va más allá. No creo en revelaciones místicas, pero me parece formidable creer que puede haberlas. Y es formidable sentir que está uno en las puertas de esa apertura. Es todo lo que podemos pedir. Y, además, me parece que eso es suficiente, porque si se produjera esa apertura, ya todo se acabaría, llegaríamos a otro plano y ya no seríamos más lo que somos, o estaríamos muy incómodos con lo que éramos.

Ahora que mencionaba al Boom, pensaba que es ya una convención afirmar que se trató de una coincidencia de autores en determinado momento histórico y, a la vez, un producto más o menos creado desde las oficinas de Carmen Balcells...

Yo no lo creo... Me parece, más bien, que Carmen Balcells fue creada por el Boom.

Es una manera de verlo. ¿Por qué, por ejemplo, Manuel Scorza no formó parte?

Porque Scorza no era realmente bueno. Simple y llanamente. Son los lectores los que crean los prestigios, las instituciones... La literatura no es tonta, no se equivoca tan fácilmente.

¿Donoso...?

Tampoco era tan bueno. Es decir, hay algunos grandes, posiblemente, que no son

detectados a tiempo, y en eso se equivoca la institución, la creadora del canon, esa entidad múltiple y diversa. Pero no se equivoca cuando los señala con el dedo, o solo raramente.

Puede pecar por omisión, pero no por mala puntería...

Exacto. Yo creo eso... Pero me preguntaba por Scorza. Scorza hizo todo lo posible por meterse por la ventana del Boom, y basta leer sus novelas. Basta la primera novela, que suena tan falsa. Después su saga va mejorando poco a poco. Me acuerdo que cuando salió Redoble por Rancas hubo un gran recibimiento porque, además, la circunstancia histórica se prestaba para esto. Grandes aplausos por todas partes. Y yo, por lo general, nunca he escrito en contra; si alguien me parece malo, allá él, ¿para qué voy a decírselo? Pero esa vez sí me molestó, me molestó porque leí Redoble por Rancas con gran expectativa y encontré que se le salía el fustán por todas partes; entonces escribí sobre la frivolidad del libro. Nadie me hizo caso, naturalmente, salvo Scorza, que se resintió. Scorza aprovechó todo lo que pudo de los otros, echaba mano de todo mundo, pero lo hacía bien, hacía un coctel bastante asimilable y engañoso.

¿O sea que nadie más además de MVLL? Mire que son un montón de años...

Bellatín y el primer Alfredo Bryce. Bellatín me parece un narrador importante, importante porque crea un estilo propio, un mundo propio; un mundo inconforme, que va modificándose de libro a libro. Algunos de ellos no están tan bien, otros sí. Pero yo valoro eso, valoro su creatividad, su audacia, su impavidez... Me parece que, en la línea de los escritores no convencionales de nuestra lengua, en este momento, él ocupa un alto lugar. En cambio, lo que sí se ha producido en nuestra narrativa es una superación de su antigua medianía promedio...

De su carácter de segunda división, digamos.

Sí, muy segundona. Me parece que hay una elevación en cantidad y calidad de la literatura peruana. Yo, que soy de la Generación del 50, recuerdo que los narradores de esos años se contaban con los dedos de las manos: no pasaban de diez los buenos narradores y tal vez me exceda en el número. En realidad, los mejores no pasaban de cinco, ¿no es cierto? En cambio, ahora no; ahora podemos mencionar un número alto de autores respetables. En ese momento yo recuerdo que miraba la literatura argentina y decía: «Caramba, ahí hay un montón de narradores que no serán estupendos, pero forman una narrativa consistente, un equipo más bien sólido. Nosotros, en cambio, carecemos de eso». Aquí, muy de vez en cuando aparecía un Ciro Alegría, un Arguedas. Sorpresivamente se daba una cumbre en medio del páramo. Ahora no, ahora hay un grupo importante de narradores que pueden circular tranquilamente por cualquier parte. Eso es algo que ha cambiado mucho. Un poco en perjuicio, digamos, de la poesía, porque eso ocurría con la poesía en el Perú hasta los sesenta. Había bastante poesía buena.

Hasta la poesía del sesenta, por ejemplo. A lo mejor no coincidimos, pero a mí me parece que el nivel general de esa poesía no ha vuelto.

Por eso digo hasta el 60. Después, ocurre un poco lo que pasaba en nuestra narrativa: de vez en cuando una cumbre. En el sesenta surgen Hinostroza, Cisneros, Lauer...

¿Javier Heraud? ¿Luis Hernández?

No.

No para usted.

Así es. Me parece que Javier Heraud, por ejemplo, estaba estupendo para ser tan jovencito... Pero no podemos poner a ese jovencito al nivel de los maduros. Era una gran promesa, pero una promesa. Y lo digo despojándome de mi cercanía a Javier. Era sobrino de mi esposa. Iba a la casa, le prestaba libros cuando todavía nadie sabía quién era Heraud. Una vez apareció en la redacción de El Dominical con una página —porque semanalmente publicábamos una página de poesía... —.

Quién diría...

Sí... bueno, llegó con una página con poemas suyos, con dibujo y todo, lo había armado todo, la página completa para que la publicara. Y le dije que no, porque todavía no estaba como para aparecer en público.

Tremenda pérdida. Me parece que había muchísimo ahí.

Había mucho, mucho. Pero nunca se sabrá lo que habría pasado. Y la verdad es que si lo comparamos —aunque las comparaciones son odiosas— con otros precoces de la poesía peruana, como Sologuren o Eielson, que aparecieron totalmente formados, como Minerva de la cabeza de Zeus, ¿no es cierto? Madurísimos. Después cambian esa poesía suya inicial, la despojan de sus lujos, se hacen más personales, pero ahí estaban ya. Piense en la edad que tenía Martín Adán cuando escribió La casa de cartón; estaba saliendo del colegio.

Entonces, haciendo un balance con la poesía y la narrativa producida desde la época de Cuadernos de composición, no ha habido para usted otra obra

que alcance los niveles de MVLL.

No.

Qué triste.

Hablando de Cuadernos de composición, hay quienes creen todavía que fue una revista. No fue ni nació como una revista. Fue una idea que se nos ocurrió a Luis Loayza y a mí —más a él que a mí— de hacer exactamente eso que dice su nombre, lo que se hace en los colegios, en las clases de castellano: una composición. El profesor da un tema y todos tienen que escribir sobre eso. Lo que queríamos nosotros era proponerles temas a los escritores. Pero hicimos un solo cuaderno, que tuvo como tema «la estatua». En el primer y único número escribimos Sebastián Salazar Bondy, Romualdo, Loayza y yo. Escribimos sobre ese tema y, cuando quisimos hacer el segundo Cuaderno, nadie aceptó. No se nos ocurrió pensar que nadie querría ser confrontado con otros.

¿Nunca ha pensado retomar la idea?

Yo creo que tampoco querrían ahora exponerse a que se vea que otro lo hizo mejor.

¿No? A mí se me ocurre que quizá sí.

Sería muy bonito que alguien la retomara.

Literatura sí era una revista, ¿no? Que tuvo tres números, si no me equivoco.

Tres números... El encargado de la cuestión administrativa del tercer número fue justamente Javier Heraud.

¿De verdad?

Que fue un poco catastrófico. Le di las revistas para que las distribuyese en las librerías, etc. y se fue muy campante, las dejó, pero sin ningún papel, bajo palabra. La verdad es que tampoco teníamos papeles impresos para eso. Pero sin una constancia, después ¿cómo acordarse de cuántos había dejado dónde, y cómo cobrar?

Confirmando eso de que los poetas no sirven para los negocios.

En este caso, al menos.

Los directores de esa revista eran Loayza, usted y MVLL. ¿Quién apoda a este como «El sartrecillo valiente»? Un acierto de chapa.

Luis Loayza.

En una carta que MVLL le envía desde Madrid, en diciembre de 1958, le cuenta que ha empezado ya La ciudad y los perros, y enumera todos los males físicos que la escritura le acarrea. Es un pasaje muy divertido. En

cartas posteriores le habla sobre la evolución de la novela y, lo que realmente me llama la atención, es cuando, cuatro años después, semiterminada, se da este furor creado por Carlos Barral: lo persiguen editores de otras lenguas interesados en publicarla sin haberla leído. Está contra el tiempo, y MVLL les manda a usted y a Loayza el manuscrito para que le ayuden a editarlo. Es decir, intervienen, meten mano en su obra seminal, donde se haya concentrado todo lo que vendrá después.

Sí, sí, con Loayza. Él quería, exagerando un poco, que se rehiciera la novela. Mario recogió algunas pequeñas observaciones, atendió lo secundario. Hizo bien. A Lucho no le impactó mucho lo que constituye la naturaleza esencial de esa novela, que es su estructura, su virtuosa ingeniería.

MVLL habla de 700 páginas, y que se le estaba escapando de las manos, que tenía una fecha de cierre prevista. Había un poco de neurosis ahí.

Sí, un poco, ¿no?, porque estaba haciendo una cosa distinta, algo arriesgado.

¿Se imaginó que ganaría el Nobel?

Me sorprendió. A pesar de que sabía que desde hacía mucho tiempo estaba en las propuestas, me sorprendió.

¿Mantiene contacto con Luis Loayza?

Al menos una vez por semana. Desgraciadamente, la internet ha venido a

arruinar la correspondencia con los e-mails, porque sus cartas eran estupendas. En cambio, ahora él escribe cuatro líneas, yo contesto otras tantas. La cosa es así. Pero tengo más de 600 cartas de Loayza, de las que traía el cartero, que darían para una antología preciosa.

¿Y por qué no lo hace?

Porque no quiere.

¿Por qué es tan hermético?

Bueno, porque no le interesa la publicidad... nunca ha dado una entrevista. Le fastidia, todo eso le fastidia.

Pero él sabe que eso, de alguna manera, también lo mitifica, ¿no?

Pero a niveles micro. Le molestaría, por ejemplo, ganar un premio. Nunca se presentaría en público. Todo eso le da un carácter a su obra, una cierta pureza.

Hablando de su obra, ¿él sigue escribiendo?

No, hasta donde puede saberse.

¿Y tiene inéditos?

Pues no lo sé.

También hay una carta de José María Arguedas de 1960 en la que le pide ayuda apelando a que «Tú tienes una gran lucidez respecto a estos problemas y tu sensibilidad y tu cultura holística...». Arguedas que tenía 49 años y usted 30; él ya había publicado, entre otras novelas, Yawar Fiesta y Los ríos profundos. No era un novato, ni mucho menos, pero no es capaz de manejar el destino de El Sexto. ¿Recuerda qué hizo con el libro?

Sí, marqué una serie de cosas y las conversé con José María. Nada fundamental, cosas más bien menores.

La otra sociedad importante que mantiene es con Mirko Lauer: Mosca Azul cumple 40 años. Y Hueso húmero, que existe desde 1979, lleva 62 ediciones. También han tenido librerías... ¿cómo ha sido esa relación? Lauer tiene fama de hombre difícil.

No es precisamente fácil. Una vez nos hicieron esa pregunta, hace muchos años. Mirko dio una respuesta muy divertida. Dijo: «El secreto está en no casarse». Es una sociedad muy extraña. Lauer comenzó a visitarme algunos años antes de que fundáramos Mosca Azul. Me caía siempre a la casa, conversábamos... me atraía su inteligencia. Era un muchacho —tiene 17 años menos que yo— con el que me gustaba charlar, me traía siempre novedades. Y un buen día me propuso fundar una editorial, para la que ya tenía los socios capitalistas. Y, efectivamente, me presentó a los socios, Eduardo Mazzini y Carlos Velaochaga, amigos suyos que yo no conocía. Y montamos la empresa, salió muy bien. Mazzini fue un apoyo importante porque su padre era importador de papel; entonces, incluso, nos prestó local para almacenar las cosas durante un tiempo. La propuesta era no

sacar ninguna utilidad de la empresa, sino reinvertir todo. Después de un tiempo los socios se fueron y adquirimos sus acciones. También tomó parte de ellas
Joselo García Belaunde.

Ah, ¿sí?

Tomó una parte pequeña y nos quedamos, prácticamente, Lauer y yo dueños de Mosca Azul. Hicimos bastantes libros, 500 títulos, más o menos, lo hicimos sin aportar nada más; o sea, con los ingresos. Nosotros no teníamos sueldos: éramos los altos ejecutivos y los mozos de cordel porque salíamos con los libros al hombro a dejarlos a las librerías; solo tiempo después tuvimos una empleada. En fin, trabajamos duro en esa empresa y, de vez en cuando, salíamos a comer con nuestras esposas con dinero de Mosca Azul, pero no invitábamos a nadie.

¿Por qué «Mosca Azul»?

Después de barajar muchos nombres, le pusimos así porque «mosca azul» es en alguna poesía quechua la mensajera de la muerte. Nos gustó la idea. Pensábamos que la muerte y la línea editorial peruana siempre estaban próximas.

Usted que ha producido incalculables estudios, críticas, prólogos...

No, nada de incalculables. Yo he escrito muy poco siempre. Y me he negado, es más, a reunir las cosas sueltas.

Lo que le quería preguntar es ¿nunca ha escrito ficción?

Sí, he escrito para mí. En la primera revista en la que participé, cuando estaba en segundo de Letras en la Católica, se llamó Gleba, publiqué un cuentito que, en realidad, fue un trabajo de composición que dio Luis Jaime Cisneros en clase, y publiqué también un poema en prosa. En fin, pecados de adolescente. Después no, no publiqué nada más de creación, salvo lo que aparece en Cuadernos de composición.

¿Por qué?

Porque nada me pareció suficientemente bueno.

¿Pero ha seguido intentándolo, ha seguido escribiendo pese a que no lo considere suficientemente bueno?

A veces...

¿Nunca ha dicho «y si arranco este proyecto...»?

No, no. Pero he publicado poesía con nombre ajeno.

¿Con seudónimo, está diciendo?

Sí. Inventé un poeta. Una vez, cuando estaba todavía en El Dominical inventé un

poeta que era de la Guyana inglesa. Ese poeta se llamaba Abraham Phill, autor de un libro de poemas que acababa de aparecer en Nueva York y había llamado la atención, no solamente por su poesía, sino por tratarse de un libro póstumo y solitario. El señor Phill había sido mayordomo de un millonario en Georgetown. Cuando muere, su patrón encuentra tres libros en la habitación de Phill: uno de ellos era la Biblia, y dos, en realidad no eran libros, sino cuadernos empastados, con poemas que supone eran del mayordomo. Ese mayordomo había sido tan leal, tan perfecto, que, en gratitud, él publica uno de los cuadernos. Yo informé sobre esto en una notita muy sucinta, y dije que las traducciones —para hacerlo más verosímil— las había hecho Luis Loayza, que, entonces, trabajaba en Naciones Unidas, en Nueva York. Después aparecen más poemas de Phill, con el prólogo de su patrón, en Creación & crítica. También, con Julio Ortega y Mirko Lauer inventamos un escritor peruano que se fue a combatir en las brigadas extranjeras de la Guerra Civil Española, se llamaba López Bárcena.

¿Y ese lo publicaron en Hueso húmero?

No, no. Pero en distintos sitios aparecieron cosas de este señor, incluso una fotografía en la revista Textual. Y voy a cometer otra infidencia: uno de los primeros libritos que hicimos en Mosca Azul fue la Antología del amor erótico. Ahí hay dos poetas inventados. Un uruguayo, que inventó Mirko, y una ecuatoriana, que inventé yo.

Ya puestos en esto... ¿Santiago del Prado existe?

Claro que existe, no es una creación nuestra. Es real y todo un personaje. Y ha publicado ya dos libros y varios textos en Hueso húmero. Ya quisiera haber inventado a Del Prado, que está por encima de los divertimentos que he hecho en el campo de la creación, ninguno de los cuales me ha parecido válido para incorporarme a un género o a otro. Ni siquiera me he incorporado a la crítica, porque tengo una visión un poco especial de estas cosas. Pienso que la literatura, como todo arte, es una tarea de orfebres, que, puestos a producir, hay que

producir cosas realmente especiales, realmente valiosas, joyas de verdad. Si esto no se logra, no vale la pena; la bisutería no es necesaria. En ninguno de los campos en que he intervenido he creado ninguna joya, y no voy a crear ninguna ya.

Lo suyo no es modestia, sino es honestidad, digamos.

Quizá sea soberbia. En todo caso, hay demasiados libros. Para qué agregar otros más, prescindibles. Esto suena muy radical, pero lo aplico solo para mí. Parte de lo que leo, a veces con placer o gratitud, es prescindible.

¿A qué autores peruanos considera que no se les ha hecho justicia?

El primero que se me viene a la mente es Eleodoro Vargas Vicuña, que es muy bueno en narrativa. Se han hecho algunos intentos de recuperación, pero han caído en el vacío. Y hay alguien que no ha caído, pero está cayendo en el olvido, a pesar de que tuvo relevancia y prestigio en su momento: Javier Sologuren. Es un poeta de primera línea, y ya pocos lo recuerdan.

Se acaban de cumplir diez años de su muerte.

Creo que la última reedición suya fue la que hizo Pre-textos en España, que no repercutió, cosa que sí pasó allá con Watanabe. Sologuren fue, además, un traductor notable. Lea sus traducciones de poemas, o esa versión suya, preciosa, de Elogio de la sombra, de Junichiro Tanizaki... ¡y Sologuren no sabía japonés!

¿Y... cómo?

Traducía con ayuda de lectores, de buenos lectores japoneses, que le decían cómo era la cosa. Entonces, reinventaba el estilo en español, reinventaba la poesía. Era muy intuitivo. Sospecho que el ensayo de Tanizaki es mejor en su traducción que en japonés.

¿Qué le gusta de hoy? ¿A quién le parece que hay que seguirle la pista?

Eh... no estoy tan al día. Carlos Yushimito me parece de lo mejor. Todavía no se ha encontrado del todo a sí mismo, pero hay ahí apuntes de cosas estupendas. Además, él no está siguiendo lo consabido. Ya no es la ruta que otros han abierto, él está abriendo su propio camino. Los cuentos de Daniel Alarcón también me parecen buenos.

No ha leído tanto a los recientes como para darse una opinión, digamos...

No. Es decir, me parecen bien dentro de la nueva narrativa nacional, pero ¿qué le diré? No tengo tiempo porque ya me voy a morir. El tiempo que me queda es precioso, por breve. Así, leo sobre seguro: releo. Ya no me interesa estar al día. Lo que no significa que no lea libros actuales. Por ejemplo, acabo de leer el de Julio Ortega sobre Vallejo, que es excelente. Ortega es muy buen crítico; a veces, un poco críptico. Una vez le dije: «Julio, escribe un poco más claro, porque estás pensando que todos han leído lo que tú leíste o tienen tu velocidad de pensamiento». Desde entonces, cuando se presta la ocasión conmigo, se refiere a su «crí(p)tica» literaria; pero no, no llega a ser críptico, tiene visiones estupendas y nítidas. Lo que pasa con Julio es que condensa una gran cantidad de ideas en muy poco espacio, y a veces lo satura. Entonces, hay que leerlo sin prisa, porque hay mucho implícito.

El Buen Salvaje, Lima, 2014,

El Comercio, Lima, 5 de agosto, 2018.

Últimas palabras en la calle Ribeyro

Una entrevista de Alonso Rabí do Carmo

Durante mucho tiempo Abelardo Oquendo fue para mí una especie de mito. Alguien a quien leía religiosamente en sus columnas y cuya opinión algunas veces podía resultar urticante, pero nunca disparatada. Fue crítico periodista, editor, maestro universitario y miembro de la Generación del 50, una de las más brillantes de nuestra historia intelectual.

La primera vez que supe de él fue en el colegio, pues su Breve manual de acentuación y puntuación era un texto casi bíblico en las clases de lenguaje, un librito breve, pero de dilatada existencia, que ha conocido reediciones por docenas y miles de lectores dispuestos a quemarse las pestañas en el terreno fascinante y resbaladizo de tildes, comas y puntos.

Ya de cachimbo en San Marcos veía fascinado uno de los primeros números de Hueso húmero, ejemplar revista fundada por Oquendo y el poeta Mirko Lauer, y que a lo largo de 68 entregas constituye un valioso archivo de textos de crítica y creación, elegidos y examinados con rigurosidad.

A medida que me adentraba en la década de los ochenta, el nombre de Oquendo se iba asociando también a la magia de producir libros que marcaron hitos y que convirtieron a Mosca Azul, más que en un sello editorial, en un parnaso. La serie de conversaciones entre intelectuales peruanos, por citar un caso, fue notable y allí está el diálogo entre Jorge Basadre y Pablo Macera o aquel entre Luis Alberto Sánchez y José Miguel Oviedo.

Cómo no recordar Cambio de palabras, de César Hildebrandt, en esa primera edición en cuya portada aparecía un casete, algo que a los millenials les parecería sin duda un resto antediluviano. O Las furias y las penas, que reunía

una selección de entrevistas al mejor Macera.

Muchos años después, en 2007, para ser más exacto, me desempeñaba como editor del suplemento El Dominical, del diario El Comercio, suplemento del que, curiosamente, Oquendo fue editor también en algún momento de la década del sesenta, si mal no recuerdo. Ese año edité un número monográfico dedicado a Arguedas. Grande fue mi sorpresa cuando a los pocos días de salida esa edición (que no estuvo exenta de polémica pues incluyó una entrevista con Sybilla Arredondo hecha por el poeta Enrique Sánchez Hernani), Oquendo utilizó su columna de La República para referirse elogiosamente al suplemento. Todo un honor, además de la insólita práctica de lanzar un elogio desde un diario a otro. Eso dejó en mi corazón un profundo agradecimiento y siempre lamenté, hasta varios años después, no haber trabado amistad antes con él.

La primera vez que conversé con él fue en algún momento de 2016. Me encargó realizar una encuesta sobre narrativa peruana última para Hueso húmero, cosa que hice con mucho gusto. Desde entonces se sucedieron correos electrónicos y visitas que me permitieron vislumbrar el inicio de una amistad, tardía quizá, pero no menos gratificante.

Con Oquendo se podía hablar de todo. Casi nada le era ajeno, desde la política hasta el jazz, entusiasmado como estaba en esos últimos tiempos por algunas bandas europeas experimentales. En algún momento le propuse grabar una entrevista, pero inicialmente se resistió. A fuerza de paciente insistencia mía, aceptó.

«Cuadernos de composición tuvo solo un número y luego quedó como un sello editor. La idea fue hacer cumplir el título de la revista, en el sentido de que en

cada número les pedíamos a varios escritores escribir sobre un mismo tema. Por ejemplo, el primer número se dedicó a la estatua. Y allí escribimos Luis Loayza, Alejandro Romualdo, Sebastián Salazar Bondy y yo».

Oquendo interrumpe su relato y se dirige al corredor que lleva a una parte de su biblioteca. Un minuto después reaparece, con un ejemplar del primer número de Cuadernos de composición. Tenerlo entre manos es tocar un momento importante de la Generación del 50.

«Y dígame, ¿cómo financiaban esto?» pregunto extasiado. Oquendo me mira, esboza una sonrisa y dice, tajante: «Con nuestra plata».

¿Cómo conoció a Luis Loayza?

Lo conocí gracias a Luis Jaime Cisneros. Yo había estado en España con una beca y Luis Jaime me comentó, con entusiasmo, que había entrado a la universidad un muchacho con grandes condiciones. Al volver a Lima me lo presentó y congeniamos muy rápidamente.

¿Y a Vargas Llosa?

A Mario lo conocí en un episodio muy incómodo para él, un episodio que él relata en El pez en el agua, con algunas diferencias respecto de mi versión. Eso es formidable, ¿no? Los participantes de un hecho del pasado tienen discrepancias y nadie quiere mentir (risas). Yo era del grupo de Letras Peruanas, la revista de Jorge Puccinelli. Nos reuníamos los jueves en un café que tenía una mezanine, en la esquina de la calle Lartiga, frente al teatro Segura. Uno de esos días estábamos reunidos allí parte del grupo y discutíamos arduamente el estreno

de una obra de teatro de Sebastián Salazar Bondy, titulada No hay isla feliz. Yo discutía con Alberto Escobar porque yo tenía serias objeciones al drama de Sebastián y Alberto las rebatía. En eso llega Carlos Aranibar, acompañado de un joven que ya había publicado algunas cosas en revistas y periódicos, con una prosa muy punzante. Era Mario Vargas Llosa, a quien conocía de nombre pero veía por primera vez. Aranibar interrumpe la discusión y lo presenta como un joven crítico y narrador. Y luego dijo que lo había traído para presentarlo a Letras Peruanas y nos pidió atención porque nos iba a leer un cuento. Entonces Mario lee un cuento que tenía un personaje femenino que se parecía un poco a los personajes femeninos de Herman Hesse. Lee el cuento y nadie se entusiasmó. Hubo un silencio y Escobar retomó la discusión sobre el estreno y después se pasó a temas de la revista. No se dijo una sola palabra sobre el cuento que escuchamos.

Mutismo total...

Y terrible. Nadie dijo nada, no hubo el menor comentario. No debe haber sido algo muy grato para Mario. Una semana después de ese episodio, fui a la Plaza San Martín a tomar lo que en ese tiempo se llamaba el «expreso» a Miraflores, unos buses nuevos, distintos a las carcochas atroces que circulaban por entonces. Cuando ocupé mi lugar en la cola, me di cuenta de que delante de mí estaba Mario. Lo reconocí de inmediato y le hablé. Por supuesto no le mencioné nada sobre su lectura. Más bien le comenté algo que había escrito sobre un narrador peruano y allí comenzó una larga conversación, tan intensa que sin darnos cuenta llegamos al último paradero del bus, cuando debimos bajar antes y en paradas distintas. Y seguimos conversando, discutiendo sobre libros y autores. Incluso le dimos varias vueltas al parque.

Hubo una química inmediata...

Claro, una química inmediata. Allí comenzó nuestra amistad. Luego quedamos en vernos otro día y para mi sorpresa me habló de Loayza, a quien ya conocía,

de modo que juntarnos los tres ya fue algo natural. Y en todos los años que nos hemos conocido, nunca dijimos una palabra sobre el episodio ese del cuento (risas).

¿Ya trabajaba en El Dominical?

Sí, ya trabajaba en El Dominical. En esa época Mario andaba buscando cachuelos por todas partes y yo creé una columna para él. Esa columna se llamaba «Narradores peruanos», en la que cada semana Mario entrevistaba y presentaba a un escritor peruano.

¿Cómo surge Mosca Azul?

En 1978, luego de varias conversaciones con Mirko Lauer nace Mosca Azul. Había dos socios capitalistas, que eran amigos de Mirko: un economista, Eduardo Mazzini y el antropólogo Carlos Velaochaga. Fue Mirko quien los convenció de aportar el dinero para comenzar.

¿Y el nombre fue un hallazgo azaroso?

No, no. Mosca azul en algunas canciones quechuas es el símbolo de la muerte.

¿Con qué inauguraron el sello?

Con Bryce y un libro pequeño, de no más de ochenta páginas. Muerte de Sevilla

en Madrid. Casi en paralelo salió mi Breve manual de acentuación y puntuación.

Todo un longseller...

Solo con Mosca Azul se imprimieron 35 000 ejemplares, imagínese. Claro, en ediciones sucesivas de más o menos dos mil ejemplares. Sin embargo, la editorial ya es un proyecto más firme cuando publicamos El año de la barbarie, de Guillermo Thorndike. Él había publicado ya una edición pero muy costosa, con tapa dura y muchas fotos. Y ese libro tenía un público potencial enorme, todo el Apra para comenzar. Entonces le propusimos hacer una edición corriente y con gran audacia lanzamos cinco mil ejemplares.

La gran apuesta

Claro. Nosotros estábamos muy nerviosos porque si el libro fracasaba eso iba a significar probablemente el fracaso de la editorial. Había en ese tiempo otro problema y era que para bajar el costo había que imprimir grandes cantidades, no como ahora. Tuvimos suerte. Al tercer mes ya estábamos imprimiendo una segunda edición y eso nos consolidó.

Lo que sigue es historia conocida. Mosca Azul comenzó un verdadero ascenso y muy pronto se trasladó a la casa que Oquendo tenía en la avenida La Paz, en Miraflores, cuyo garaje sirvió de oficina y almacén.

El único personal éramos Lauer y yo. Éramos obreros y altos ejecutivos a la vez. Nosotros mismos cargábamos los libros al hombro para distribuirlos. Usábamos el teléfono de casa para los pedidos. A veces llamaban y pedían con el departamento de ventas, pero claro, no tenían por qué enterarse de que no había

nada de eso (risas). Luego mucha gente venía de fuera y al visitarnos se sorprendían de que no fuera un local comercial sino una casa.

Y así empezó una historia de publicaciones muy destacables, desde El caso Banquero, del propio Thorndike, hasta una edición de la poesía completa de Vallejo que logró altísima circulación no solo por la sencillez casi monacal de su aspecto sino también por la pulcritud con que los textos fueron fijados.

¿Cuál es el origen de Hueso húmero?

La idea surge básicamente porque no había revistas. Ya había pasado el tiempo de Amaru, que dirigió Emilio Adolfo Westphalen; ya no circulaba Cielo abierto, que dirigía Javier Sologuren, quien luego con Ricardo Silva haría Creación & Crítica. El panorama era desolador, no había revistas, entonces se nos ocurrió hacer una.

¿A Lauer lo conoció en la universidad? ¿Fue alumno suyo?

No, no. No fui su profesor. En realidad, no recuerdo cómo conocí a Lauer, ¿me puede usted creer? (risas). Alguien me lo presentó y Mirko empezó a visitarme con frecuencia. Era bastante menor que yo, le llevaba diecisiete años, pero era un estupendo conversador, muy agudo, muy inteligente, de manera que teníamos conversaciones muy sugerentes. Su presencia en casa comenzó a ser normal, iba por lo menos tres veces a la semana. Y terminamos de socios.

¿Cuál fue el tiraje inicial de Hueso húmero?

Bastante audaz. Dos mil ejemplares, que se vendieron con mucha rapidez.

¿No era muy aventurado eso?

Es lo extraño. Se vendía todo. Luego aparecen revistas como Debate o Quehacer, que llegan a tirajes de hasta cinco mil ejemplares. Incluso Aníbal Quijano sacó también una revista, con esas mismas cifras. Era una época en la que proporcionalmente se leía más, a pesar de la crisis. Una paradoja. Hoy hay más dinero y más editoriales pero los tirajes son más pequeños. En los tiempos a los que me refiero era impensable sacar 500 ejemplares de una novela, como se hace a veces hoy.

Santa Beatriz

Hay un lugar de Lima asociado de muchas maneras a su generación: Santa Beatriz. Un barrio que seguramente, en algún momento, va a merecer una historia.

Santa Beatriz, claro. Es cierto, por una casualidad, mucha gente de la Generación del 50, sobre todo poetas, vivían en Santa Beatriz. Allí vivían Fernando de Szyszlo, Blanca Varela, Sebastián Salazar Bondy, Leopoldo Chariarse, en fin, muchos más que no recuerdo ahora mismo.

¿Usted vivía también en Santa Beatriz?

No. Yo soy chalaco. Viví y me eduqué en el Callao. Yo vivía en La Punta. Y cuando entro a la universidad me mudo a Lima. Eso supuso cambiar por completo el grupo de amigos. En mi clase del colegio Maristas yo era el único lector de poesía, algo que debía llevar en secreto. No tenía interlocutores, por la sencilla razón de que ser lector de poesía en el colegio era sinónimo de marica. Un prejuicio tiránico. Pero cuando entro a la universidad descubro que hay mucha gente como yo, que lee, discute, analiza.

¿Su casa era un lugar propicio para la lectura o los libros? ¿Hay alguna razón familiar que explique esa cercanía?

No, la verdad, no. A mi madre le gustaba leer, pero no era de comprar libros. Delia Cueto, mi madre, era más bien una pianista excelente, ella había estudiado

diez años en el Conservatorio. Mi vínculo con la lectura en todo caso viene por un tío cercano en cuya casa sí abundaban los libros. Era como un lugar aparte. Sin embargo, donde siento que descubro el mundo es en la universidad; estaba encantado.

¿Qué compañeros recuerda de esos años?

Que hayan perdurado, digamos... Wáshington Delgado, él estuvo en la Católica primero y allí lo conocí; Luis Alberto Ratto, Pablo Macera, y algunos profesores como Jorge Puccinelli, Luis Jaime Cisneros, Alberto Escobar. Otro amigo era Pablo Guevara, a quien descubrimos en una revista que fundamos con un grupo de amigos, se llamaba Gleba. Solo salieron dos números. En el segundo hicimos un concurso y claro, todos los poemas que se presentaron eran malísimos y de pronto encontramos un poema largo, consistente, muy bien trabajado. Al abrir los sobres supimos que era Pablo Guevara. Yo quise conocerlo antes de anunciar el premio y conversé con él y era fácil notar que era un muy buen lector y buen conocedor de la poesía contemporánea. Desde ahí hubo amistad, Pablo era un tipo divertidísimo.

Puedo dar fe de eso. Fue mi profesor y muchas veces después de clases nos íbamos a la filmoteca con él.

El cine era otra de sus grandes pasiones. Llegó a dirigir documentales y siempre hablaba de una película sobre Bolívar que no llegó a realizar. Pablo era formidable.

¿En qué consiste su obra? Mucha gente piensa en usted como el autor de una obra secreta. Yo imagino varios libros inéditos, escondidos en algún rincón de esta casa (risas).

Ninguna obra secreta, ninguna. Más bien inventé poetas, un juego compartido con Mirko Lauer y Julio Ortega. Una vez me cogió débil Dante Trujillo y le conté eso en una entrevista en Buen Salvaje. Con Lauer y Ortega inventamos un escritor peruano, se llamaba... fíjese que ya no me acuerdo, pero en la revista Textual le publicamos hasta una foto.

(Sí, si hay una obra oculta, pienso para mí. Es la correspondencia con Loayza, compuesta según el propio Oquendo por casi ochocientas cartas. Dice Oquendo que las cartas de Loayza son exquisitas. Conociendo la prosa aguda y sutil de Oquendo, se puede suponer que ese intercambio epistolar debe tener momentos muy altos. Sin embargo, solo conocemos a la fecha algunas cartas y no sé cómo será el futuro, porque Oquendo prometió a Loayza que no daría a conocer las cartas sino hasta diez años después de que falleciera Loayza. «Está usted dispuesto a cumplir la promesa?», pregunto, con evidente ansiedad por la respuesta, que llega dejando sin resolver el tema: «Hasta el momento, sí»).

¿Y de dónde sacaron la foto?

Pues la recortamos de una revista extranjera (risas). Incluso decíamos en la ficha biográfica que había estado en la guerra civil española. Luego con Mirko hicimos una antología del amor erótico y ahí hay dos poetas inventados: un uruguayo, inventado por Mirko; y una poetisa ecuatoriana, inventada por mí, que se llamaba Mágara Sáenz y era autora de un libro titulado Otra vez Amarilis. Tiempo después un escritor ecuatoriano me escribió pidiéndome datos sobre Mágara (risas). Después inventé a un poeta de la Guyana, Abraham Phill. En El Dominical publiqué seis poemas de Phill, escritos por mí y traducidos por Luis Loayza, acompañados de una nota biográfica. La versión era consistente. Una vez estábamos en un chifa con Sebastián Salazar, Mario Vargas Llosa y Emilio Adolfo Westphalen. Mario era el único que sabía lo del invento y sacó a colación lo de Phill, para ver qué opinaban los otros. Westphalen dijo: «no está mal, pero habría que ver más». Más adelante publiqué en Creación & Crítica más poemas de Phill.

Ustedes publicaron varios libros de Luis Alberto Sánchez...

El primero de ellos fue la conversación entre Sánchez y Oviedo. Nunca fui aprista, pero tenía una buena relación con él. Era un tipo magnífico. Sin embargo, las erratas de su Historia de la Literatura Peruana quedaron siempre ahí. Y creo que eso ocurrió porque Sánchez se valía de su memoria, no hacía fichas y no tenía discípulos. Una vez le publicamos cinco novelitas sobre Lima. En una ocasión lo visité un domingo en la mañana y al llegar a su casa tenía dos congresistas de visita. Le dije que volvería otro día y él dijo que no, que ellos podían esperar. Así que me senté a señalarle los errores en la prueba y los congresistas me miraban con cara de «cómo se atreve este a señalarle los errores al maestro», pero Sánchez me escuchaba con toda atención. Era buena persona y mal enemigo. Con nosotros se llevaba bien, nos invitaba a comer con frecuencia. Recuerdo que Mirko se robaba el pan de su plato, aprovechando que no veía (risas).

También tuvo amistad con Arguedas...

Claro, José María. Me pareció por un momento que lo conocí en la peña Pancho Fierro, pero en realidad lo conocí antes de frecuentarla. Me lo presentó Matos Mar. Tengo el mejor de los recuerdos de José María. Trabajamos juntos dos años en la otrora Casa de la Cultura.

La conversación se ha extendido por más de una hora y algo me dice en la mirada de Oquendo que está cansado. Hora de irse por la oscura calle Ramón Ribeyro para una larga caminata a lo largo de la arbolada avenida Castilla. Oquendo se recupera de una cirugía debida a un cáncer. Es lo que escuché de varias personas, pero no quise preguntar. Me parece de pésimo gusto hacerlo cuando no hay una amistad sólida. Me acompaña hasta la puerta de su casa donde pronuncio la nebulosa promesa de volverlo a visitar pronto, luego de esta charla del dos de febrero de 2018. Sé que Oquendo no era muy afecto a dar entrevistas. Ignoro si esta es la última que consintió en vida, pero siempre se lo voy a agradecer.

La Jornada, Lima, 16 de diciembre, 2018

Fotografías



Abelardo Oquendo (primero de la izquierda) junto a su primo y hermanas, circa 1935. Archivo familiar.



Abelardo Oquendo defendiendo su tesis para obtener el grado de bachiller en Derecho en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1961. Archivo familiar.



Junto a Carmen Heraud (Pupi), paseando por el centro de Lima, circa 1955.
Archivo familiar.



En el día de su matrimonio con Carmen Heraud, en 1956. Archivo familiar.



Con su hija Claudia, 1962. Archivo familiar.



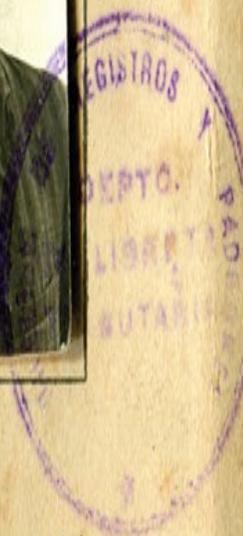
Paseando con sus hijos en Miraflores, 1963. Archivo familiar.



Mario Vargas Llosa y Patricia Llosa, el día de su boda, en 1965, rodeados de Carmen Heraud, Abelardo Oquendo, Irma Lostaunau y Sebastián Salazar Bondy.

C. S. W.

FIRMA DEL INTERESADO



Graciela J. B. de Valdez

SERVICIO DEL REGISTRO NACIONAL
DE CONTRIBUYENTES
JEFE

REPUBLICA PERUANA



MINISTERIO DE
HACIENDA Y COMERCIO

SUPERINTENDENCIA NACIONAL
DE CONTRIBUCIONES

LIBRETA TRIBUTARIA

No. 1038702

PERSONA NATURAL

APELLIDOS OQUENDO
CUETO

NOMBRES ABELARDO

DOMICILIO FISCAL
LA PAZ 0651

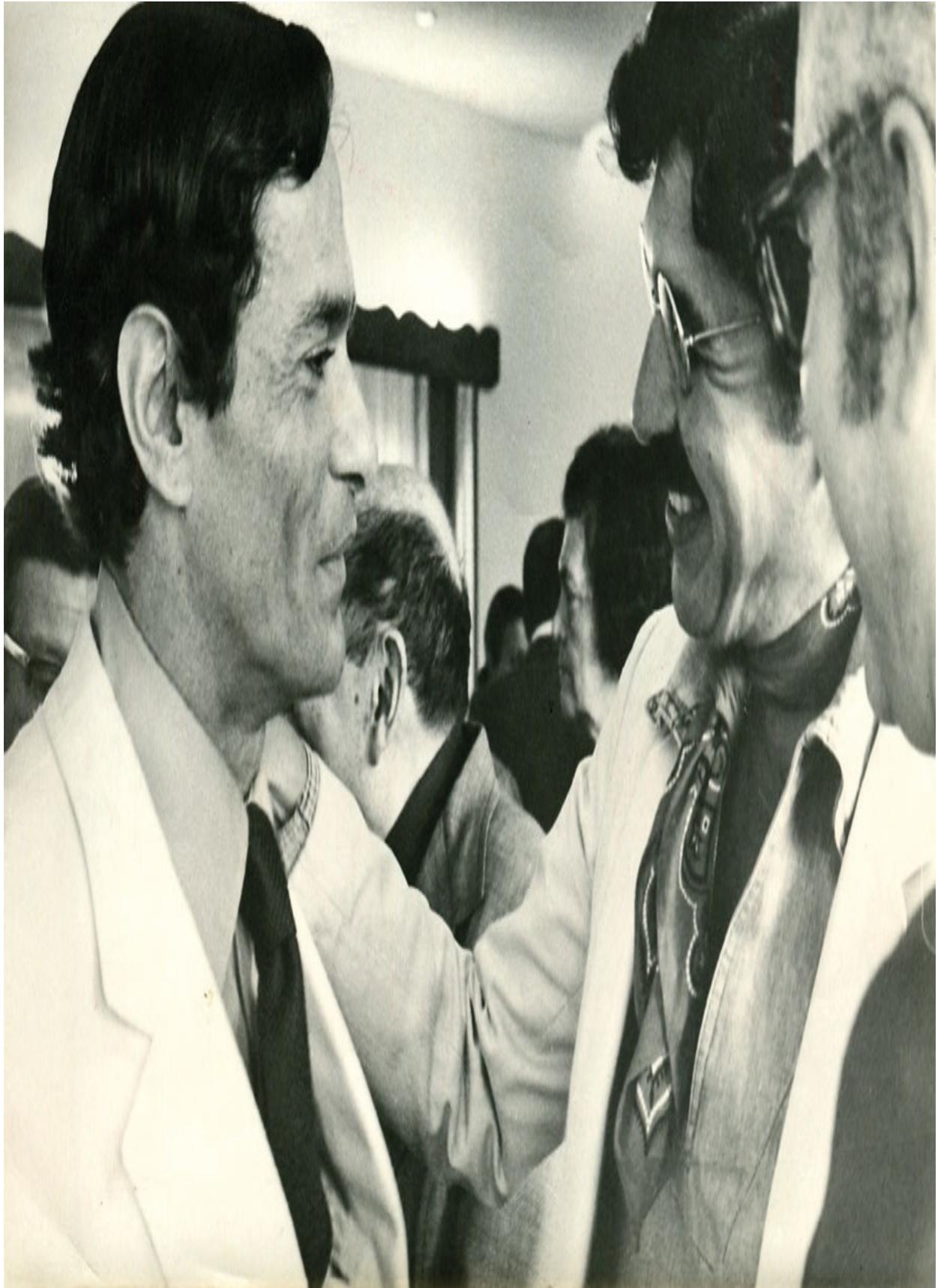
DISTRITO MIRAFLORES

PROVINCIA LIMA

DEPARTAMENTO LIMA

FECHA DE EMISION 13-DIC-68

Libreta tributaria de 1968. Archivo familiar.



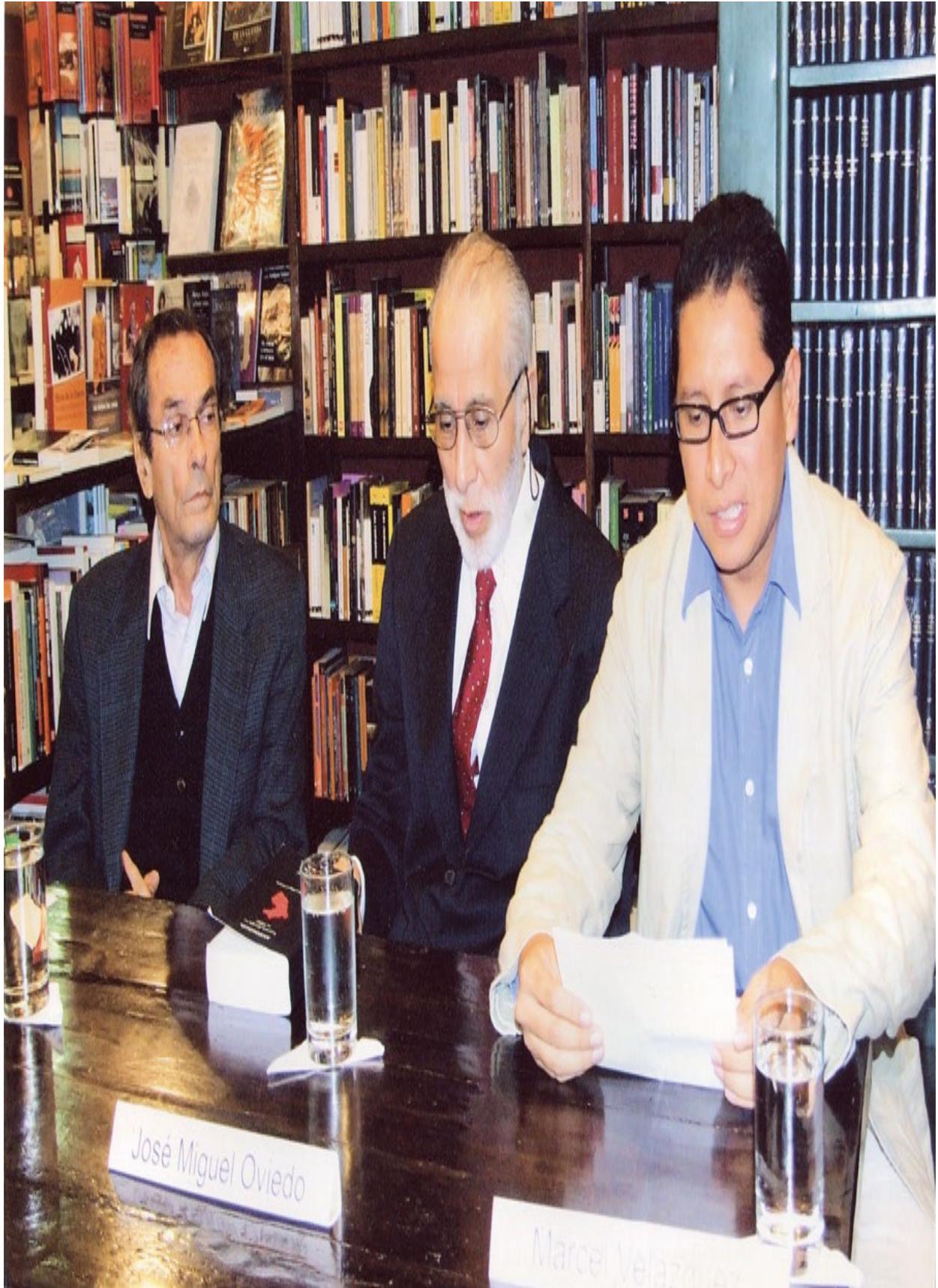
Con Alfredo Bryce Echenique, circa 1970. Archivo familiar.



Junto al escritor Luis Loayza en Ginebra, 1986. Archivo familiar.



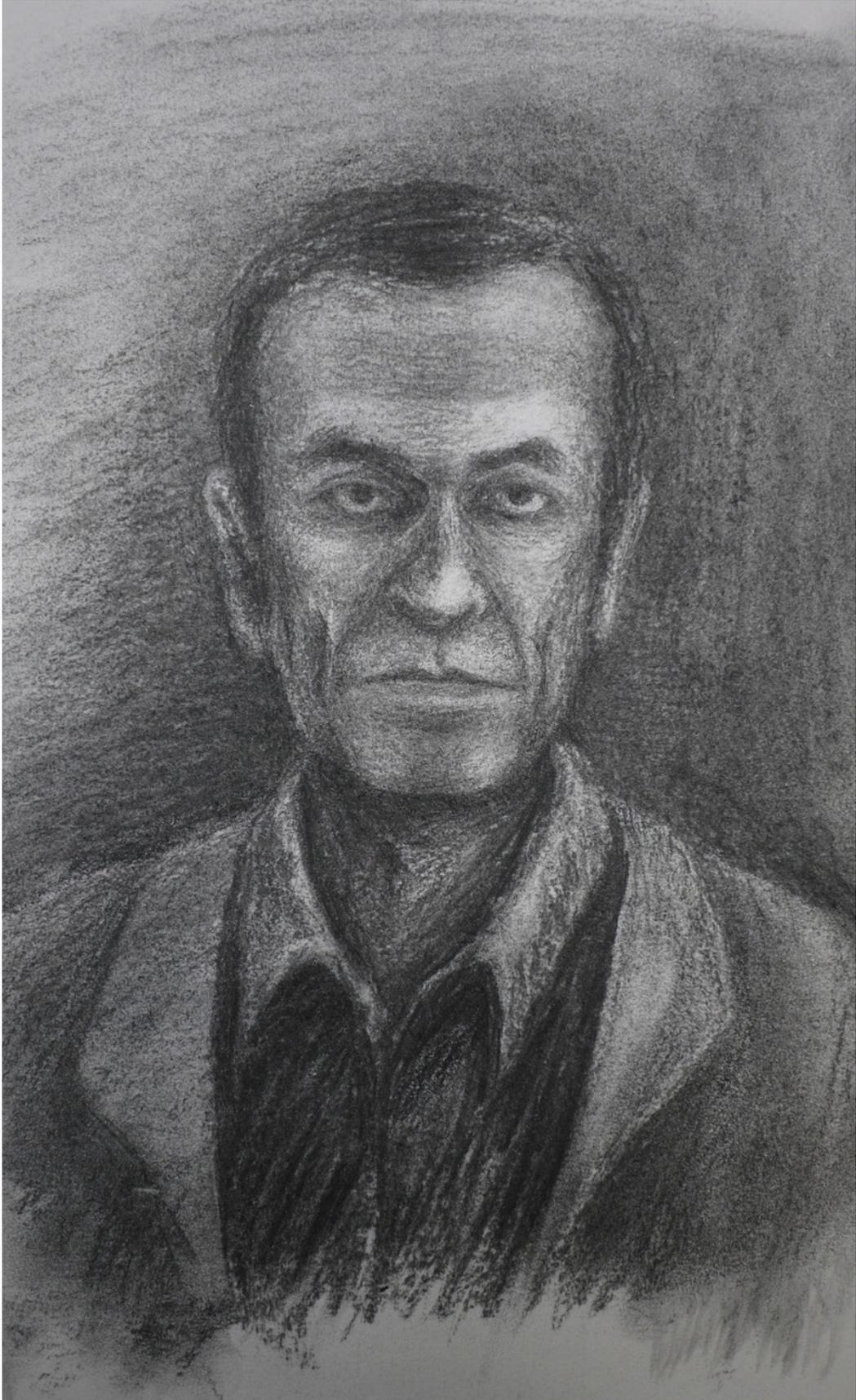
Con su esposa Pupi y sus nietos Raquel y Andrei Marambio Oquendo, 1993.
Archivo familiar.



Acompañado de José Miguel Oviedo y Marcel Velázquez, 2014. Archivo familiar.



Abelardo Oquendo y Mario Vargas Llosa en el CCPUCP, 2015. Cortesía
CCPUCP.



Retrato de Abelardo Oquendo elaborado por su nieta Raquel, 2020.

Inmersa y dispersa a lo largo de más cincuenta años en columnas periodísticas, suplementos de cultura y revistas académicas, concebida en forma de prólogos, conferencias, homenajes, respuestas a debates y encuestas, una parte significativa de la producción crítica de Abelardo Oquendo (1930-2018), aquella vinculada exclusivamente a la literatura, aparece por primera vez reunida en *Abelardo Oquendo: la crítica literaria como creación*.

Quien lea estos textos constatará rápidamente la voz de un crítico exigente y agudo, sensible y dispuesto a reconocer méritos y aciertos, así como deslices y omisiones, pues si hay algo que distinga mejor el oficio de Oquendo es el sentido de equilibrio que arrojan sus juicios, siempre resultado de una argumentación clara y efectiva, exhaustiva y profunda. Sin embargo, a pesar de ello —y diríase más bien «con» ello—, la crítica de Oquendo está siempre a disposición del lector promedio, de aquel o aquella que se acerca a la literatura con un auténtico y vivo interés. En ese sentido, la suya estimula y reanima el interés por la lectura, tarea a la que, finalmente, se debe todo crítico.

Alejandro Susti



PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ

FONDO
EDITORIAL