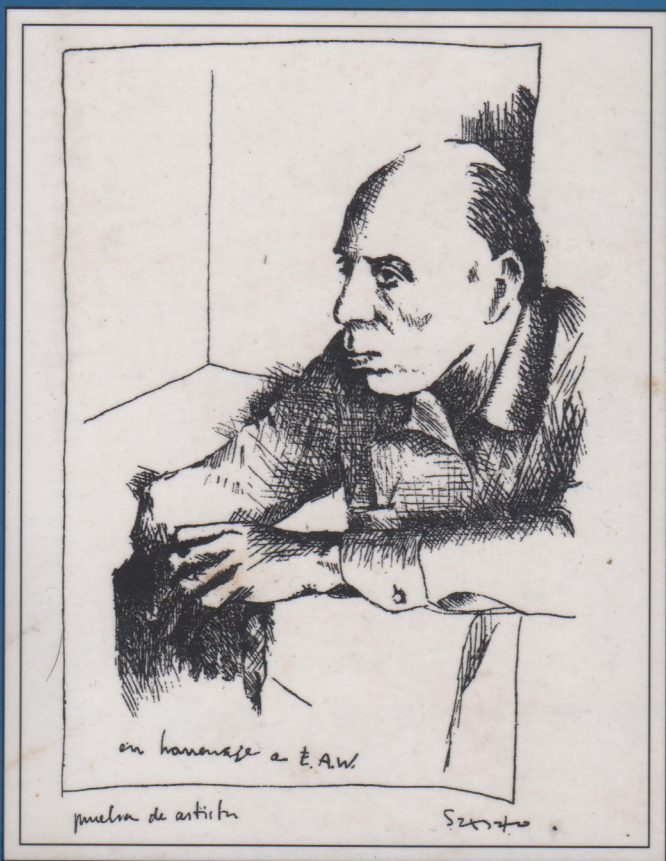


EMILIO ADOLFO WESTPHALEN

POESÍA COMPLETA
Y
ENSAYOS ESCOGIDOS



PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ



OBRAS ESENCIALES

Editor General * Ricardo Silva-Santisteban

La colección *Obras Esenciales* de la Pontificia Universidad Católica del Perú está dedicada a la publicación de grandes escritores clásicos peruanos y universales de todos los tiempos. Uno de sus objetivos es dar a conocer las distintas facetas de los escritores seleccionados. La colección se ha proyectado para que sea útil tanto para profesores como para escolares y universitarios. Las selecciones vienen precedidas de introducciones sobre el autor y su obra, contienen útiles cronologías y se complementan con novedosas iconografías y actualizadas bibliografías.

Este libro contiene la poesía completa y numerosos ensayos escogidos de Emilio Adolfo Westphalen (1911-2001), una de las figuras emblemáticas de la literatura escrita en español en el siglo XX. Su periplo vital se inició en Lima, en el Colegio Alemán, donde fue condiscípulo de Martín Adán y Estuardo Núñez. Estudió luego en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos y publicó inicialmente poemas en 1929, en la revistas *Amauta* y *Mercurio Peruano*. Sus primeros libros de poemas *Las ínsulas extrañas* (1933) y *Abolición de la muerte* (1935) bastarían para considerarlo una de las voces más importantes de la poesía hispanoamericana. En esos años entabló amistad con César Moro, con quien colaboró en una serie de actividades literarias y artísticas. Desde 1935 hasta 1980, Westphalen calló poéticamente. En este último año publicó *Otra imagen deleznable. Poesía reunida*. Luego las musas le fueron nuevamente propicias y añadió numerosos títulos: *Arriba, bajo el cielo* (1980), *Máximas y mínimas de sapiencia pedestre* (1982) *Amago de poemas de lampo de nada* (1984), *Porciones de sueños para mitigar avernos* (1986), *Ha*

*Litografía de Emilio Adolfo Westphalen
por Fernando de Szyszlo*

ICONOGRAFÍA

El presente libro es una reproducción de la obra de la artista
Luz María López, artista plástica, que se publicó en el año
1985 en la editorial de la Universidad de la Habana.
1985



Con sus padres Emilio Westphalen Wimmer y Teresa Milano
Barbagelata y su hermana Ángela. Emilio Adolfo Westphalen, al centro.
(Lima, 1913)

emilio adolfo von westphalen

las isulas extrañas

lima

1933

Cubierta de la primera edición de *Las isulas extrañas* (1933)

W E S T P H A L E N

Abolición de la Muerte

(Con un dibujo de César Moro)

EDICIONES PERU ACTUAL

LIMA: : : : : : : 1935

Cubierta de la primera edición de *Abolición de la muerte* (1935).



Emilio Adolfo Westphalen, el primero de la izquierda. César Moro, el quinto de izquierda a derecha (Lima, 1936).



Emilio Adolfo Westphalen, cuarto desde la derecha de las filas de atrás, con otros escritores y poetas. En la primera fila sentados: a la izquierda, Ricardo Peña Barrenechea; el tercero, Enrique Bustamante y Ballivián; el cuarto, Enrique Peña Barrenechea. Alrededor de 1936.



Emilio Adolfo Westphalen en Pucusana (1939).

Para José María Eguren, el
Iniciador de la Poesía en el
Perú, y el único que resquebraja
ha sido fiel a la Poesía, con
admiración y afecto

Westphalen

Lima, 1940.

Dedicatoria de *Abolición de la muerte* a José María Eguren (1940).



Emilio Adolfo Westphalen (Lima, 1940?)



Emilio Adolfo Westphalen con su esposa Judith (Lima, 1944).



Emilio Adolfo Westphalen en 1945.
Foto: Chepa Valencia.



Emilio Adolfo Westphalen (Lima, octubre de 1945).
Foto: Pierre Verger.



Con su esposa Judith Ortiz de Westphalen.

LAS MORADAS

MARTIN ADAN
R. BAZIN
EMILIO CECCHI
CARLOS CUETO
DESNOS
KARL JASPERS
PAUL LINDER
CESAR MORO
PAALEN
ENRIQUE PEÑA
VALCARCEL

1

Cubierta del primer número de *Las Moradas* (1947).



Emilio Adolfo Westphalen, Judith, Federico Schwab, Chepa Valencia y Jorge Eduardo Eielson.

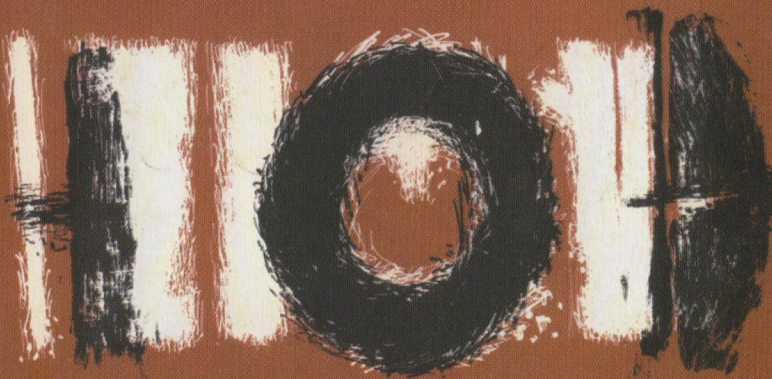


Emilio Adolfo Westphalen en Nueva York en la década del 50.



Emilio Adolfo Westphalen con sus hijas Inés, de pie, y Silvia, cargada
(Chaclacayo, 1963).

amaru



revista de artes y ciencias
publicación de la universidad nacional de ingeniería

n°1 enero 1967

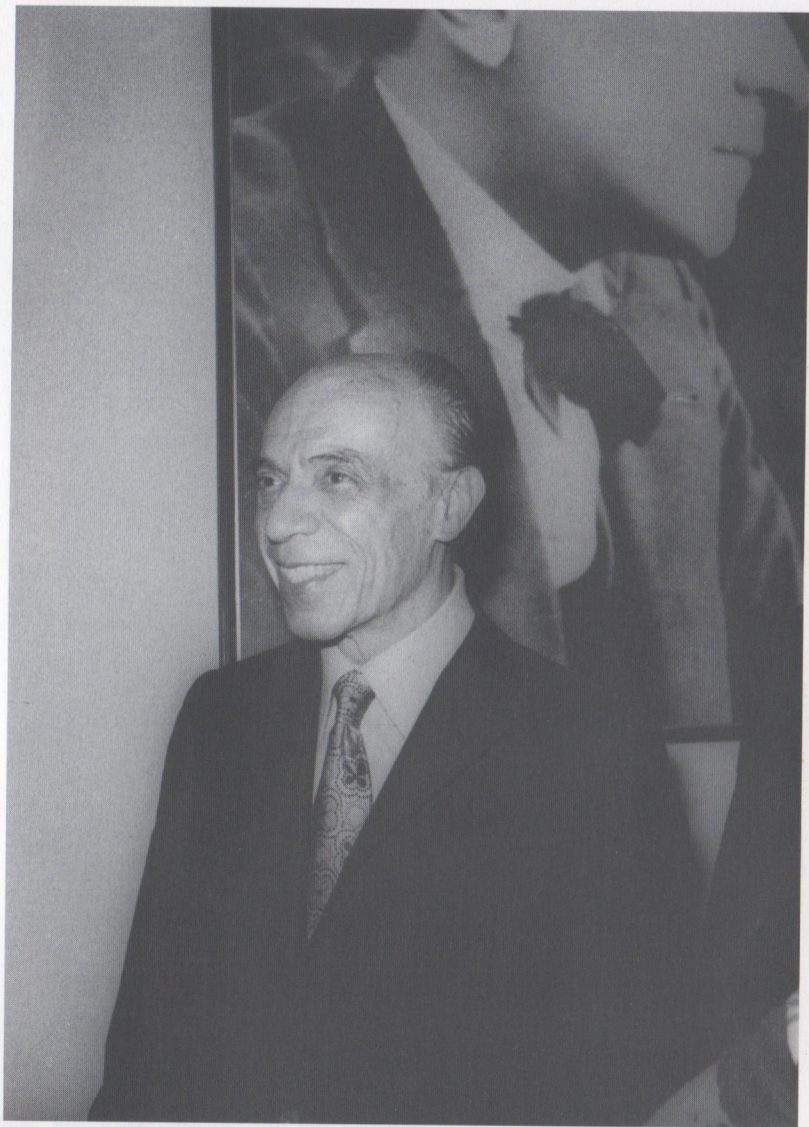
inéditos de vallejo • poesía de octavio paz • lihn • cisneros • ensayo de oppenheimer
relato de garcía márquez • homenaje a giacometti • kiesler sobre arquitectura
francis ponge • szyszlo • sologuren • vargas llosa • bravo • loayza • lecaros

Cubierta del primer número de *Amaru* (1967).



Conversatorio sobre la obra de Emilio Adolfo Westphalen en el Instituto Nacional de Cultura.

De izquierda a derecha: Ricardo Silva-Santisteban, Javier Sologuren,
Emilio Adolfo Westphalen, Francisco Bendejuz y Carlos Germán Belli (Lima, 1974).



Emilio Adolfo Westphalen (Lima, marzo de 1974).

Discursos de la cubanía por Fernando de Szyszlo (1977)



En el Instituto Italo-Latinoamericano de Roma junto a Alfredo Bryce (1974 ó 1975).

Creación & Crítica

Homenaje a
Emilio Adolfo Westphalen



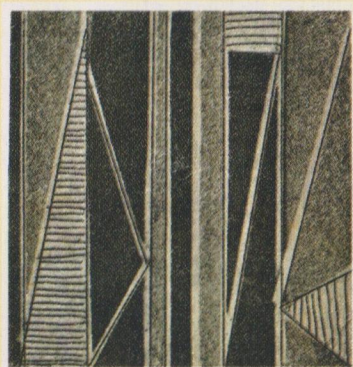
Homenaje a Emilio Adolfo Westphalen de la revista *Creación & Crítica*.
Ilustrado de la cubierta por Fernando de Szyszlo (1977).



Nedda Anhat, Emio Adolfo Westphalen, Octavio Paz y Marie-José de Paz (Ciudad de México, 1978 ó 1979).

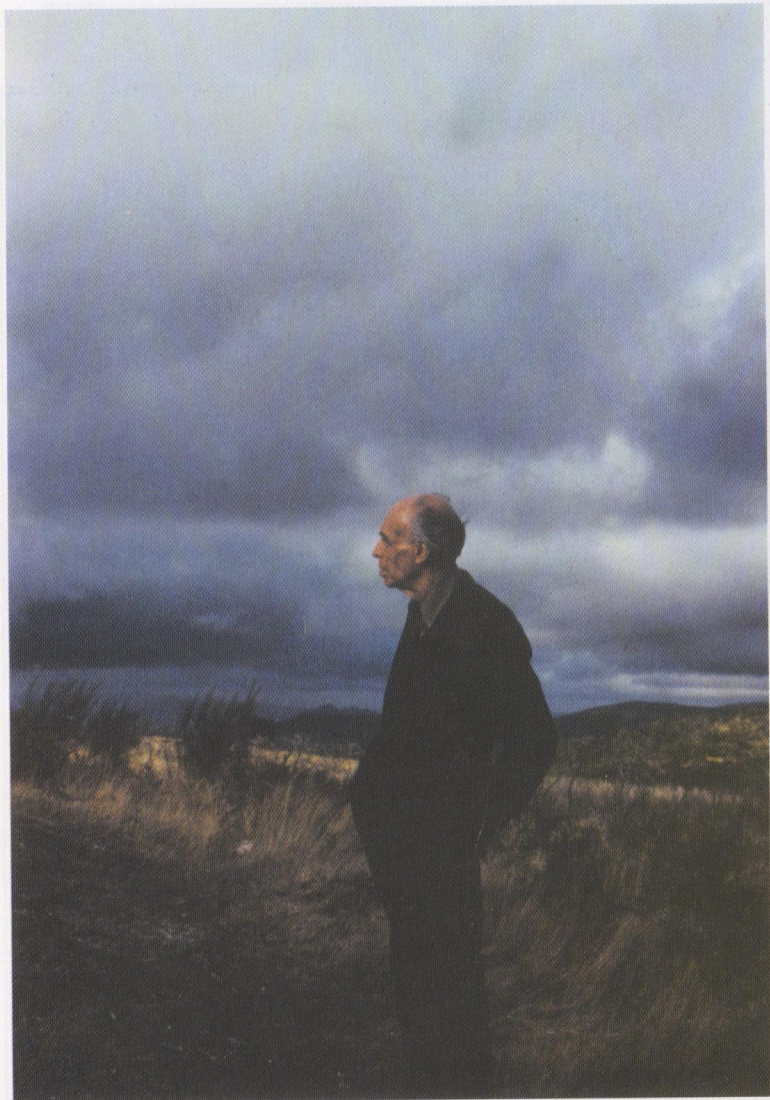
OTRA IMAGEN DELEZNABLE...

Poemas de
Emilio Adolfo Westphalen



TIERRA FIRME 
FONDO DE CULTURA ECONOMICA

Cubierta de *Otra imagen deleznable* (1980).



Emilio Adolfo Westphalen en Tras-os-Montes, Portugal (1982).

Emilio Adolfo Westphalen
*Belleza de una
espada clavada
en la Lengua*
Poemas

EDICIONES RIKCHAY PERU

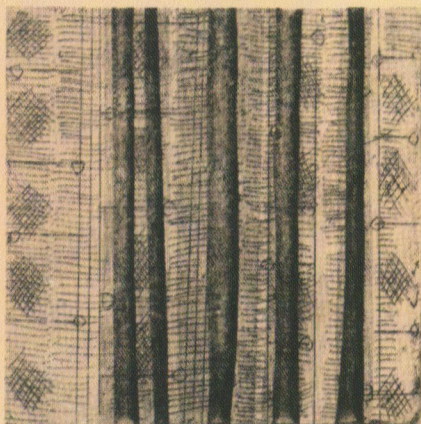
Cubierta de *Belleza de una espada clavada en la lengua* (1986).



Emilio Adolfo Westphalen. Foto: Herman Schwarz.

Emilio Adolfo Westphalen

HA VUELTO LA DIOSA AMBARINA



JAIME CAMPODONICO/EDITOR
LIMA - PERU

Cubierta de *Ha vuelto la Diosa Ambarina* (1989).

La Poesía los poemas los poetas

Emilio Adolfo Westphalen

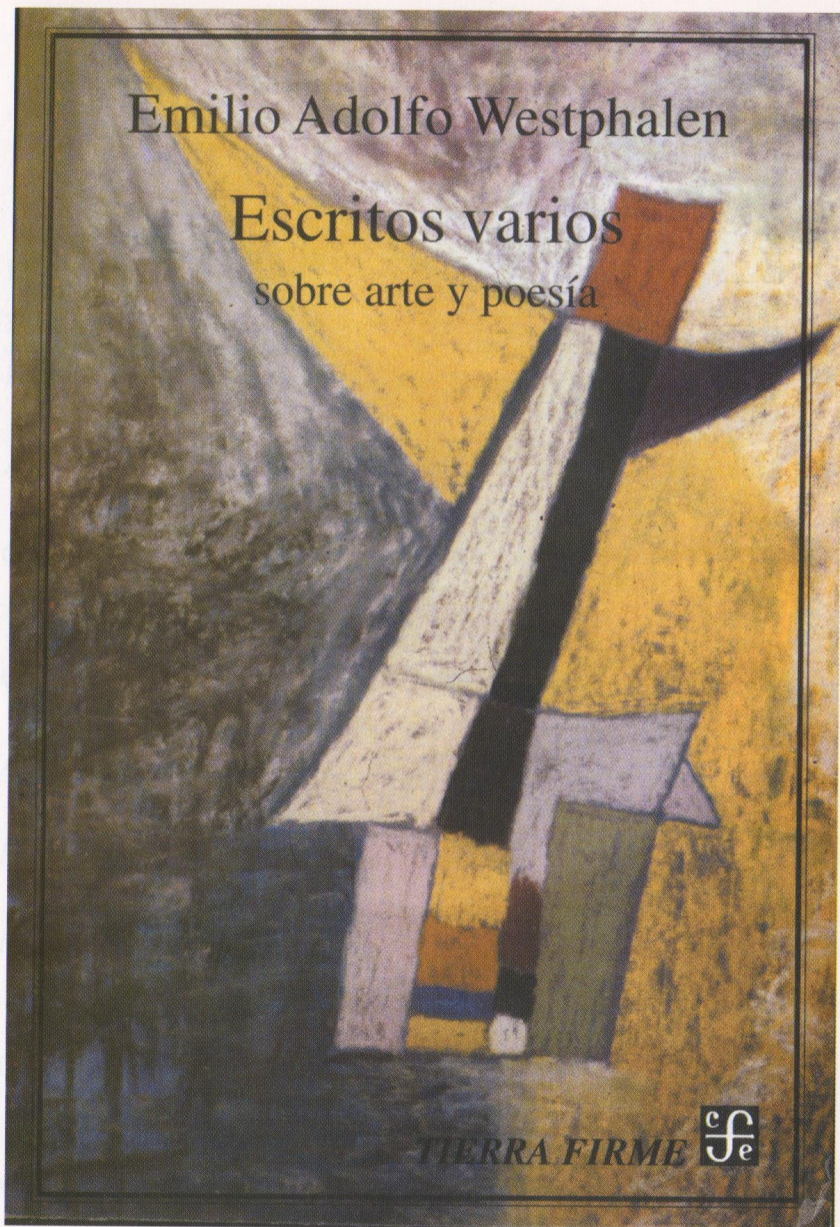
UNIVERSIDAD IBEROAMERICANA

ARTES DE MEXICO

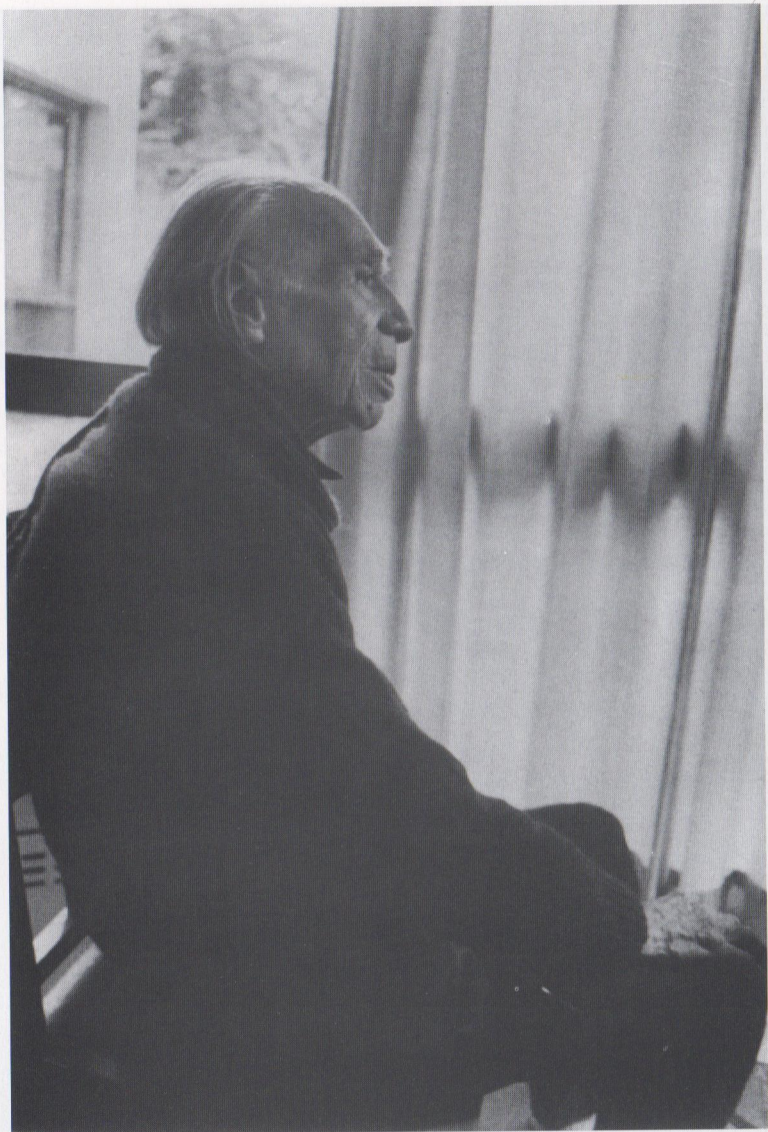
Cubierta de La Poesía los poemas los poetas (1995).

Emilio Adolfo Westphalen

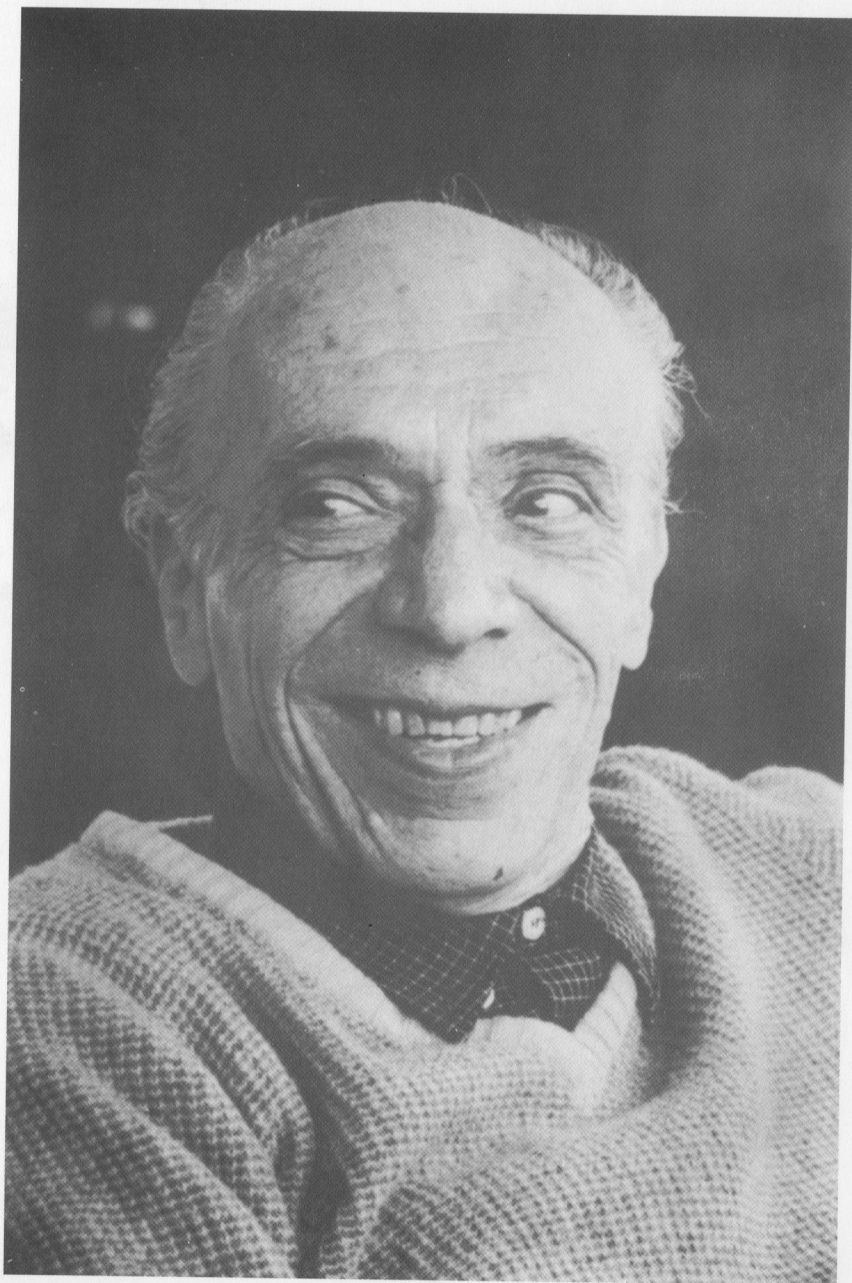
Escritos varios
sobre arte y poesía



Cubierta de *Escritos varios sobre arte y poesía* (1996).



Emilio Adolfo Westphalen en la década del 90.



EMILIO ADOLFO WESTPHALEN

POESÍA COMPLETA Y ENSAYOS ESCOGIDOS

Edición, prólogo y cronología
de
Marco Martos

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ

OBRAS ESENCIALES

EDICIONES DEL RECTORADO

- © Herederos de Emilio Adolfo Westphalen
- © 2004 de esta edición
Pontificia Universidad Católica del Perú
- © De la presentación, de la edición y de la cronología Marco Martos

AGRADECIMIENTOS

Dejo constancia de algunos reconocimientos: a Silvia Westphalen, por su anuencia a que se publique este libro y por su generosa colaboración con la iconografía y otros materiales del poeta; a la memoria de Roberto Paoli, fino estudioso de la literatura peruana, que siempre mostró entusiasmo por la poesía de Westphalen, y al que tanto debo como un antiguo discípulo a su maestro; otro, a Ricardo Silva-Santisteban por su magnífico trabajo *Escrito en el agua*, que aunque no ha sido citado en el texto de este prólogo, ha alimentado mis propias reflexiones sobre Mallarmé, Westphalen, y tantos otros poetas. Ricardo Silva-Santisteban, desde hace un buen tiempo me alentó a emprender este trabajo, me ha ayudado en los momentos más difíciles, proporcionándome textos casi inhallables, y, sobre todo, finalmente, ofreciéndome aliento en las circunstancias complejas en que he trabajado.

También mi entrañable reconocimiento a Valentino Gianuzzi por su cuidadoso trabajo en la corrección de pruebas.

Finalmente quisiera mencionar a Dafne Martos, mi hija, quien estuvo al lado de Emilio Adolfo Westphalen, y me ha ayudado con observaciones valiosas.

Lima, 7 de marzo de 2004.

M.M.

ESCRITURA Y PENSAMIENTO DE EMILIO ADOLFO WESTPHALEN

PRIMERA CALA

En el número 24 de *Amauta* de junio de 1929, p.55, con un poema titulado *Itinerario del caracol*, Emilio Adolfo Westphalen velaba sus armas poéticas. Había llegado a la entonces ya célebre revista junto con dos condiscípulos suyos del Colegio Alemán, Estuardo Núñez y Rafael de la Fuente Benavides, Martín Adán, que empezaban a dar que hablar como promisorias figuras de la literatura del Perú. El año anterior, Martín Adán había publicado *La casa de cartón*, hermoso libro que ora lo consideramos prosa, ora, poesía, que había sido prologado por Luis Alberto Sánchez y que tenía un colofón de José Carlos Mariátegui. Pocos saben hoy día que el título del volumen está tomado de una casa de cartón que se construyó en el espacio que hoy ocupa el hotel Bolívar, en la plaza San Martín, en el centro de Lima, en ocasión de las efemérides del centenario de la independencia del Perú. Es imposible probar esta información pero está todavía en la memoria, como cosa sabida, de quienes vivieron esa época.

Se ha hablado muchas veces sobre la profunda vinculación de la revista *Amauta* con la vanguardia, tanto que iba a tener ese nombre en un primer momento. Es indudable que, como lo ha probado el propio Estuardo Núñez, quien, como queda dicho, fue uno de los más jóvenes contertulios de Mariátegui, en el célebre salón rojo de la calle Wáshington en Lima.

«la temprana recepción del surrealismo en el Perú se debe a la manifiesta simpatía que ese movimiento despertó en la mente inquieta de José Carlos Mariátegui y a su acción exitadora de las inquietudes de jóvenes poetas de ese tiempo».¹

Y es que Mariátegui, como se ha explicado también abundantemente, fue, entre 1919 y 1923, un testigo de excepción del desarrollo de los movimientos de vanguardia europeos y percibió que esa inquietud renovadora bien podría estar asociada en nuestros pueblos con una refundación de nuestra literatura. Precisamente los nombres de los escritores peruanos que colaboraron en *Amauta*, Vallejo, Martín Adán, Westphalen, Carlos Oquendo de Amat, Eguren, Churata, Hidalgo, junto a tantos otros que cabría también señalar, expresan, no solamente en esa coyuntura histórica, sino a lo largo de todo el siglo XX, uno de los torrentes más creativos de nuestra poesía.

Acostumbrados como estamos a considerar a la vanguardia como un vasto lienzo de movimientos iconoclastas, expresionismo, futurismo, dadá, con la culminación surrealista, poco nos detenemos a pensar en otra acepción del vocablo, más vasta y permanente y que está asociada con lo que se llama alta cultura, desde el renacimiento hasta nuestros días. Así entendida, la vanguardia artística está constituida por las obras verdaderamente renovadoras en cada momento histórico y se contrasta, como sostiene Dwight MacDonald,² con lo que se llama cultura media o *midcult* y con la cultura de masas. Como

¹ Estuardo Núñez. *José Carlos Mariátegui y la recepción del surrealismo en el Perú*. En la *Revista de crítica literaria latinoamericana* N° 5. Lima, 1977.

² Dwight MacDonald. *Against the American Grain*. New York, Random House, 1962.

sostiene Umberto Eco,³ el *midcult* está representado por obras que parecen poseer todos los requisitos de una obra puesta al día y que, por el contrario, no constituyen en realidad más que una parodia, un empobrecimiento, una falsificación puesta al servicio de fines comerciales. Respecto de la cultura de masas, Eco piensa que en realidad no ha ocupado el puesto de una supuesta cultura superior; se ha difundido simplemente entre masas enormes que antes no tenían acceso al beneficio de la cultura. Continúa diciendo:

«El exceso de información sobre el presente, en menoscabo de la conciencia histórica, es recibida por una parte de la humanidad que antes no recibía información ninguna sobre el presente (y era por lo tanto mantenida apartada de toda inserción responsable en la vida asociada) y no poseía otros conocimientos históricos que anquilosadas nociones sobre mitologías tradicionales».

Siguiendo la percepción de McDonald, podemos considerar a Emilio Adolfo Westphalen como un artista de vanguardia, puesto que cada uno de los libros que escribió, cada uno de los artículos que pergeñó, cada una de las revistas que animó, están insuflados de un auténtico afán de innovación.

Emilio Adolfo Westphalen publicó en 1933 y 1935, dos conjuntos de poemas, *Las ínsulas extrañas* y *Abolición de la muerte* que pusieron de golpe su nombre entre los más destacados líricos del Perú. Hubo que esperar hasta 1980, y especialmente 1986, para que junto con los libros mencionados, se reuniesen pequeños opúsculos y poemas anteriormente dispersos.

³ Umberto Eco. *Apocalípticos e integrados*. Barcelona, Fábula, 1995.

En el libro *Las ínsulas extrañas de Emilio Adolfo Westphalen* de 1990,⁴ Camilo Fernández Cozman hace un minucioso recuento de las perplejidades y los convencimientos de la crítica, frente a lírica de Westphalen. Por ejemplo, Vicente Azar, el fino poeta de *Arte de olvidar* de 1942, califica a la lírica de Westphalen en sus primeros libros, como «poesía del silencio» y subraya la modalidad surrealista de la técnica. Gran parte de los críticos, Luis Monguió entre ellos, consideran que el surrealismo está presente en la lírica de nuestro vate.

Sabido es, sin embargo, que Emilio Adolfo Westphalen ha negado su identificación con el surrealismo, especialmente en sus escasas intervenciones de los últimos años de su vida, y tal opinión, obviamente, no se puede ignorar. Si nos atenemos a los datos escuetos de la historia literaria, hay que señalar, en primer lugar, que Westphalen conocía suficientemente los movimientos de vanguardia y al mismo surrealismo. Un dato proporcionado por él mismo es que encargaba desde Lima libros a París, a la célebre librería editorial José Corti. Pero estas son informaciones externas al propio texto literario. Del propio corpus poético emana una información en la entrelínea. La poesía de sus dos primeros libros no pudo ser escrita al margen de la vanguardia, de ninguna manera, ni siquiera conjeturalmente, puede ser pensada como anterior a ella o ignorante de ella. Y hay algunos procedimientos, como el libre encadenamiento de imágenes, que la ligan al proceso surrealista. Sin embargo, hay un fondo personalísimo, incanjeable, y ese tal vez sea una de las llaves que abren el cofre de la originalidad de Westphalen, que

⁴ Camilo Fernández Cozman. *Las ínsulas extrañas de Emilio Adolfo Westphalen*. Lima, Naylamp Editores, 1990.

diferencia a su poesía, no solamente del grueso de la poesía surrealista, sino de otros poetas admirados como Vallejo, Nerval o Whitman. Si bajo la sombra benéfica de Walter Benjamin intercalamos datos que emanan del corpus poético, con otros que vienen de distintos escritos literarios o de confesiones personales, podríamos admitir, por ejemplo, que a pesar de numerosos elogios a César Vallejo, diseminados en diferentes ensayos y en su propia conversación amical, Westphalen tiene una cierta resistencia al poeta de Santiago de Chuco. Podría decirse, sin faltar a la verdad, que en la dicotomía del gusto literario de los peruanos que opone Eguren a Vallejo, Westphalen prefiere al primero, como lo ha dicho en numerosas ocasiones. Pero no se trata solamente de una preferencia de un poeta sobre otro. En su conversación, que tiene como telón de fondo sus propias formas escriturales, Westphalen ha manifestado su distancia, y, en algunos casos, su desdén frente a los poetas que asumen un yo poético variado y proteico. En el campo de la conjetura podría decirse que un lírico como Pessoa, con tantas personalidades poéticas, u otro como Antonio Machado, con su corte de heterónimos, están en las antípodas de lo que le gusta hacer a Westphalen. De otro lado, a muchos de los que hemos tenido el privilegio de acercarnos al poeta, que vivió una lúcida senectud apartado del mundanal ruido, nos ha tocado ser testigos de su suave ironía con aquellos poetas cuya lírica está cercana a la autobiografía, sin ningún distanciamiento. Entonces, si el poeta, en este caso, Westphalen, rechaza el coro dramático de voces que expresan en numerosas ocasiones sentimientos contradictorios, como Alberto Caeiro, Ricardo Reis y Alvaro Campos que nacieron en el enfebrecido magín de Fernando Pessoa, y tampoco gusta de la expresión arraigada en la personalidad a veces hipertrofiada

de líricos como Vicente Huidobro o Pablo Neruda, tan diferentes en casi todo, pero en este punto gemelos, ¿cómo construye su poesía quien habla desde la página en blanco? Esta lírica es radicalmente moderna en su afán de despersonalizar la voz. En la poesía de Westphalen, obviamente no habla un coro, pero tampoco un individuo. Por eso sus poemas no tienen centro y dan la impresión exacta de ser una cascada de imágenes. En una ocasión Westphalen ha dicho que una porción importante de su poesía ha querido ser expresión de agua corriente. Tal vez eso es literalmente complejo de percibir, inclusive por el crítico más perspicaz, pero lo plástico y maleable de este río de palabras, lo capta todo cuidadoso lector.

En 1934, como es sabido, Westphalen se relaciona con César Moro. Para este último, de manera vehemente, y para él mismo, de manera secreta, la poesía sólo parcialmente era literatura. En el prólogo a *Anteojos de azufre* de César Moro⁵ ha escrito Andre Coyné:

«Quienes conocimos a César Moro sabíamos que para él la poesía no era ejercicio, menos aún una actividad como cualquier otra, un oficio con miras al provecho o a la gloria inmediata, sino el foco de luz y de tinieblas que irradiaba sobre todas las horas de su vida, trastocando las apariencias y revelando un orden oculto, de pronto claro, irrefutable.»

Como hemos dicho en otra ocasión, no puede desconocerse la contribución de Westphalen a la primera exposición surrealista de 1935, tampoco su colaboración con Moro en el texto contra Vicente Huidobro, *Huidobro o*

⁵ César Moro. *Los anteojos de azufre*. Lima, 1958.

el obispo embotellado, o su participación en la revista *El uso de la palabra*, signos exteriores de filiación surrealista. Para dar en el justo medio y captar algo de la escurridiza verdad, diremos que Westphalen no fue un militante surrealista pero sí fue poroso al credo surrealista. No tenía vocación de liderazgo y se acomodaba a los ocasionales dictados de Moro. Su poesía sería difícil de explicar sin el surrealismo, pero no se agota en ese movimiento. También en él existe la poderosa influencia de la tradición española de San Juan de la Cruz y de Teresa de Ávila. No en vano su primer libro se llama *Las ínsulas extrañas*, verso que pertenece al santo carmelita, y la revista que dirigió a finales de la década del cuarenta, lleva como lema un título de Santa Teresa, *Las moradas*.

Como los místicos de siglo XVI, Westphalen es un alumbrado. La diferencia con ellos es que su religión es la propia poesía, concebida como una ética, como una manera de estar en el mundo. Al escribir sobre Lautréamont, ha dicho:

En la obra de Lautréamont ha sido llevada a su más alta y extremada expresión el propósito que reconocemos común a toda obra de arte: la confrontación del hombre consigo mismo. De este era muy consciente Lautréamont, como ha de notar quien lea cuidadosamente la obra y distinga las innumerables veces en que insiste que está escribiendo un poema, que se está rigiendo por las leyes de la composición de este poema, y llama la atención del lector, más que llamarle la atención, le zarandea con brusquedad, le espanta, pero le recuerda que con este fantasma, el más monstruoso y repugnante, es como ha de curarse de todos los fantasmas. Y desde luego que lo ha conseguido, y éste es su gran triunfo y su gran eficacia: después de pasar por esta prueba ritual que asemejamos a las pruebas de la iniciación de la pubertad en los usos de las tribus primitivas, ya estamos más firmemente establecidos en la vida, ya te-

nemos conciencia más exacta de nuestra libertad y de nuestras posibilidades. Es por esto que Lautréamont tuvo para muchos el papel del iniciador y del libertador.⁶

Entenderemos mejor la poesía de Westphalen si la vemos como una expresión personal de alguien que conoce bien el surrealismo y las escuelas de vanguardia, pero al mismo tiempo a los grandes poetas del XIX, Nerval, Lautréamont, Rimbaud y que en el Perú tiene íntimo contacto con Eguren, Oquendo de Amat, Martín Adán, César Moro, poetas de la otra margen, como dijeron Abelardo Oquendo y Mirko Lauer, escogiendo un título tomando un verso del propio Westphalen.

LA POESÍA Y EL PERFUME DE LA ORALIDAD

En su libro *Anatomía de la crítica* (Princeton University Press, 1957),⁷ Northrop Frye, uno de los estudiosos de la literatura más lúcidos, dice que hay artes mudas. En los dominios de la música, la pintura y la escultura es fácil advertirlo. En contraste, la poesía habla, pero la poesía se sirve de las palabras del lenguaje de manera peculiar; al revés que en el habla de todos los días, no apela al lector de modo directo y cuando lo hace, nos parece lícito pensar que el poeta duda de la capacidad de los oyentes o de los críticos. Como las artes aludidas, el poema también es mudo, o mejor, dice otra cosa de lo que parece. Esto es tan cierto que hasta ahora no hay una unívoca in-

⁶ Emilio Adolfo Westphalen. *Escritos varios sobre arte y poesía*. Lima, Fondo de Cultura Económica, 1997, p. 88.

⁷ Existe una traducción española en Monte Ávila Editores. Caracas, 1977.

terpretación de los poemas más conocidos. Es verdad que algunos poetas pueden hacer gala de un espíritu crítico y son capaces de hablarnos de su obra, pero cuando lo hacen no son para nosotros sino personas que se incorporan a la tarea de comentaristas, sin ningún privilegio y sin que se les considere autoridades en la materia. Y no importa que quien lo haga sea el mismo Dante. Hasta aquí Frye. Continuamos ahora esa reflexión.

La literatura tiene características peculiares que dificultan los juicios definitivos. Es una opinión muy difundida, y al parecer verdadera, aquella que sostiene que el tiempo es el juez literario más severo e inapelable y que un escritor que merece incorporarse al canon literario, que no es lo mismo que el panteón literario, es alguien que ha pasado la prueba de fuego de haber sido leído con placer, por distintas generaciones. Asistimos, sin embargo, todos los días, a nuevas valoraciones de escritores olvidados que son incorporados a la memoria colectiva. De un modo más o menos general podemos precisar qué tipo de literatura o qué escritores nos agradan más en un momento histórico determinado, pero no podemos saber si nuestro gusto prevalecerá en el futuro. Lo que sí podemos hacer es estudiar características de escritores del pasado que han llegado hasta nosotros lozanos, pues ellos tienen algo que decirnos, pese al paso del tiempo. Por eso los llamamos clásicos.

En un primer tiempo la poesía, aparte de este *decir otro*, que estuvo siempre en el centro de su dicción, cumplía los papeles que ahora solemos asignarles a la prensa, la radio y la televisión: la transmisión de noticias, la toma de posición frente a los asuntos de interés común. Con el paso de los siglos, el receptor, que era también un oyente, se fue transformando en lector que con fino oído empezó a distinguir la importancia de la manera de de-

cir, es decir el estilo, y no solamente del tema propuesto. En las sociedades que inician su desarrollo, el poeta tenía un papel civil reconocido por los diversos estratos.

Los poetas que llegaron a América en las naves españolas o eran soldados o eran clérigos. Inmersos todavía en un espíritu medieval, no tenían una idea clara de la autoría. Por fin, en el siglo XIX, nos nacieron grandes poetas como Rubén Darío, José Martí y Manuel González Prada. La característica común que tuvieron fue una gran conciencia artística y una preocupación por los temas ciudadanos.

La literatura latinoamericana, escrita preferentemente en español y portugués, goza de un privilegio universal, de una unidad de la que no pueden hacer gala las letras asiáticas, africanas y europeas; gestada como tal en el momento de la conquista portuguesa y española —puesto que las dos lenguas del tronco latino tuvieron que variar sustancialmente aquello que técnicamente se llama referente, la realidad misma a la que se alude— adquiere unidad orgánica a finales del siglo XIX con la escritura de Machado de Assís y de Rubén Darío. Ellos y sus con-militones de la modernidad probaron con su práctica literaria que la historia y la geografía estética tienen compartimientos peculiares que no necesariamente coinciden con la historia y la geografía políticas.

A partir de ese momento, la marca de la literatura latinoamericana será su independencia respecto de las literaturas consideradas madres, en primer lugar por haberse religado con otras literaturas occidentales, con las que la literatura portuguesa y española habían tenido hasta ese momento escasa relación. De otro lado, el modernismo hispanoamericano, cuya prolongación es la vanguardia, tiene varias señales del incipiente proceso de modernización que aparecía en nuestras repúblicas, la primera

de todas, el espíritu cosmopolita, la exaltación de la vida de las ciudades, las metrópolis de las que París era un paradigma, el deseo de incorporar al español y al portugués otras tradiciones como ocurre con los poemas de tradición japonesa de Julián del Casal, y una conciencia de que la literatura es un oficio incanjeable para quien lo asume con vocación profunda. Lo admirable de Rubén Darío y de otros modernistas es que, pasado el momento histórico que vivieron, más allá de los gustos y de los afeites de la época, queda la dedicación del escritor, ese manejo sabio del verso y la prosa castellanas, ese acto de recoger la tradición para transformarla, como si las broncas palabras que pronunciaba Ruy Díaz, el Cid Campeador, hubieran estado naturalmente preparadas para la literatura del tiempo posterior. A partir de Darío la literatura es asumida por muchos de los mejores como una perentoria obligación, como un impulso vital donde el artista se realiza; todavía viviendo en una difícil bohemia, Darío preanuncia a los que más tarde se reclamaron profesionales de la literatura como Julio Cortázar o Mario Vargas Llosa o a los que asumen el arte como un entrega total con una unción religiosa como Moro, como Westphalen, o a los que consideran a la escritura como un impulso vital irrefrenable, una entrega desahogada al servicio de los otros, como Vallejo, como Neruda, como José María Arguedas. En el caso de Darío, la dedicación al arte significó la difícil incorporación de ritmos y métricas de otras lenguas, desde la francesa hasta la griega, pero al mismo tiempo, y fundamentalmente, fue la reconquista de la tradición castellana, anquilosada por muchos escritores españoles del siglo XIX.

La poesía conserva en Hispanoamérica, a lo largo de todo el siglo XX, ese perfume de oralidad que le viene de sus orígenes. La costumbre arraigada de recitar poemas

en público, vigente en nuestros países y en España, se ha perdido casi completamente en Francia donde la poesía es musitada o leída en silencio. Pero poco a poco en tierra americana se va creando una legión de lectores solitarios que en las bibliotecas o en las salas privadas prescindan de la actitud comunal. ¿Qué explicación dar a este doble fenómeno? En principio, como queda dicho, la tendencia mundial, a partir del renacimiento nos parece, es que el aprecio de la poesía se separa de la importancia asignada a los temas. Sin embargo, existen comunidades, las que están en plena formación de su nacionalidad o las que están inmersas en una conmoción social, en las que el asunto del que se hable tiene una considerable aprecio. Ahora vivimos un momento histórico en todo el mundo en el que el mercado tiene una importancia central, tanto que se mide el valor de los productos del trabajo e ingenio humanos en función de su transformación en mercancía. Y la poesía, como es bien sabido, tiene el último puesto entre aquello que puede negociarse, ser objeto de compra venta. Como se ha dicho, los papeles medievales que correspondían a la poesía, ahora pertenecen a otros medios de comunicación. La antigua épica, convertida en novela, se ha quedado con el arte de contar. A la poesía, a esa parcela que llamamos lírica, en general sólo le queda el estilo. Pero la poesía no es sólo colocar bien las palabras. Es una concentración del lenguaje, un rigor interno, por último, un escalofrío que penetra a las verdades universales y los ofrece de un peculiar modo. La poesía tiene algo antiguo que está en el espíritu de los hombres y que felizmente no ha sido arrasado por ningún sistema político: la necesidad de la comunicación personal, íntima. La poesía responde a ese sentimiento colectivo que ya anidaba en el hombre de la tribu y que aparentemente se ha perdido en la vorágine

de las grandes ciudades. Aunque se escriba y publique, la poesía tiene el perfume de la oralidad, como queda dicho. La comunicación directa con el público, aparentemente venida a menos en las épocas más recientes, responde a una necesidad básica que la sociedad no olvida nunca. La poesía, como un diminuto jinete, sabe treparse sobre los medios que aparentemente la opacan, radio, cine, televisión y periodismo, se filtra en los resquicios e ilumina en el pequeño espacio que gana. La poesía es un eficaz antídoto contra ese «lenguaje de madera» esa sucesión inacabable de noticias que nada dice y que se ofrece en el batiburrillo de cada mañana. El lenguaje entrega más significados y, sobre todo, expresa la afectividad en toda su intensidad cuando se expresa líricamente. La poesía es el reino de la libertad, pero también el de la disciplina. Escogemos la poesía hasta cierto punto; podemos decir mejor que ella nos elige, pero nosotros la ayudamos con nuestra actitud, porosa a su encanto y a su poder.

LA RIBERA DEL SILENCIO

Pareciéndonos de rigurosa verdad todo lo dicho anteriormente, es necesario matizarlo, pensando en una línea importante de la poesía contemporánea cuya manifestación más importante en el Perú se da a través de poetas como José María Eguren, César Moro, Jorge Eduardo Eielson, Javier Sologuren, pero más especialmente, Emilio Adolfo Westphalen. Es la poesía que habla desde el silencio, que no solamente se enfrenta a los banales actos repetidos de todos los días y la estulticia de los seres humanos, a la necedad de los discursos políticos, a la vacuidad de los escritos periodísticos, sino que tiene el más alto propósi-

to del lenguaje: decir las palabras por primera vez, evidenciar, mostrar lo que está escondido, hacer de público conocimiento la sabiduría escondida de los hombres.

Esta línea de creación literaria ha estado viva en todos los estadios históricos de la literatura, pero alcanza su plenitud y desarrollo más cabal en el siglo XIX y en el siglo XX. Y si hay que mencionar un nombre característico de esta manera de percibir y realizar la literatura, ese es Mallarmé. Este orífice de la palabra es el punto más alto de la evolución literaria de la poesía francesa en el siglo XIX. Antes que él, Baudelaire y Rimbaud habían iniciado el mismo camino. Baudelaire que incorporó el sombrío humor de las sociedades a sus versos de musicalidad asombrosa, en palabras de Rimbaud, era un rey, atrapado en la retórica de su tiempo. En cierto sentido, de diferente manera, Rimbaud fue un iniciador. Muchos de los poemas de *Iluminaciones* son de tal perfección e intensidad que ahora mismo nos asombran. Pareciera que es el mismo lenguaje, sin intermediación de los hombres, quien va tocando las cosas, mostrando sus recónditos laberintos, hablando de la manera peculiar cómo se organiza el mundo. Si pensamos que a pesar de esa ilusión, esa presencia de un lenguaje que ofrece la apariencia de organizarse solo, lo que en verdad ocurría es que había una mano, la de ese imberbe bribón que había asombrado a los contertulios de Verlaine, que era la que había pergeñado esos versos tan originales. Orillando los decires obvios, enfrentándose a ellos, esa poesía alcanzó un rápido agotamiento. Y no podía ser de otra manera. Había sido el más descomunal intento del ser humano por penetrar lo desconocido a través del lenguaje.

En este punto aparece Mallarmé. Era algunos años mayor que Rimbaud; nacido en 1842, tenía doce años más que el extraño joven. Pero puede decirse, contradictoriamente, que cuando calló Rimbaud, le entregó a Ma-

llarmé la antorcha de la poesía, fue ese el momento en que Mallarmé inició sus exploraciones poéticas. Un dato que nos ofrecen las historias literarias, las biografías, los ensayos y los estudios específicos sobre Mallarmé, es que siempre estuvo luchando contra la esterilidad. Este dato es más interesante de lo que parece ser en primer término. Un primer acercamiento a esta evidencia mostraría únicamente el esfuerzo de un escritor contra la dificultad de escribir por la que pasan tantos creadores. Además, en una sociedad como la francesa, donde había tantos novelistas de primer orden que asombraban más por su desmesura que por su parquedad, como Hugo, como Balzac, como Zola, un caso como el de Mallarmé, era singular. El mismo Hugo, que para efectos metodológicos, lo podemos situar en la antípoda de Mallarmé, era un poeta de obra copiosa. La mayoría de los escritores franceses de fuste estaba formada por individuos que se imponían la obligación de escribir. Mallarmé, en cambio, que tan fatigosamente había llegado a convertirse en escritor, no sentía ese perentorio apremio; había escogido, sí, la tarea de escribir versos que fuesen radicalmente originales y, por lo tanto, su dificultad era doble pues su manera de vencer la esterilidad era ofreciendo productos que fuesen quintaesencias. Puede decirse que la poesía contemporánea tiene tres momentos de inicio: con Baudelaire, con Rimbaud y con Mallarmé, pero mientras Baudelaire y Rimbaud modificaron la retórica de su tiempo con sus potentes originalidades, Mallarmé hizo lo mismo, pero dio un paso más adelante: quiso expresar en sus poemas el silencio, acercó la poesía a otras artes, principalmente las artes gráficas, rompiendo o ampliando la tradicional alianza entre poesía y música, organizando de un modo distinto los materiales poéticos. Desde entonces, hasta los concretistas brasileños, la noción

misma de libro de poesía ha variado. Un libro de poesía no es más un conjunto de poemas alineados uno después de otro.

Para los poetas concretistas brasileños, un libro escrito con anterioridad a Mallarmé tiene todas las páginas iguales. El escritor seguía al escribir únicamente las leyes secuenciales del lenguaje, que no son las leyes secuenciales del libro. Las palabras podían ser diferentes en cada página; pero cada página como tal, era idéntica a las precedentes y a las que seguían. En el arte nuevo cada página es diferente; cada página es creada como un elemento individual de una estructura (el libro) en la que tiene una función particular que cumplir. Un libro de 500 páginas, o de 100 y hasta de 25, en el que todas las páginas son iguales, es un libro que formalmente no es un nuevo objeto estético, por más emocionante que pueda ser el contenido de las palabras del texto impresas en las páginas. Piensan los concretistas que todavía hay, y siempre habrá, gentes a quienes les gusta leer novelas. Un libro de poemas contiene menos o más palabras que una novela, pero usa siempre el espacio real, físico, en el que éstas aparecen de un modo más intencionado, más evidente, más profundo. Porque para transcribir el lenguaje poético sobre el papel, es necesario traducir tipográficamente las convenciones propias del lenguaje poético. La poesía es canto, repiten los poetas. Pero no la cantan. La escriben. La poesía es para decirse en voz alta. Pero no la dicen en voz alta. La publican. El hecho es que la poesía, tal como se da «naturalmente» en nuestra realidad, aunque tiene un perfume de oralidad, es poesía escrita e impresa, no cantada y dicha. Con esto la poesía no ha perdido nada. Ha ganado así una realidad espacial de la que carecían los tan fuertes cantados lamentos y poesías dichas. La introducción del espacio en

la poesía (o más bien de la poesía en el espacio) es un acontecimiento enorme, de consecuencias literalmente incalculables. Un libro es un volumen en el espacio. Es el terreno real de la comunicación que toma forma a través de la palabra, su aquí y su ahora. La poesía concreta representa una alternativa a la poesía. Es el libro, considerado como una secuencia espacio-temporal autónoma, que ofrece una alternativa a todos los géneros literarios existentes. Pero no existe un salto dialéctico, ni una línea de geométrica perfección entre Mallarmé y los poetas concretistas brasileños, en medio está todo el desarrollo de la poesía en la primera mitad del siglo veinte, principalmente los poetas considerados por C. M. Bowra como los herederos del simbolismo como Valéry, Rilke, Stefan George, Alexander Blok, Yeats, y, naturalmente, los poetas vinculados de una u otra manera a la vanguardia, desde los que hoy nos parecen clásicos como Eliot o Pound, hasta los siempre diferentes como Apollinaire o Artaud.

La poesía peruana a lo largo de varias centurias, desde la llegada de los españoles en 1532 había tenido hasta el siglo XIX escasos momentos de verdadera originalidad. Vivimos ahora un redescubrimiento de los escritores de la época virreinal, pero esta profundización de los estudios no ha aportado hasta ahora una voz que haya sido desconocida y al mismo tiempo sea poderosa. Durante las primeras décadas de la república hubimos de contentarnos con escritores costumbristas y satíricos, de musa grácil y volandera. Solamente con Manuel González Prada se produce un verdadero entroncamiento de la poesía del Perú con la escrita en otras latitudes del planeta. Su afán de búsqueda temática, su vehemente deseo de ensayar nuevos ritmos, su originalidad, laboriosamente trabajada, lo convierten en verdadero adelantado

de la renovación literaria en nuestro país. Es interesante observar, con la distancia que puede darnos objetividad, cómo en las primeras décadas del siglo XX, tres poetas alternaban en la escena literaria del Perú: González Prada, cuyas dotes de tribuno y de prosista de garra ocultaban su finura lírica y su hoy incuestionable calidad poética, Eguren, asordinado, de un real valor reconocido por unos pocos, y Chocano, que era quien ocupaba toda la escena oficial. El tiempo, el más celoso de los jueces, ha determinado que el más original de los tres es José María Eguren y que el triunfador de aquellos años, José Santos Chocano, con su música poderosa pero previsible, ha ingresado a la galería de los modernistas junto a tantos que aparecen citados junto al gran Rubén Darío. Dicho en palabras que le gustarían a Westphalen: Chocano era el poeta de lo evidente, y Eguren era el poeta del silencio. Chocano era la tradición y Eguren la innovación. Arriesgarse en lo desconocido fue la divisa de Vallejo y su expresión más lograda en ese camino fue *Trilce* en 1922.

REFLEXIÓN SOBRE LA VANGUARDIA Y EL SURREALISMO EN EL PERÚ

Desde sus comienzos la vanguardia europea fue acogida en Latinoamérica con genuino interés pues se advertía que la literatura adquiriría una característica internacional, verdaderamente cosmopolita. No en vano algunos de los que serían los más caracterizados escritores nuestros en el siglo XX, Huidobro y Borges, la habían conocido de cerca en sus lugares de origen. Ambos consideraban como propias a las culturas europeas y ambos fueron contagiados, —Huidobro más que Borges— por un deseo adánico de originalidad.

En el caso peruano, hubo un teórico, seguramente el más fino crítico de los años veinte, José Carlos Mariátegui, quien en numerosas ocasiones manifestó su conocimiento del arte moderno expresado en la vanguardia, y al mismo tiempo señaló que la poesía vanguardista europea correspondía a una realidad diferente a la nuestra y necesariamente en nuestras tierras tenía que dar frutos diferentes a los de allende. Corresponde a otro momento hacer el balance de las contribuciones de la revista *Amauta* a la difusión de la poesía de vanguardia. Contentémonos ahora con subrayar que Mariátegui auspició la difusión de una literatura de vanguardia pues consideró que la vanguardia europea era claro síntoma y expresión crítica de la crisis del capitalismo y que era posible en nuestros países asociarla a una vanguardia político-social. Sólo así se explica su parejo entusiasmo, su diligencia en organizar tanto a la vanguardia política como a la vanguardia literaria. En una ocasión escribió:

«El futurismo, el dadaísmo, el cubismo son en las grandes urbes un fenómeno espontáneo, un producto genuino de la vida. El estilo nuevo de la poesía es cosmopolita y urbano. Es una moda que no encuentra aquí los elementos necesarios para aclimatarse.»⁸ Sin embargo, la fina perspicacia de Mariátegui le permitió percibir el rasgo más importante de la vanguardia: su carácter internacional. César Vallejo, poeta sin par, pero, al mismo tiempo, acerado crítico, dijo en 1926 en *Favorables - París - Poema # 1* que la poesía nueva no debía ser la mera agregación de palabras y metáforas nuevas más o menos a la moda, sino una cuestión de fondo, de verdadera necesidad expresiva, ligada a la sustancia ideológica que empa-

⁸ José Carlos Mariátegui. *Peruanicemos al Perú*. Lima, Biblioteca Amauta, 1970, p. 19.

pa y justifica el uso de determinadas formas de lenguaje. Reclamaba, pues, una correspondencia entre una poesía nueva y una forma de pensar diferente, que debería ser propia de nuestros pueblos.

Una afirmación de Sonia Matalía, recogida por Raúl Bueno en un trabajo que se titula *Apuntaciones sobre el lenguaje de la vanguardia poética latinoamericana*⁹ expresa una opinión que suscribimos en buena parte:

Así, la vanguardia hispanoamericana aparece desdoblada: por un lado, una vanguardia que busca insertarse en el ámbito internacional, atenta a las transformaciones de los movimientos europeos, que mantiene una actitud iconoclasta frente a la tradición literaria precedente; y por otro, una vanguardia, igualmente renovadora, aunque menos reconocida en su trayectoria futurista que busca insertar el campo de su propuesta dentro del propio sistema hispanoamericano haciendo uso de sus propias fuentes y recursos y manteniendo una relación más relajada con la tradición inmediata como el Vallejo de *Trilce* y *Escalas Melografiadas*.

Sin duda, como afirma Bueno, el problema está en la expresión «relación relajada», pues lo que existe en los vanguardistas latinoamericanos es un proyecto de reconstrucción de la tradición nacional. En el caso de los futuristas italianos, por ejemplo, hay una total ruptura con el pasado y un deseo de avanzar hacia algo diferente. En el caso latinoamericano, se trata de modificar la tradición, de entender la cambiante actualidad, de entenderse a sí mismos. Además, en el terreno literario existía también aquello que en el lenguaje económico se llama «un desarrollo desigual y combinado». Otro rasgo diferencial de la vanguardia latinoamericana, respecto de la

⁹ Lima, 1992, p. 12.

européa, es que los referentes europeos suelen ser lugares ideales abstractos, más próximos a la ciudad que al campo y más cercanos a ciudades irreales que concretas; en cambio, como lo subraya Bueno, los referentes de nuestra vanguardia son históricamente ubicables y están muchas veces signados por la actualidad. Un escritor paradigmático como Vallejo asocia su nombre en la escritura a Santiago de Chuco, Trujillo, Lima, España; y Neruda, conforme va avanzando en su producción literaria, cada vez hace más referencias a lugares concretos hasta culminar en un exuberante catálogo de topónimos en *Canto general* de 1950. También Parra del Riego en su «Polirritmo dinámico a Gradín, jugador de fútbol» rendirá homenaje a una realidad inmediata y palpable. Una explicación general sobre este asunto, que no se ha intentado hasta ahora a cabalidad, es que en nuestros países, hasta años relativamente cercanos, la poesía y la novela en particular, y la literatura en general, cumplían los papeles comunicadores que tenían en la antigüedad, daban noticia, información de lo que ocurría en la sociedad y reemplazaban de un modo cierto a unas no desarrolladas ciencias sociales. Un método de conocimiento de la realidad, ha sido hasta finales de la década del sesenta el desmenuzamiento de las obras literarias. El caso de José María Arguedas, enfrentado en cierto modo a los científicos sociales en 1965 es bastante próximo. Este rasgo, el tener referentes reales y no ideales, lo comparte la vanguardia latinoamericana con todo tipo de literatura producida en nuestros países.

Otra característica latinoamericana, es que los poetas nuestros hacen un uso bastante libre de los recursos de vanguardia, por lo que resulta bastante difícil clasificarlos como adherentes a un determinado movimiento. En América Latina hubo movimientos vanguardistas como

el ultraísmo de Argentina, el creacionismo en Chile, el estridentismo en México, y en el Perú un poeta, que según difundida opinión equivale a un itismo, César Vallejo. Pero al lado de todos ellos hubo una actividad de vanguardia, de casi imposible clasificación. Históricamente nuestro primer poeta vanguardista es Alberto Hidalgo tanto en su *Arenga lírica al emperador de Alemania y otros poemas* (1916), como en su *Panoplia lírica* (1917). Como lo dijo en su momento Luis Monguió en *La poesía posmodernista peruana*,¹⁰ lo más saltante de esos textos es el inmoderado afán de un joven de llamar la atención con un elogio de la guerra y de la Alemania de Guillermo II, que iba a molestar a muchos en país tradicionalmente francófilo. Marinetti estaba detrás del joven lírico arequipeño. Sabido es que la vanguardia peruana sería inimaginable sin el libro *Trilce* (1922) de César Vallejo. Sin ese texto, no solamente nuestra vanguardia, sino nuestra literatura en el siglo XX sería más pobre. El libro convoca la atención de especialistas y lectores. Se ha desentrañado el sentido más secreto de cada uno de los vocablos, se han ensayado disímiles interpretaciones de cada uno de los poemas, y sin embargo, esta poesía no se entrega fácilmente a la voracidad de sus lectores, los atrae y los rechaza al mismo tiempo. Al lado de *Trilce* los poemas de Alberto Hidalgo —cuyos méritos de iniciador están suficientemente salvaguardados— son juegos de niños, están llenos de ingenuidad y dacterios. La vanguardia peruana tuvo en la década del veinte una gran autonomía si recordamos que pertenecen a ella también los *Cinco metros de poemas* (1927) de Carlos Oquendo de Amat, *La casa de cartón* de Martín Adán y las revistas

¹⁰ México, Fondo de Cultura Económica, 1954.

Amauta (1926-1930), *Boletín Titikaka* (1926-1931), *Poliedro* (1926) y *Trampolín-Timonel-Rascacielos-Hangar* (1926-1927). Pero a los comienzos de los años treinta la primera vanguardia casi había terminado su ciclo. Desaparecido de escena Mariátegui y ausente Oquendo, cada uno de los antiguos vanguardistas tomó su propio camino. Vallejo y Adán, los más originales, dieron obras diferenciadas y que convocan la atención hoy día, aunque la vanguardia quedó en ellos como un sedimento. Nos referiremos ahora a la relación de la literatura vanguardista con el surrealismo en el Perú. Sabemos bien que la obra de algunos poetas que nos son muy queridos, sería inexplicable sin la existencia del surrealismo. Esperamos que no se juzgue exclusivamente una afición a las paradojas señalar que Vallejo, vanguardista excepcional, si nos atenemos a lo que escribió, y no a lo que otros dicen, no solamente jamás fue un surrealista en el estricto sentido del término, sino que atacó frontalmente a la estética y a la práctica política surrealistas. ¿Y Westphalen? En sus escasas y celebradas apariciones públicas de los últimos años del siglo XX, cada vez que se le ha preguntado ha negado ser surrealista, lo que justifica por lo menos una meditación. El propio César Moro, que fue sin duda un gonfalonero del surrealismo, se apartó de André Breton en los últimos años de su vida. Cuando Moro conoce el surrealismo lo considera como el único movimiento de la época capaz de llevar la existencia humana hasta el máximo grado de incandescencia. No trataba de producir obras capaces de rivalizar contra la madre naturaleza, como fue el propósito declarado de su no bien querido Vicente Huidobro, sino de experimentar, como decía el apotegma surrealista, por medio de un lenguaje destinado a expresar el funcionamiento real del pensamiento, fuera de cualquier control o razón, de cualquier preocu-

pación estética o moral, ciertas posibilidades mal o nada exploradas del espíritu. Moro fue al mismo tiempo, como lo señaló Coyné en 1992 en *César Moro; surrealismo y poesía*¹¹ alguien que tuvo en un período determinado relaciones muy intensas y al mismo tiempo evasivas con los surrealistas franceses. En aquello que tenía alta temperatura emotiva se daba muy intenso, pero no era un asiduo de las reuniones. Tenía un dominio privado, el de sus amores y amistades, en el que no entraban los surrealistas. Podría decirse, resumiendo la cuestión, que Moro fue intensamente surrealista en cuanto a visión del mundo, pero estaba muy lejos de compartir el espíritu de capilla, la seriedad de los debates. Moro en su escritura, no solamente llevó al papel la voz de los otros, sino que se propuso ser otro, como quería Rimbaud, y lo fue ciertamente. Dejó de ser Alfredo Quipez Asín y pasó a ser aquello que eligió, César Moro, alguien que es en el sentido simbólico, su propio padre. Y ese Moro, peruano hasta la médula, porque ésta fue la sociedad que odiaba, pero la única que conocía profundamente, escogió escribir en una lengua ajena, la francesa, que amaba desde su corta edad. Tamaña hazaña, escribir en un idioma que no es la lengua madre, no ha sido suficientemente subrayada, pero hermana a Moro con alguien con el que casi nada compartía, José María Arguedas. Si Moro viviera seguramente se sorprendería de la comparación, pero tal vez más le llamaría la atención, hasta el punto de sacarlo de quicio, si supiese que reputados críticos y poetas han considerado a *Trilce* de César Vallejo como un libro surrealista. Extender el término «surrealismo» a todas las escuelas de vanguardia nos parece excesivo. En todo

¹¹ En *Avatares del surrealismo en el Perú*. Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, 1993, p. 193.

caso se justifica una discusión mayor. Lo que sí es cierto es que la vanguardia desemboca en el surrealismo y que existen vasos comunicantes entre todos los ismos anteriores y el surrealismo. Nuestro querido poeta Emilio Adolfo Westphalen, como se ha señalado supra, ha negado en numerosas ocasiones su pertenencia al surrealismo. Como a Vallejo no se le puede cambiar lo que dice, pero sí darle una temporalidad. Westphalen no considera que el rótulo de surrealista conviene a su actitud literaria. No podemos desconocer sin embargo su contribución a la primera exposición surrealista en el Perú de 1935, tampoco su colaboración con Moro en el texto contra el padre del creacionismo *Huidobro o el obispo embotellado*, o su participación en la revista *El uso de la palabra*, signos exteriores de filiación surrealista. Distinguimos en él, una militancia de una filiación. Nunca fue un militante, pero sí fue poroso al credo surrealista. No tenía aficiones de liderazgo y se acomodaba a los ocasionales dictados de Moro, pero, además, aunque sería inexplicable sin el surrealismo, no se agota en el movimiento.

Junto a estos poetas, hay otro alto y emblemático, que pidió que abriéramos su libro como quien pela una fruta: Carlos Oquendo de Amat. Sus *Cinco metros de poemas* son el resumen de la vanguardia peruana asumida a plenitud. Constituyen también algo de lo mejor de la poesía latinoamericana del siglo XX. Eso sólo bastaría para aplaudir el aclimatamiento del surrealismo en el Perú. Surrealistas casi no hay hoy día en América Latina, pero todos seríamos menos sin esa radical búsqueda de la libertad que trajo André Breton en la palabra y la actitud de César Moro, en el verbo límpido de Carlos Oquendo de Amat.

LA PALABRA EN LA MAROMA

En un hermoso artículo sobre los algunos poetas peruanos y sus problemas expresivos, Roberto Paoli¹² sostiene que escritores como Eielson, Westphalen, Sologuren, Varela, son personas hondamente marcadas por la soledad o por la marginalidad o por la disconformidad y que ese rasgo humano los une, más allá de cualquier práctica literaria. Todos ellos tienen una aguda, dolorosa conciencia de la crisis de la palabra poética, de la imposibilidad de seguir un camino tranquilo en su destino de artistas, de la desesperación y terrible responsabilidad de expresarse en versos. Pero lo más interesante que dice el profesor italiano es que estos poetas saben que la poesía es un hecho eminentemente verbal, pero al mismo tiempo se encuentran incómodos de emplear el mensaje recibido, que aunque contemporáneo, les parece desgastado e inadecuado; tratan de buscar otras soluciones; tantean salidas hacia la expresión del mañana. Todos, por caminos distintos, y a veces opuestos, han tenido que vivir una difícil y conflictiva relación con la palabra. La poesía es para ellos una experiencia total y, al mismo tiempo, infernal: una experiencia del fracaso más bien que del triunfo, en la cual lo que el poeta siente se convierte con frecuencia en algo que, escrito en el papel, es insignificante, insatisfactorio y pasa desapercibido para los demás. La escritura se detiene, reverencia la blancura del papel, utiliza los intervalos, los vacíos entre las palabras como significantes sin palabras. De todos los poetas de la ribera del silencio que sin ese nombre aparecen mencionados por Paoli, es Westphalen el que más se acerca a la idea de que el silencio está poblado de palabras. A lo lar-

¹² *Estudios sobre literatura peruana contemporánea*. Firenze, 1985, p. 93.

go de toda su producción poética, Westphalen, como el puñado de artistas que en cualquier época histórica procuran decir lo nunca dicho, puede decirse que dialoga con el silencio, y aquello que sucede en el seno mismo de su propia poesía se vuelve imagen de su propia vida como escritor, donde larguísimos períodos de esterilidad dialogan, por así decirlo, con otros de fecundidad asombrosa. Y eso, como dice Paoli, contribuye a la leyenda, al mito: Westphalen, en la línea de Mallarmé, es el poeta del silencio. Después de la edición de sus poemarios de los años treinta, permaneció muchos años sin publicar. Ese callarse, seguramente no deliberado, pero situado en una zona de riesgo, de la que el propio poeta no sabía si iba a regresar, contribuyó a llamar más la atención sobre los escasos poemas que había editado y a despertar interés sobre los poemas que décadas más tarde empezó a dar a conocer, hasta el final de su vida.

Westphalen, tan ligado a Moro, es absolutamente diferente a él en la manera de escribir poesía. Poeta por reducción, contrasta con Moro, poeta de verbalidad trasgresiva. Poeta del silencio Westphalen; poeta proteico, excesivo, siempre buscando nuevos modos de verbalizar, Moro. Westphalen: pensamos una imagen, la de un equilibrista trepado en su maroma, en las alturas siempre peligrosas, sobre (y bajo) las miradas atónitas de los espectadores. Absolutamente consciente de su trabajo, en el que se juega la vida, permanece indiferente al efecto social de lo que hace. En la soledad de las alturas, habla para sí o más bien apenas habla o se calla, porque debajo todo es abismo, todo es muerte, todo es final.

Westphalen en sus primeros poemarios, *Las ínsulas extrañas* (1933) y *Abolición de la muerte* (1935) da muestras de una originalidad absoluta en la literatura peruana. Es el poeta que más radicalmente se aparta de las líneas que

se venían cultivando por décadas. Hasta en el mismo César Vallejo, que es el poeta más original de la vanguardia en lengua española, podía encontrarse un vínculo con los poetas y las escuelas anteriores. En las pocas ocasiones en las que Westphalen ha hecho referencias al modernismo, lo hace con punzante ironía, ya sea refiriéndose al propio movimiento o a poetas como Chocano, al que considera, seguramente no sin razón, como un epígono. Esto no lo convierte a EAW en un poeta adánico. No tiene la presunción de considerarse único, como si la tenía Vicente Huidobro, quien fue precisamente blanco favorito del sarcasmo de César Moro y de la pluma acerada del propio Westphalen. Poco se ha reparado en el hecho de que Westphalen comparte con Darío, al que seguramente no apreciaba tanto, la voluntad de religar su escritura con modos de versificación innovadores. En ese sentido, puede trazarse una línea de búsqueda de originalidad que va de González Prada a Eguren y luego a Westphalen, solo que este último consigue una mayor originalidad, por la sencilla razón de que hay poetas más parecidos a González Prada o a Eguren, y menos a Westphalen. Se trata de una profunda convicción colectiva que asocia el quehacer de este poeta con la exploración en los abismos del ser, una lúcida conciencia crítica y una ética, que lo convierten en un paradigma literario de las letras castellanas y de la literatura del Perú.

La poesía de Westphalen está viva entre nosotros, principalmente porque es leída con avidez por nuevas generaciones de lectores que lo van convirtiendo en un clásico. Juzgarla es una empresa más dificultosa de lo habitual por la empatía que provoca; interpretarla es una actividad vedada todavía para el más avezado semiólogo. Acercarse a ella con modestia e intentar unas mínimas explicaciones es el propósito de estas líneas de ho-

menaje. Se ha señalado con justeza la entraña irracionalista de la poesía de Westphalen; se ha percibido con precisión su entronque con el surrealismo, aunque el poeta ha negado con persistencia su pertenencia a tal movimiento, como hemos venido diciendo. Se han observado sutiles matices en el tono de *Las ínsulas extrañas* de 1933 y *Abolición de la muerte* de 1935: el caos permanente, el irracionalismo en estado puro del primer volumen y un cierto dinámico equilibrio, algunos elementos de control de la imagen poética en el segundo libro. Pero casi nada más se ha dicho. La poesía de Westphalen es la que más se resiste en la tradición literaria peruana a los análisis definitivos. La relación con los místicos de Westphalen es tan cercana que poco se ha advertido. El primer título de nuestro poeta es un verso de San Juan en una de las partes más hermosas del *Cántico espiritual*, en la que el alma asocia el nombre del amado con las montañas, los valles solitarios nemorosos, los ríos sonoros, el silbo de los aires amorosos, y ahí, en medio, sin más retórica, en esa pura exclamación que es la esencia misma de toda actividad lírica, como lo ha enseñado Miguel de Unamuno, ahí, las ínsulas extrañas. Y es que la relación de Westphalen con la poesía es como la del místico con la divinidad; ambos poetas son iluminados, alumbrados, como se decía en el lenguaje del siglo XVI. Y todo alumbrado está dentro de una tradición, de una ortodoxia, pero se sabe al mismo tiempo diferente a ella, sin necesitar probárselo a nadie. Para EAW, en la poesía, en la revolución y en el amor están actuantes los mismos imperativos esenciales: la falta de resignación, la esperanza a pesar de toda previsión razonable contraria. De alguna manera, quitándole el sentido religioso a la palabra, los grandes poetas franceses del siglo XIX, cepa de la que viene Westphalen, eran alumbrados: entregados a un rito especial, casi se-

creto, teniendo como máximo logro la escritura misma, no su difusión, secundaria ciertamente; vacíos, colmados de nada una vez cumplido el objetivo. Así Westphalen, como Rimbaud en otro tiempo no solo calló

(Me he callado porque el silencio pone más cerca los labios

Porque solo el silencio sabe detener a la muerte en los umbrales

Porque solo el silencio sabe darse a la muerte sin reservas)

sino que, como queda demostrado por su propio testimonio, quedó desconcertado de haber intentado alguna vez escribir poesía. Siguiendo con la comparación diremos que la experiencia mística es a tal punto intensa para los alumbrados que quita sentido a cualquier otro acto de la vida. Así, después de haber tocado el Azur de Mallarmé con las manos, de haber escrito en el corto lapso de dos años la poesía más flexible en lo que iba corrido del siglo (fue necesario que apareciera *Reinos* de Eielson para encontrar en la lírica peruana otro poeta tan hábil formalmente) ¿qué le quedaba a Westphalen sino el silencio? En una época de grandes turbulencias sociales, de persecución política, ¿cómo podía, después de *Abolición de la muerte*, un poeta recogido como Westphalen tener vivencias una y otra vez renovadamente intensas que le permitiesen una escritura acerada? Poéticamente estaba agotado. De tal intensidad fue su experiencia que quedó mudo por largos años.

El fuego nace en los ojos

El amor nace en los ojos el cielo el fuego

El fuego el amor el silencio

había dicho ya en su primer libro. Y así como San Juan

de la Cruz, aparte de sus experiencias místicas, fue un reformador de la orden de los carmelitas, tarea que le llevó muchos años de su vida y le trajo considerables tribulaciones, Westphalen abandonó la poesía, con la que ya no podía tener relación directa, y se transformó en lo que fue durante muchos años, un animador cultural. Sin ir nunca directamente contra las ortodoxias, el gusto medio u oficial, se las ingenió siempre para impulsar la cultura marginal: ahí está su célebre revista de 1948 que se llamaba, no por casualidad, *Las moradas*, título de un libro de Teresa de Ávila; Santa Teresa escribió ese texto por orden de su confesor. Teresa, a quien podemos llamar una mística popular, lo hizo a desgano, pero lo hizo bien. Lo mejor no era lo que los hombres leían de ella, lo verdaderamente mejor era su comunicación con Dios, de la que no necesitaba dar testimonio, salvo por las cristianas reglas de la obediencia. Así Westphalen nunca pareció poner excesivo empeño en sus empresas editoriales *Las Moradas* y después, hacia 1967, *Amaru*, pero las hacía tan correctamente que se convirtieron en las mejores revistas del país en su momento. Pero hasta en las revistas aparece una conducta de origen mística: dentro y fuera de la ortodoxia, aceptadas por el orden establecido, pero al mismo tiempo mirando ese orden; y además, mérito rarísimo, no publicando a nadie que escribiese con torpeza, lo que indica buen gusto, aparte de toda actitud mística. Acéptese, en todo caso, como una gran coincidencia los parecidos entre el esfuerzo de los místicos españoles y el cuidado en cada una sus actividades que realizó Westphalen.

La familia literaria de Westphalen está formada por los místicos españoles, los simbolistas y surrealistas franceses y una rama de la poesía peruana, Eguren, Xavier Abril, Oquendo de Amat. Y dos poetas posteriores: Javier Sologuren y Jorge Eduardo Eielson.

A partir de 1980, cuando publicó *Otra imagen deleznable*, Westphalen continuó dando a conocer nuevos textos que renovaron su vigencia poética. Su palabra, cada vez de más castigado rigor oscila entre el erotismo y la serena reconciliación con el mundo, como puede verse en estos textos admirables:

Frente al mar del poniente — el cuerpo en pie del amante tapaba casi por completo el de su compañera — reclinado sobre reducido parapeto.

Eran visibles — con todo — brazos desnudos al redor del cuello ajeno y — abajo — extremos deleitables de las piernas — meciéndose lenta — pendularmente.

Alivio y deleite
Cuando se ha atracado
La Barca del Tiempo
Y nada sucede.

Es hermosa la poesía de Westphalen, radiante, de cualquier época; acaso sirva como lo dijo en otro verso «Para abrir por fin rendijas en la pared del tiempo». Así ocurre con el siguiente poema, que es un ejemplo de la escritura de Westphalen, después de abandonar su silencio absoluto, que duraba varias décadas:

EL MAR EN LA CIUDAD

¿Es éste el mar que se arrastra por los campos,
Que rodea los muros y las torres,
Que levanta manos como olas
Para avistar de lejos su presa o su diosa?

¿Es éste el mar que tímida, amorosamente
Se pierde por callejas y plazuchas,
Que invade jardines y lame pies
Y labios de estatuas rotas, caídas?

No se oye otro rumor que el borboteo
Del agua deslizándose por sótanos
Y alcantarillas, llevando levemente
En peso hojas, pétalos, insectos.

¿Qué busca el mar en la ciudad desierta
Abandonada aun por gatos y perros,
Acalladas todas sus fuentes,
Mudos los tenues campanarios?

La ronda inagotable prosigue,
El mar enarca el lomo y repite
Su canción, emisario de la vida
Devorando todo lo muerto y putrefacto.

El mar, el tierno mar, el mar de los orígenes,
Recomienza el trabajo viejo:
Limpiar los estragos del mundo,
Cubrirlo todo con una rosa dura y viva.

Los poetas tienen suficiente tarea con su canto y con escritura, pero hay algunos como Westphalen que desarrollan también un pensamiento específico sobre el acontecer del mundo y lo hacen con profundidad y con belleza. En este libro, junto a la poesía, recogida cuidadosamente y completa, se ofrece una rigurosa selección de los escritos en prosa de EAW, con el propósito de dar una visión lo más completa de sus calidades como artista. Emilio Adolfo Westphalen es uno de esos excepcionales individuos, que desde actividades absolutamente minoritarias, la poesía, la pintura, la edición de revistas culturales, enorgullece al Perú.

MARCO MARTOS

ESTA EDICIÓN

Para la edición de este volumen, se ha trabajado principalmente con la edición *Belleza de una espada clavada en la lengua. Poemas (1930-1986)*. Lima, Ediciones Rikchay, 1986, que es un conjunto de la obra poética de Westphalen, cuidado por él mismo, con la meticulosidad que le era característica y que incluye los textos inéditos de *Porciones de sueño para mitigar avernos*. También hemos cotejado los poemas de esa versión con los de *Bajo las zarpas de la quimera. Poemas 1930-1988* que con presentación de José Ángel Valente publicó Alianza Editorial en 1991 en Madrid. Conocemos también la edición de poemas titulados *Otra imagen deleznable* del Fondo de Cultura Económica. México, 1980. Las primeras publicaciones en forma de libro de los poemas que presentamos se dan de la siguiente manera:

Las insulas extrañas. Edición de 150 ejemplares para suscriptores. Lima, 1933.

Abolición de la muerte. Con un dibujo de César Moro. Tirada de 150 ejemplares por cuenta del autor. Edición Perú Actual, 1935.

Cuál es la risa. Prólogo de André Coyné. Barcelona, Ediciones Auqui, 1989.

Arriba bajo el cielo. Con un dibujo de Judith Westphalen. Lisboa, 1982.

Máximas y mínimas de sapiencia pedestre. Con un grabado de Judith Westphalen. Lisboa, 1982.

Ha vuelto la diosa ambarina. Lima, Jaime Campodónico/Editor, 1989.

Falsos rituales y otras patrañas. Presentación de Iván Ruiz Ayala. Fotografías de Herman Shwarz. Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, 1999.

Como ha indicado Iván Ruiz Ayala en el libro de Emilio Adolfo Westphalen que prologa: *Falsos rituales y otras patrañas*, en 1984, dos años después de las dos publicaciones anteriores vio la luz *Nueva serie (de escritos de Emilio Westphalen, con un dibujo de César Moro*. En la recopilación que hizo editorial Rikchay en 1986 pasó a denominarse *Nueva serie* y en la edición española, *amago de poema —de lampo— de nada*. En esta edición conservamos los títulos de las secciones *Nueva serie*, *El niño y el río* y *Remanentes de naufragio*. También se ha consultado la edición de *Ha vuelto la diosa ambarina*. Tijuana, México, 1988. De los poemas recogidos en revistas, en cada caso figura la referencia exacta en la misma página.

Para los textos en prosa se ha recurrido a las fuentes originales, que anotamos al pie de página, que a su vez se han cotejado con el libro de Emilio Adolfo Westphalen *Escritos varios sobre arte y poesía*. Lima, Fondo de Cultura Económica, 1997. Igualmente, se publica completo *La Poesía los poemas los poetas*, México, Universidad Iberoamericana, 1995, selección de artículos realizada por el propio poeta.

CRONOLOGÍA

- 1911 El 15 de julio nace en Lima Emilio Adolfo Westphalen Milano. Hijo de Emiliano Westphalen Wimmer y Teresa Milano Barbagelata.
- 1926 Egresada del Colegio Alemán junto con sus compañeros Rafael de la Fuente Benavides y Estuardo Núñez.
- 1927 Intento frustrado de ingresar a la Escuela Nacional de Ingeniería.
- 1928 Inicia estudios de Letras en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- 1932 Culmina sus estudios universitarios.
Trabaja en la Compañía de Minas y Minerales de Mauricio Hoschschild.
- 1933 Publica en Lima *Las ínsulas extrañas*.
- 1934 Conoce a César Moro e inicia con él una fructífera colaboración literaria que duraría hasta 1956.
- 1935 Publica en Lima *Abolición de la muerte*.
- 1936 Publica en febrero el panfleto *Vicente Huidobro o El obispo embotellado*.
Publica junto con César Moro y Manuel Moreno Jimeno un boletín en defensa de la República Española.

- 1939 Edita en diciembre el único número de la revista *El Uso de la Palabra*.
- 1947 Inicia la edición de la revista *Las Moradas*. El número inicial se publicó en junio de ese año y el número 7-8 en julio de 1949.
- 1948 Vive y trabaja en Nueva York hasta 1956.
- 1957 Trabaja como traductor en Roma en la Organización de las Naciones Unidas y la Organización para la Agricultura y la Alimentación hasta 1962.
- 1964 De regreso al Perú, en Lima, se incorpora la Facultad de Letras de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos como profesor de Arte Precolombino y de América.
- Es editor hasta 1966 de la *Revista Nacional de Cultura*.
- 1967 Es editor, hasta 1971 de la revista *Amaru* de la Universidad Nacional de Ingeniería.
- 1971 Hasta 1977 es agregado cultural de la Embajada del Perú en Italia.
- 1977 Hasta 1980 es agregado cultural de la Embajada del Perú en México.
- Obtiene el premio Nacional de Literatura del Perú.
- 1980 Hasta 1981 es agregado cultural de la embajada peruana en Lisboa.
- Publica en México *Otra imagen deleznable. Poesía reunida*
- 1982 Publica en Lisboa *Arriba bajo el cielo*.
- Publica en Lisboa *Máximas y mínimas de sapiencia pedestre*.

- 1984 Publica en Lisboa *Nueva serie de escritos*.
- 1986 Publica en Lima *Belleza de una espada clavada en la lengua*. Se incluye por primera vez la parte *Porciones de sueños para mitigar avernos*.
- 1987 Publica en México *Ha vuelto la diosa ambarina*.
- 1988 Se publica en Barcelona, sin su conocimiento, el poemario perdido *Cuál es la risa*.
- 1991 Publica en Madrid *Bajo las zarpas de la quimera (Poesía 1930-1988)*.
- 1995 Publica en México *La Poesía los poemas los poetas*.
El Estado peruano le otorga las Palmas Magisteriales y la Orden del Sol.
- 1997 Publica *Escritos varios sobre arte y poesía*.
Obtiene el Premio Southern Perú y la medalla José de la Riva-Agüero.
Doctor honoris causa de la Universidad Nacional de Ingeniería.
- 1998 Premio de Poesía Miguel Hernández en Orihuela.
- 1999 Doctor honoris causa de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos
- 2001 Fallece en Lima el 18 de agosto.

POESÍA COMPLETA

ADVERTENCIA DEL AUTOR

Había por mucho tiempo preferido las ediciones de poemas en cuadernos pequeños de tirada exigua. Sin embargo — la suerte corrida por las recopilaciones (más o menos completas o incompletas) — impresas en México (1980) y Lima (1986), me lleva a recoger con beneplácito esta edición española.

La ordenación de los poemas sigue — en general — el orden cronológico. Se encontrará al final del volumen información acerca de la publicación primera de las distintas series incluidas.

Allí se hace patente el (para ciertos comentaristas) insólito intervalo de más de treinta años entre los poemas de juventud y los recientes. Rechazo — por supuesto — las especulaciones a propósito de un «accidente» no extraordinario y más bien anecdótico. Para mí no hubo sino una reanudación necesaria — favorecida por circunstancias fortuitas. Levantóse una compuerta y quedó restablecida la corriente — agotada o embalsada. No se puede esperar — desde luego — que uno escriba a los sesenta o setenta años de edad como lo hizo a los veinte y tantos.

Por otra parte — hay que reconocer que el lenguaje y los temas utilizados en poesía han cambiado considerablemente desde la insurgencia de las llamadas «vanguardias». Y no sólo hay que tomar en cuenta la modificación de los criterios estéticos (y otros) — también el instrumento de captación sufre mengua o deterioro con el tiempo.

Sobre los poemas mismos no corresponde que yo di-

serte. Se sabe que un poema es un objeto hecho de palabras y dotado de determinada carga afectiva (de intensidad variable). Dada la diversa constitución de las personas — es dudoso que las reacciones sean similares o aproximadas.

En mi caso — cada poema de este libro fue una sorpresa. Tal vez algunos lo sean para los demás.

LAS ÍNSULAS EXTRAÑAS

las ínsulas extrañas

SAN JUAN DE LA CRUZ

ANDANDO EL TIEMPO...

ANDANDO el tiempo
Los pies crecen y maduran
Andando el tiempo
Los hombres se miran en los espejos
Y no se ven
Andando el tiempo
Zapatos de cabritilla
Corriendo el tiempo
Zapatos de atleta
Cojeando el tiempo
Con error de cada instante y no regresar
Alzando el dedo
Señalando
Apresurando
Es el tiempo y no tiene tiempo
No tengo tiempo
Mostrar la libreta
Todo en orden
Por aquí a la aventura silencio cerrado
Por allá a la descompuesta inmóvil móvil
Ya llega y tarda
Y se olvida
Por acá con boca falsa y palabras de otra hora
El pañuelo nuevo y pronto

Para el adiós
Adiós y no ha llegado
Ésta es la señal
El tiempo
Casi no es niño
Pero flor no es
Casi
Cuando está sobre un árbol
Se divisa el paisaje la estrella
Los zapatos
Osamentas de pescado
Y el ojo llena el horizonte
El tiempo
Aunque cojee y se hiera y se lamente
Prohibido
No te hagas tan silencio
La nube sabe de otro lugar
Son las escaleras que bajan
Porque nadie sube
Porque nadie muerde la nuca
Sino las flores
O los pies llagados
Andando y sangre de tiempo
Gotas la lluvia el torrente
La mano llega
Este es su destino
Llegar el tiempo
Se devuelve y usted sabe más
Estaba junto al silencio
Estaba con ojos pequeños
La mano a lo desierto

El pie a lo ignorado
Indudable
Los huesos prestados podían ser míos
Si un leve signo no dijera
Y no decía
Alzada levantada
Me doy a tu más leve giro
Al amor de las pestañas
A lo no dicho
Vértigo
Te temía sin noche y sin día
Aunque no regreses
Por la marcha de mis huesos a una otra noche
Por el silencio que se cae
O tu sexo

SOLÍA MIRAR EL CARRILLÓN...

SOLÍA mirar el carrillón que llega con toda ave
Así estaba más muerta
Por sus ojos debocaban los ríos las aves
La urgencia la despedida
Te encontraba blanca sin huesos
No me traigas esta desesperanza
Del camino a la lenta
Sin sobresaltos
En los cabellos se apagaba la última alba
Tras el muro del alba
Muerta así las líneas el ave
Lo que llama responde con otra voz
Primero es el desaliento
El amor no reconoce
Este aliento este cuerpo este valle
Miedo rojo tibio la fogata
Los ojos aumentan y beben
Tan lejos se llega
La fogata por narices boca ojos
Hasta
Contemplando el largo camino que vuelve del amor
Tiene lindos bigotes
Bigotes con diminutas patitas caminan este valle
Cuatro casas y una puerta para la estatura o
El amor dormir la planicie que bosteza
En el valle los ríos el sol que estrena levita
Puños de celuloide gemelos con una gota de sangre
en cada silencio

En el silencio estaba más niña
Lloraba y nacía al sexo con cada flor
Los insectos conocen bien en cuál boca es más dulce
 el dolor
Si se va y los ojos llegan primero
Tal vez entonces haya que negar y perderse
Bajo una sombra o una niña
Bajo la llama la gota de sangre el ave
La noche es más lenta
Se empina
Por te ver si yo
Aunque estás muerta
Oyes
El amor nunca llega sino ahora
Las manos gobiernan las estaciones
La primavera es la boca el seno la muerta el ave
Porque se cierra y nace
Nace flor boca seno ave

LA MAÑANA ALZA EL RÍO...

LA mañana alza el río la cabellera
Después la niebla la noche
El cielo los ojos
Me miran los ojos el cielo
Despertar sin vértebras sin estructura
La piel está en su eternidad
Se suaviza hasta perderse en la memoria
Existía no existía
Por el camino de los ojos por el camino del cielo
Qué tierno el estío llora en tu boca
Llueve gozo beatitud
El mar acerca su amor
Teme la rosa el pie la piel
El mar aleja su amor
El mar
Cuántas barcas
Las olas dicen amor
La niebla otra vez otra barca
Los remos el amor no se mueve
Sabe cerrar los ojos dormir el aire no los ojos
La ola alcanza los ojos
Duermen junto al río la cabellera
Sin peligro de naufragio en los ojos
Calma tardanza el cielo
O los ojos
Fuego fuego fuego fuego
En el cielo cielo fuego cielo
Cómo rueda el silencio

Por sobre el cielo el fuego el amor el silencio
Qué suplicio baña la frente el silencio
Detrás de la ausencia mirabas sin fuego
Es ausencia noche
Pero los ojos el fuego
Caricia estío los ojos la boca
El fuego nace en los ojos
El amor nace en los ojos el cielo el fuego
El fuego el amor el silencio

HOJAS SECAS PARA TAPAR...

HOJAS secas para tapar un límite de inolvidables rumores

El otoño tiene el desencanto del que todo busca
Unas pestañas anuncian la hora más a la altura del vago
ruiseñor distraído

Evidencia

Memoria

Sin memoria

Aparecen los días con alguna nostalgia

Tal vez nunca se ha dado más el otoño a la angustia
del hombre

Los periódicos anuncian una buena cocinera

Un canario

O un perro amaestrado en el arte de pelar las cebollas

Nadie dice buenos días al cortejo fúnebre

Ni a los bueyes asesinados para satisfacer una conclusión

El preciso momento

La imagen de las aves sus picos de sueño bárbaro

El otoño no tiene secretos

La noche se aísla de los árboles

Las alas cubren el sueño

Los ocultos picos

Pequeños aunque hagan signos pequeños signos hacen los picos

No temas

Esta es la salida

Yacían atravesados

El asesino el asesino el asesino el asesino el asesino el
No es que
No si mi mano no ha tenido historia
Ni sabe más del otoño
Que la preponderancia de aves
Hojas secas
Plumas muertas
La sangre cubre los árboles
El silencio se pinta una extraña figura
Medita en el destino de una línea para arriba
O para abajo
Siempre concluye en paralela a la muerte de los cisnes
Esto no tiene explicación
Si te pones el pulgar a dos centímetros de ese mismo
 pulgare
El otoño no quiere morir
Yo también tengo pico pico pico
Un día no hay flores y el otoño se sube a una nube
Los brazos son finos si no fuera por esa línea
Acaso oyera mi corazón
Está declarado a sus resonancias
A las de otro corazón
Este es el destino del otoño
Su presencia y una luna que aparece de para llegar a
Es una falsa espiral para cazar insectos
Se llega de
O una estampa triste el otoño una vaca
La foca usa navaja de afeitar
Pero todavía es más triste la canción del loco
Cerca de la arquitectura fría de una mujer anunciada
Por el pico las hojas el otoño

La foca baila mejor que el otoño y su sangre es más
dulce
Las muchachas tienen una ausencia o un violín sin
cuerdas
Mire usted ésta sin rabo
La otra alarga el pie insigne de silencio
Quién pinta el sueño con sangre de buey de otoño
Las muchachas son más dulces
Hay que pasar
El agua llega a las barbillas
Es más dulce
Hay que pasar no olvides
Cuánta sangre y no agua
Cuánto olvido y no otoño
La última elegía de las hojas muertas

UN ÁRBOL SE ELEVA HASTA...

UN árbol se eleva hasta el extremo de los cielos que lo
cobijan

Golpea con dispersa voz

El árbol contra el cielo contra el árbol

Es la lluvia encerrada en tan poco de espacio

Golpea contra el ánimo

Golpea con las ramas la voz el dolor

No hagas tal fuerza por que te oigan

Yo te cedo mis dedos mis ramas

Así podrás raspar arañar gritar y no solamente llo-
rar

Golpean con la voz

Pero tal levedad me hiere

Me desola

No te creía de tal ánimo

Y que no cabes en el espacio

Cómo golpea el árbol al árbol el árbol

Agua

Y navegan los rojos galeones por la gota de agua

En la gota de agua zozobran

Acaso golpea el tiempo

Otra gota

Agua

La garganta de fuego agua agua

Matado por el fuego

La llamarada gigantesca

Maravilloso final

Muerto sin agua en el fuego

La mano arañaba el fuego

La mano
Y nada más que sangre agua
No sangre fuego último fuego
Definitivo fuego
Las gotas cuentan otra cosa
Nadie cuenta las gotas
Las lágrimas son de más perfecta forma
Su música más suave apagada
El rostro de una niña alumbra una lágrima con su
luz suave apagada
La lluvia llora en todo el espacio
Anega el alma su música
Golpea otra ánima sus hojas
Las gotas ,
Las ramas
Llora el agua
El tiempo se cuenta con las gotas el tiempo
La música dibuja el cielo
Camina sobre el agua la música
Golpea
El agua
Ya no tengo alma ya no tengo ramas ya no tengo
agua
Otra gota
Sí
Aunque me ahogue
Ya no tengo alma
En la gota se ahogaron los valientes caballeros
Las hermosas damas
Los valientes cielos
Las hermosas almas

Ya no tengo alma
La música da traspiés
Nada salva al cielo o al alma
Nada salva la música la lluvia
Ya sabía que más allá del cielo de la música de la
 lluvia
Ya
Crecen las ramas
Más allá
Crecen las damas
Las gotas ya saben caminar
Golpean
Ya saben hablar
Las gotas
El alma agua hablar agua caminar gotas damas ra-
 mas agua
Otra música alba de agua canta música agua de alba
Otra gota otra hoja
Crece el árbol
Ya no cabe en el cielo en el alma
Crece el árbol
Otra hoja
Ya no cabe el alma en el árbol en el agua
Ya no cabe el agua en el alma en el cielo en el canto
 en el agua
Otra alma
Y nada de alma
Hojas gotas ramas almas
Agua agua agua agua
Matado por el agua

UNA CABEZA HUMANA VIENE...

UNA cabeza humana viene lenta desde el olvido
Tenso se detiene el aire
Vienen lentas sus miradas
Un lirio trae la noche a cuestras
Cómo pesa el olvido
La noche es extensa
El lirio una cabeza humana que sabe el amor
Más débil no es sino la sombra
Los ojos no niegan
El lirio es alto de antigua angustia
Sonrisa de antigua angustia
Con dispar siniestro con impar
Tus labios saben dibujar una estrella sin equívoco
He vuelto de esa atareada estancia y de una temerosa
Tú no tienes temor
Eres alta de varias angustias
Casi llega al amor tu brazo extendido
Yo tengo una guitarra con sueño de varios siglos
Dolor de manos
Notas trucas que se callaban podían dar al mundo
 lo que faltaba
Mi mano se alza más bajo
Coge la última estrella de tu paso y tu silencio
Nada igualaba tu presencia con un silencio olvidado
 en tu cabellera
Si hablabas nacía otro silencio
Si callabas el silencio contestaba
Me he hecho recuerdo de hombre para oírte
Recuerdo de muchos hombres

Presencia de fuego para oírte
Detenida la carrera
Atravesados los cuerpos y disminuidos
Pero estás en la gloria de la eterna noche
La lluvia crecía hasta tus labios
No me dices en cuál cielo tienes tu morada
En cuál olvido tu cabeza humana
En cuál amor mi amor de varios siglos
Cuento la noche
Esta vez tus labios se iban con la música
Otra vez la música olvidó los labios
Oye si me esperaras detrás de ese tiempo
Cuando no huyen los lirios
Ni pesa el cuerpo de una muchacha sobre el relente
de las horas
Ya me duele tu fatiga de no querer volver
Tú sabías que te iba a ocultar el silencio el temor el
tiempo tu cuerpo
Que te iba a ocultar tu cuerpo
Ya no encuentro tu recuerdo
Otra noche sube por tu silencio
Nada para los ojos
Nada para las manos
Nada para el dolor
Nada para el amor
Por qué te había de ocultar el silencio
Por qué te habían de perder mis manos y mis ojos
Por qué te habían de perder mi amor y mi amor
Otra noche baja por tu silencio

NO ES VÁLIDA ESTA SOMBRA...

NO es válida esta sombra
Despertad pequeños ríos
Cuando yo os llevaba en los brazos
Y mirabais con ojos más puros
Me he dado contra mi cuerpo
Qué dura sombra
Mi garra no te alcanza
En esta ausencia quién me ha mordido
Llevo un siglo bajo la sombra
La noche crece y nadie creía que creciera tanto
Nadie oye estos golpes pregunto fuera
Tan hondo como la mina tan hondo como mi cuerpo
Resuena tan fuerte el silencio
Tan tristes estas lágrimas que no han de cruzarse
nunca
Me levantaba o es que caía más sombra
Quién creyera que tanta noche encerraran tus ojos
Me ha ahogado esa hondura negrura
Recuerdo un hombre que daba sus pasos
Miraba y había cosas
Pero
Cosas o eran cosas o eran
No recuerdo
Un hombre miraba
Si pudiera partir en dos este sueño
Una parte para el dolor
Otra para encontrar
Aunque fuera una imagen difuminada borrada
De hombre que supiera algo más que dar unos pasos

Que mirar algo que se aleja tanto de ser un árbol
Como un pensamiento que regresa de ser un pensa-
miento

Se despega una nada tras otra

Crece una nada sobre nada

Y había ríos que se iban en vueltas y derechas

Y había árboles con algo más que ramas y algunas
hojas

El sol no hacía en vano su camino

Y tantas risas me dijeron que la luz también nace de
sonidos entrechocados

Pero cómo has vomitado ese mundo

Y ahora si vas a la deriva y si no derivas

Nada alcanzas y una sombra llama a otra

Uno masca nada suena

Masca sombra con sombra da golpes

Me habré perdido en mi cuerpo

Acaso las tinieblas andan de puntillas

Y tú vas en su seno

Toda la noche eran unos puntos inmensos

O eran ojos o eran noches sin estrellas que me sor-
bían

Apagaban las madrugadas

Me deslumbra tanta noche

La muerte que mira con los ojos de los vivos

Los muertos que hablan con los loros de los vivos

Cuidado no despierten no duerman cuidados

LLUEVE POR TANTO...

LLUEVE por tanto que se cae de amor
Llueve lagrimada gracia
Entre golpe de lo que no es lluvia sino sol
No hay que temblar que llueve de sol
Es lo que te corresponde
Yo estaba por decir que aquí estabas
Nacías con una sonrisa
Después el dueño y señor de los ojos
Siempre suele suceder
Después de no haber y habido
Varios soles suenan en los brazos
Y más claro en las manos
Prueba a mirarte y no cegar
Sólo yo he sido capaz
Unos ojos de hierro y forjados los míos
Forjados para tanto amor y no cegar
Cejar
Cómo es posible niña y sol
Quién sabrá describir la órbita
Bajando por unas líneas y subiendo por otras
Oh qué ascensión las orejas
Cuando dos hojas se juraron eterno amor
Reputaron que así debieran ser
Transparentes y como si oyeran lo callado
De un amor de hojas percederas
Nos persignemos y hablemos de un simulacro
De algo que es lo que llamado a ser debiera
Una nariz hasta ser nariz
Cuánto júbilo señora del viento

Olvidada y siempre presente
Por la noche hay que decir nadie sabe
Cómo se inventa la piel o si no es
O es la piel para su piel
Las flores determinaron más congruo alborotar los
aires
Con clamoreo y salutación
Su venida pudo ser un presagio de las más arrebatadas
brisas
Las lunas hasta saber hablar con voz de luna
Las hojas en un abrirse del que sabe
Ahora
Sí ahora
Emperifolladas las ciudades con todas sus ventanas
y corbatas de lazo
Adornados los campos con varios fraques de más
Silenciados los montes con varios silencios de más
Más abierto el cielo y lenta la tortuga
No me dejes todavía recobrar la dicha
Que esperando se agranda
Recogeremos una múltiple escolta
Y una soledad que sea recóndita y de dos
Las flores que se esconden en los sótanos
Por temor de mostrar tanta belleza
Las aves que no cruzan el meridiano sino una sola
vez
Para estar más seguras de volverlo a cruzar
No me dirás estoy más grande porque eres más niña
Yo contaré uno y dos y algunos y varios
Iré diciendo este paisaje para cuando duermas
Y vengan las bestias a saludarte
Este lago para remojarte la esperanza

Y mares de un color y mares de otro color
Con velas o sin playas y aventurarse y zozobrar
Según sea que levantes la mano o avances el pie
Para la voz habrá que contratar el eco que responda
Como responde mi amor
No hay que estar indecisos y el preciso cielo
Amanecerá sobre tus ojos
Por una vereda seguiremos a la gacela y por otra al
pecespada
Nuestro amigo el león nuestro comensal
Y no olvidemos los árboles que crecen en un día
Para darte sombra si así te place
La querencia que a otro sigue e imita
Como la serpiente al río
Ya no se dirá
Y mañana
Porque es ahora
Una sonrisa para decirlo otra vez
Ahora traído por las nubes
Ahora traído por los gorjeos
Ahora a lomo de las auras
Ahora cabrilleando en las polvaredas
Ahora con olor de desierto
Ahora con latido de floresta
Ahora en tictaques de relojes que no dicen sino
Ahora
En la dulzura de la muchacha y sus pantorrillas
En su decir nó con el pico
Y riéndose con la sombra

NO TE HAS FIJADO...

NO te has fijado qué despacio habla el rocío
Para darte los buenos días
Qué pasito las nubes se llevan los días
Que de un verano a otro verano
Enarcaban semanas por donde mirabas
La justeza irradiada de goces innombrables
El sentir cuánta lentitud
No sé si era entonces o cuando cayeron
De la vid un sombrero y un acordeón
Los frutos más maduros del otoño
No te recordaré tampoco diciéndome
Esta vez me has traído un ramo de coliflores
Aquel gorrión que picaba tu nariz de mármol
La pobre primavera que siempre debe estar alegre
Como tú no lo estás sino al abrirse el día
Después te recoges tocando otras músicas
O al fin te abres con la noche en el regazo
Como una niña pequeñita llorando
Iba a contar una historia de semanas
Nosotros no creíamos que se cerraran con un día
Porque así principiaron
Había algunas noches que se caían de sueño
Habiendo durado varios días sin descanso
Te reías con tu capricho
No me vayas a hacer repicar tantas campanas
Te decía
Y después encontrar las flores alborotadas
Con el moño de través acusándome
Del asesinato de sus tiernos maridos

Tú te reías con más capricho
Debía subir tal un lagarto las peñas
Bajar en paracaídas a las estaciones submarinas
Volver cargado de lunas de peinetas
El primer gramófono y otras flores marinas
Después de escuchar una lección del filósofo
Vimos una semana que llegaba
Tú me mostrabas los ojos
Ahora estoy pensando cuándo pudo terminar esa
semana
O si no terminó nunca y sólo se quedaba en princi-
pio
Y así no más moría
No acierto a poner las horas en su sitio
Siempre me engañas dándome el beso de las tres
A las doce y varias veces repetidas
El punto de la i sobre la o
No creía de tu bondad que posaras la mano
Sobre la piel del elefante
Me deslumbra esa mezcla
De sí y de no que es tu mano sobre el elefante
Con una sombrilla de aves y más leve
Niña vamos que ya es hora
Que de nuevo principiemos
A ti te toca ver si las estrellas han tenido
Tranquilo el sueño coronar la luna
De una guirnalda de relojes
A mí arrastrarme por campanillas de serpiente
Las que hacen juego
Con tu cabellera de ahora
Algo parecida a la noche pero
Más oscura
Como se parecía la de ayer en algo al día

Aunque más clara y con más soles para alumbrarme
Las olas se tendieron a tus pies
Es su costumbre y tu mano
Les da el cariño que ellas ansiaron
Cuando se alzaban y al cielo lo pedían
Naufragaban del viento clamaban
Renacían contra los barcos entrechocaban
Sin descanso las aves negaban existiera
Por conveniencia propia
Azuzadas por los peces desgreñadas
Y con tanta fe
Tal vez que en nadie mayor se diera
Sino en mí que he sabido llegar
Sobre zancos atravesando ríos y lagunas
Algunas de esmeralda de lava otras
Puedes estar segura de haberme visto
Doblar sin esfuerzo los cabos alternados
Árboles mayores de edad encinas y paraguas
Ya estoy más tranquilo cuando me hablas
Un río baja por donde otro sube
Tú misma te vas para tú misma volver
Quedándome sospechando
Si es cierto que te fuiste o que regresaste
Una madrugada dorada daba a la comba
Saltando tú montes y espesuras
Collados desiertos mares horizontes
Crecían en cada vuelta
Aparecías luego chiquitita
Y tu voz vaciada en dedales alcanzaba a llenar un
mar
Toda una legión de poetas barbones
Orillaba el desierto buscando una lágrima

Que dejaste caer por descuido
Los árboles aplaudían
Al estrenar tú una sonrisa que repicaba como las
flores
Oh una gran fiesta
Los canguros de etiqueta iniciaban el desfile
Iba a contar todo de semanas y semanas
No sé cómo comenzar
Si es posible comenzar
Tú recuerdas que después de los canguros
Dejaste correr una liebre y nunca terminaba
El viaje de pestaña a pestaña
Algo parecido te quería yo decir
Pero siempre se enreda y entre lo que ya dijimos
Esto ha sucedido y lo que debe marcarse
Cuando los relojes adelanten un siglo
No hay un hilo para separarlos
Y colocarlos donde sea que debieran estarse
Así mi corazón a veces salta como un sapo
Se está otras quieto mirando la estrella
Aunque más a menudo
Sigue tus huellas recostado en tanta ternura
Se infla más grande
Tú has visto cómo guiña los ojos
Esto es nada comparado con sus otras destrezas
El arte con que sabe el día
O camina a la pata coja
Pero todo está tan exactamente donde lo habías de-
jado
Que no hay para qué moverlo
Si además por sí solo se mueve
Niña estás contenta

ABOLICIÓN DE LA MUERTE

Flamme d'eau guide-moi jusqu'à la mer de feu

ANDRÉ BRETON

SIRGADORA DE LAS NUBES....

SIRGADORA de las nubes arrastradas de tus cabellos
En el silencio alzado de dos mares paralelos
Y cada limbo forjado con tus nuevas miradas
Y cada esperanza libre de revolver
Ciénagas y zarzales para hallar las perlas
Cubiertas de siete palmas admirables de losanjes
Otra cosa de no decirte arriesgada entre los azares
Recogidos los temores renacidas las esperanzas
Desplegadas las sonrisas desenvueltos los caireles
Florecidos los dientes las lágrimas tintineantes
Entre un crujir de fuego contra música de niña con-
tra sueño
Chirriantes las alegrías niña de verte y niña
Entrechocando platillos suaves como manos
Trompetas de óyeme que no respondo
Bajo sombras de aves y cielos dorados
Y lágrimas crecidas de llevar en su globo
Los amorosos acordes de inaudibles alegrías
Según un creciente rumor de olas de trapo
Entre pétalos grandes más que la estatura humana
Y abejas libando en nuestros labios
Así para no comprender un telón entre cada beso
Agotados los mármoles para las palomas de la gra-
cia
Unos cipreses algo destinados al otro cielo

Dando vueltas sin cansancio sin dejar caer la copa
Un surtidor abanicado de brillantes
Unos trompos rasgados mostrando las mareas de sus
 corazones
Una seda hilada de la miel de tus labios
Unas aves extraviándose en tu cabellera
Soporte del frío tu frente completo cristal
Y una nube tendida junto al silencio tembloroso
Cadencia tras cadencia de párpados cerrados tras
 párpados
En las barcas balanceadas unas manos solitarias
Despejadas las auras con aliento de los ríos
Y otras manos líquidas para a tientas encontrarse
Y algo como cabezas rodando por las escaleras
Y algo como frutos subidos de círculo en círculo
A los goces los arcoiris las brisas traspasando nues-
 tras frentes
Con cuidado cediendo palabras y levantando ríos
Había tantos nidos de dulzura y silencio entre nues-
 tras bocas
Entre nuestras manos tanto afán de arraigarse en una
Se veía en tus ojos mejor el mundo
Más grande y más pesado de lirios
Tendida como un sueño o una nube
Las ostras prendidas de las paredes de tu sueño
Las perlas cayendo de tus manos como palabras
Así te veo siempre abandonada en un litoral de risas
Entre escarpas bañadas de nuestras monedas vaci-
 lantes
Más frágil niña más frágil que tu retrato en el agua
O que tú misma remontada a las nubes
O que tú misma tendida en mis ojos

Las perlas del amor contadas por tus manos crecían
como palabras
O flores de tu árbol de risa
O silencios de tus manos cargadas de un mundo pe-
sado de lirios

AMARRADO A SU SOMBRA...

AMARRADO a su sombra el bosque
Abría paso a las ardientes pisadas
Varios faunos acarreaban los arroyos
En los cuernos de la luna una flauta tocaba
La ninfa en la ladera descansaba el brazo
Estíos de gracias florales
Tejían y destejían las brisas
En las sienes de la bella dormida
Como si dos niños con él jugaran
Tantas vueltas daba el mundo
De manos a otras se le veía frecuentado
De vermes con sombreros de copa y dignidad
Los ríos no se atrevían
A tocar el borde de las ciudades
De lejos las cantaban y en voz baja
Para no quebrar la calma de las murallas
O turbar en el recinto
La más clara voz de los trovadores
Allí aparecía la bella dormida cubierta de soles
Sus ardientes pisadas tanto medían el suelo como el
cielo
Una sombra de olivos bajo los ojos
Murmullos de agua para las manos
En los mares siempre flotaban los ojos
Y esta rama de laurel de horizonte a horizonte
Prendida de los sueños alzada del cielo
No has visto una sonrisa hilar un paisaje
La muchacha reír con el cielo chorreando de sus
manos

Más sombra me daban sus pestañas
Qué una arboleda bajo el triple peso
De hojas vientos y cielos
No has visto abrirse una madrugada
Sobre nieves como una frente
Alumbrando al sol y las estrellas
Una mano más clara que el agua y con su rumor
Así me han atravesado de mañana a noche
Las músicas heladas los dedos de acero
Con orlas nuevas su rostro no descansaba
Ya sobre la dalia o el ventisquero
Ya en la brisa o en el mismo corazón del invierno
Y en la otra mano el cetro del estío
Y en el otro pie el sol del otoño
Las miradas cargadas de resplandores de océanos
soleados
Cruzando el Mediterráneo los delfines se empinaban
Incrustadas las tortugas en los aires
No despertaba aún la muchacha
Llenaba los espacios la flor

MARISMAS LLENAS DE CORALES...

MARISMAS llenas de corales enroscándose a tu cuello
Y los mares hundidos hasta verse tras los ojos
En lo más profundo de tu atisbar sorprendida
Cuando la ternura más clara enhebrándose en silencio

Ajustando pequeños siglos a tu gracia sonriente de plata

Formaba de pétalos cristalinos la alta rosa
Con agua recogida de orvallos y relentes el invencible esplendor

Aunque no bastaba la rosa para cubrir el sueño
Y siempre emergías de la alta marea

Marcada de algas y besos y bocas de pescado
Soñadora de verde para el río arrollado a tus pies
O una linda estatua caminando las islas

Llevando la guirnalda de estrella a estrella
Diría que perdí la huella si a cualquier parte
No me alcanzara o en el mar o en el cielo tu sombra
Y si de tanto estar en pie no me quedara

La gloria de saber esperarte con cada ritmo de reloj
En cada oleada de nueva vida palpitando contra el peñasco

Sin dar atención a la luna que se cae más de prisa
La niña recogiendo sus lágrimas como un manantial
A sí mismo devorándose un desierto surgiendo de otro desierto

Otra vez han batido palmas las grandes olas
Tu recuerdo está tan presente que es tu presencia
Para nada más que decir aquí empieza otra historia

Para nada más que ser fiel a su onda a su eco
Que decir era la niña que trajo el mar en su cántaro
Que decir era la niña que vació una noche en mi
sueño
Y así formar la cadena que une esplendor y desdicha
Los días que nunca vuelven y el sol que siempre
queda
De pie imperturbable mirando el futuro
Sin dar un paso más porque la hora ha llegado
De tu mano baja el paraíso con los cuatro estíos
Ladrando a los costados siguiendo al mar que va
delante
Y tú tendida en su gran concha
Y tú tejiendo la nueva historia
Las gloriosas empresas el cielo batido de alas
Cuando tus manos alcanzaron mis manos
Cerróse un horizonte para abrirse dos cielos
Y emergió junto al delfín la ostra alada

ENTRE SURTIDORES EMPINADOS...

ENTRE surtidores empinados para alcanzar la estrella
Chorreaba tu risa la música rebotante de los cielos
Y más grácil que palmera negando el desierto
Siempre hallabas los ríos desolados del hastío
Olvidados gota a gota salpicando el estadio
Allí sol y luna se daban la mano
Para no ser menos y estar conformes
Si tú dijeras estoy contenta
Envolviéndote en tanto olvido
Cuanto cabe en el pico del loro
Junto al ramo de flores estallando del ramo
Madréporas naciendo de orejas
U orejas naciendo de madreporas
Un rayo de sol incubando otro rayo de sol
Y sobre las más altas fuentes
Los velámenes chicoteados la leve prisa
Y si libabas en campánulas salvajes
Si cual los pájaros hacías pininos
Para no caerte de las ramas tan frágiles
Acaso podían competir los surtidores
Más que la espuma de ti misma brotabas
Con el canto del agua para contar los minutos
Y el del ave para encantar los minutos
Y no dejar espacio al tiempo para separar
Las voces y las voces los minutos y los minutos
Deshacerse parecían las olas contra los dientes
Y tantas flautas tantos murmullos de hojas
Desgranándose de los dientes
Y las harpas secretas

Y el eco sobresaltando las ciudades
Desprendiendo las vidrierías
Como racimos de cristal cayendo las campanas
Resonando como el mar el acero de las ciudades
Subiendo a las torres los aros de las niñas
Cayendo de las nubes pianos y laúdes
Madurando los árboles cabezas de sopranos
Arrojando los mares a las playas
Guitarras y sirenas
Y así el himno de la alegría
Y así la niña diosa
Y esta su risa
Como hormiguero cubriendo el mundo
Como música o mar lamiendo acantilados
Como luz hilada de abejas de oro

DIAFANIDAD DE ALBORADAS...

DIAFANIDAD de alboradas reflejas en múltiples espejos
Deslumbre de músicas cubriendo la montaña como
una alta arboleda
Siguiendo su curso de agua naufragando un cielo en
cada ensenada
Rebatiendo los gorriones a las auras
Resonantes de cánticos de niño las ráfagas de ave
Que limitan los estuarios de la pasión revelada
En un júbilo de manos de insectos de aves
En un tañer de cuerdas y de cabelleras
Roto el aire por muy fino
Removiendo los planetas un ave con su pico
El cauce más límpido asegurando
A los ríos alzados irrumpiendo en el paraíso
Atravesado el océano de serpientes gigantes
Por más vistoso pintarlo
En las cuevas añorando
Un poco de sombra contra tanta estrella
Como cae y llueve en toda la extensión
O flota sobre las aguas
O camina por su interior
A veces se arremolinan sobre una mano de niña
O de pronto silabeán un anuncio de dicha
En el lomo del elefante
Abiertos en abanico los horizontes
Que giran para abrir más el paisaje
Tenemos una luna tendida en la mar

Otra mira desde su torre
Los toros blancos arrastran
Media docena por los bulevares
Las calles cambian de dirección según su ánimo
Jugando a algo como la rosa de los vientos
O la rosa del amor que se deshoja siempre
Como una flor en revuelta y que no quiere morir
Es decir acongojándose de pétalos hasta cubrir el
universo

No se sabe si es el silencio el que repica
O una niña que avienta sus sueños
Como cabezas el sembrador o anclas los aeronautas
No se sabe si es el tiempo un reloj de cuco
O el cuco el que vomita el tiempo
No se sabe cuál ciudad sea la verdadera
La del aire o la del agua
No se sabe si la fruta cae al suelo
O si el suelo cae a la fruta
No se sabe
Aunque más vale chocar lunas que platillos
Si la dicha casi es una mano que se estrecha
Y el aire un corazón que palpita
Si el viento se reseca como una hoja
Para que su canto no despierte a los niños
Si el huracán se desmenuza en chasquidos de lengua
Y la sangre no sabe más que susurrar
En los oídos la pasión sosegada
Oh qué alto el mundo eleva
La niña con su mano

VINISTE A POSARTE...

VINISTE a posarte sobre una hoja de mi cuerpo
Gota dulce y pesada como el sol sobre nuestras vidas
Trajiste olor de madera y ternura de tallo inclinándose
Y alto velamen de mar recogándose en tu mirada
Trajiste paso leve de alba al irse
Y escandiado incienso de arboledas tremoladas en tus
 manos
Bajaste de brisa en brisa como una ola asciende los
 días
Y al fin eras el quedado manantial rodando las flores
O las playas encaminándose a una querella sin motivo
Por decir si tu mano estuvo armoniosa en el tiempo
O si tu corazón era fruta de árbol o de ternura
O el estruendo callado del surtidor
O la voz baja de la dicha negándose y afirmándose
En cada diástole y sístole de permanencia y negación
Viniste a posarte sobre mi copa
Roja estrella y gorgorito completo
Viniste a posarte como la noche llama a las creaturas
O como el brazo termina su círculo y abarca el horario
 completo
O como la tempestad retira los velos de su frente
Para mirar el mundo y no equivocarse sus remos
Al levantar los muros y cerrar las cuevas
Has venido y no se me alcanza qué justeza equivocas
Para estarte sin levedad de huida y gravitación de pla-
 neta
Orlado de madre selvas en la astrología infantil
Para estarte como la rosa hundida en los mares

O el barco anclado en nuestra conciencia
Para estarte sin dar el alto a los minutos subiendo las
jarcias
Y cayéndose siempre antes de tocas el timbre que llama
a la muerte
Para estarte sitiada entre son de harpa y río de escaramuza
Entre serpiente de aura y romero de edades
Entre lengua de solsticio y labios de tardada morosidad
acariciando
Has venido como la muerte ha de llegar a nuestros labios
Con la gozosa transparencia de los días sin fanal
De los conciertos de hojas de otoño y aves de verano
Con el contento de decir he llegado
Que se ve en la primavera al poner sus primeras manos
sobre las cosas
Y anudar la cabellera de las ciudades
Y dar vía libre a las aguas y canto libre a las bocas
De la muchacha al levantarse y del campo al recogerse
Has venido pesada como el rocío sobre las flores del
jarrón
Has venido para borrar tu venida
Estandarte de siglos clavado en nuestro pecho
Has venido nariz de mármol
Has venido ojos de diamante
Has venido labios de oro

TE HE SEGUIDO....

TE he seguido como nos persiguen los días
Con la seguridad de irlos dejando en el camino
De algún día repartir sus ramas
Por una mañana soleada de poros abiertos
Columpiándose de cuerpo a cuerpo
Te he seguido como a veces perdemos los pies
Para que una nueva aurora encienda nuestros labios
Y ya nada pueda negarse
Y ya todo sea un mundo pequeño rodando las esca-
linatas
Y ya todo sea una flor doblándose sobre la sangre
Y los remos hundiéndose más en las auras
Para detener el día y no dejarle pasar
Te he seguido como se olvidan los años
Cuando la orilla cambia de parecer a cada golpe de
viento
Y el mar sube más alto que el horizonte
Para no dejarme pasar
Te he seguido escondiéndome tras los bosques y las
ciudades
Llevando el corazón secreto y el talismán seguro
Marchando sobre cada noche con renacidas ramas
Ofreciéndome a cada ráfaga como la flor se tiende
en la onda
O las cabelleras ablandan sus mareas
Perdiendo mis pestañas en el sigilio de las alboradas
Al levantarse los vientos y dobligar los árboles y las
torres
Cayéndome de rumor en rumor

Como el día soporta nuestros pasos
Para después levantarme con el báculo del pastor
Y seguir las riadas que separan siempre
La vid que ya va a caer sobre nuestros hombros
Y la llevan cual un junco arrastrado por la corriente
Te he seguido por una sucesión de ocasos
Puestos en el muestrario de las tiendas
Te he seguido ablandándome de muerte
Para que no oyeras mis pasos
Te he seguido borrándome la mirada
Y callándome como el río al acercarse al abrazo
O la luna poniendo sus pies donde no hay respuesta
Y me he callado como si las palabras no me fueran a
llenar la vida
Y ya no me quedara más que ofrecerte
Me he callado porque el silencio pone más cerca los
labios
Porque sólo el silencio sabe detener a la muerte en
los umbrales
Porque sólo el silencio sabe darse a la muerte sin
reservas
Y así te sigo porque sé que más allá no has de pasar
Y en la esfera enrarecida caen los cuerpos por igual
Porque en mí la misma fe has de encontrar
Que hace a la noche seguir sin descanso al día
Ya que alguna vez le ha de coger y no le dejará de
los dientes
Ya que alguna vez le ha de estrechar
Como la muerte estrecha a la vida
Te sigo como los fantasmas dejan de serlo
Con el descanso de verte torre de arena
Sensible al menor soplo u oscilación de los planetas

Pero siempre de pie y nunca más lejos
Que al otro lado de la mano

HE DEJADO DESCANSAR...

HE dejado descansar tristemente mi cabeza
En esta sombra que cae del ruido de tus pasos
Vuelta a la otra margen
Grandiosa como la noche para negarte
He dejado mis albas y los árboles arraigados en mi
garganta
He dejado hasta la estrella que corría entre mis huesos
He abandonado mi cuerpo
Como el naufragio abandona las barcas
O como la memoria al bajar las mareas
Algunos ojos extraños sobre las playas
He abandonado mi cuerpo
Como un guante para dejar la mano libre
Si hay que estrechar la gozosa pulpa de una estrella
No me oyes más leve que las hojas
Porque me he librado de todas las ramas
Y ni el aire me encadena
Ni las aguas pueden contra mi sino
No me oyes venir más fuerte que la noche
Y las puertas que no resisten a mi soplo
Y las ciudades que callan para que no las aperciba
Y el bosque que se abre como una mañana
Que quiere estrechar el mundo entre sus brazos
Bella ave que has de caer en el paraíso
Ya los telones han caído sobre tu huida
Ya mis brazos han cerrado las murallas
Y las ramas inclinado para impedirte el paso
Corza frágil teme la tierra
Teme el ruido de tus pasos sobre mi pecho

Ya los cercos están enlazados
Ya tu frente ha de caer bajo el peso de mi ansia
Ya tus ojos han de cerrarse sobre los míos
Y tu dulzura brotarte como cuernos nuevos
Y tu bondad extenderse como la sombra que me rodea
Mi cabeza he dejado rodar
Mi corazón he dejado caer
Ya nada me queda para estar más seguro de alcanzarte
Porque llevas prisa y tiembles como la noche
La otra margen acaso no he de alcanzar
Ya que no tengo manos que se cojan
De lo que está acordado para el perecimiento
Ni pies que pesen sobre tanto olvido
De huesos muertos y flores muertas
La otra margen acaso no he de alcanzar
Si ya hemos leído la última hoja
Y la música ha empezado a trenzar la luz en que has de caer
Y los ríos te cierran el camino
Y las flores te llaman con mi voz
Rosa grande ya es hora de detenerte
El estío suena como un deshielo por los corazones
Y las alboradas tiemblan como los árboles al despertarse
Las salidas están guardadas
Rosa grande ¿no has de caer?

POR LA PRADERA DIMINUTA...

POR la pradera diminuta de una voz flotando en los
aires
Con el peso liviano de los planetas lucidos por las
flores
Entre las enseñas de los días desarraigados y a la
deriva
Sobre una sucesión de mares labrados a maravilla
Con el canto de las aves como cauce y lecho de las
barcas
Y la cola del pavorreal como nimbo de las más pe-
queñas cosas
Los caracoles transparentes las algas de porcelana
Los dedos cercenados de los niños y los dedales na-
cidos
Bajo la corteza de los hongos entre los fangales
En la cabellera enredada de una niña en la vía láctea
En la entraña misma de la música pisando
Con el sol contra nuestros pechos ahondando
Dejando correr la sangre como un río bueno
Porque es la misma la que yo recibo y tu llevas
Y las mismas florestas resuenan en nuestros gritos
Y las mismas palomas reposan sobre nuestros ojos
Y las mismas flautas nos recorren para establecer
nuestro dominio
Volviendo las lunas sobre los caseríos
Y las serpientes sobre los bosques
Trayendo el cielo sobre nuestra ventura
Salpicando su espuma nuestras playas

Los árboles febriles continuando su vida en nuestras
venas
Las alamedas inclinándose al compás de nuestros
corazones
Tú como la laguna y yo como el ojo
Que uno y otro se compenetran
Tal el árbol y la brisa tal el sueño y el mundo
De la noche cogiendo la profundidad y del día la ex-
tensión
A qué cuevas huyendo contra tanto resplandor
Día que nunca te mueves cielo que por nosotros ca-
minas
Ríos que no sabéis herir y barcas que se agolpan en
nuestras entrañas
Las bocas flotan como los signos del zodiaco
Los brazos se entrecruzan como flores sobre las
aguas
Las frentes siguen las corrientes y los ojos nada sepa-
ran
Es la gloria llameante que descansa en nuestros cuer-
pos
Levantando sobre el combate atroz de la tiniebla y la
luz
La enseña de la santa compañía y las miradas quietas
Es la gloria caída a nuestros pies
Es el triunfo llagado como un crepúsculo subterráneo
Cambiando de estación en el corazón del azogue
Como una rosa ahogada entre nuestros brazos
O como el mar naciendo de tus labios

BELLEZA DE UNA ESPADA
CLAVADA EN LA LENGUA

*...Peut-être les gouffres d'azur, des puits de feu.
C'est peut-être sur ces plans que se rencontrent
lunes et comètes, mers et fables.*

RIMBAUD

MUNDO MÁGICO

TENGO que darles una noticia negra y definitiva
Todos ustedes se están muriendo
Los muertos la muerte de ojos blancos las muchachas de ojos rojos
Volviéndose jóvenes las muchachas las madres todos mis amorcitos
Yo escribía
Dije amorcitos
Digo que escribía una carta
Una carta una carta infame
Pero dije amorcitos
Estoy escribiendo una carta
Otra será escrita mañana
Mañana estarán ustedes muertos
La carta intacta la carta infame también está muerta
Escribo siempre y no olvidaré tus ojos rojos
Tus ojos inmóviles tus ojos rojos
Es todo lo que puedo prometer
Cuando fui a verte tenía un lápiz y escribí sobre tu puerta
Esta es la casa de las mujeres que se están muriendo
Las mujeres de ojos inmóviles las muchachas de ojos rojos
Mi lápiz era enano y escribía lo que yo quería
Mi lápiz enano mi querido lápiz de ojos blancos

Pero una vez lo llamé el peor lápiz que nunca tuve
No oyó lo que dije no se enteró
Sólo tenía ojos blancos
Luego besé sus ojos blancos y él se convirtió en ella
Y la desposé por sus ojos blancos y tuvimos muchos
 hijos
Mis hijos o sus hijos
Cada uno tiene un periódico para leer
Los periódicos de la muerte que están muertos
Sólo que ellos no saben leer
No tienen ojos ni rojos ni inmóviles ni blancos
Siempre estoy escribiendo y digo que todos ustedes
 se están muriendo
Pero ella es el desasosiego y no tiene ojos rojos
Ojos rojos ojos inmóviles
Bah no la quiero

CÉSAR MORO

POR un campo de miga de pan se alarga desmesuradamente una manecilla de reloj
Alternativamente se iluminan o se apagan en ella unos ojos de cangrejo o serpiente
Al contraluz emerge una humareda de pestañas caídas
Y dispuestas como una torre que simulara una mujer al desvestirse
Otros animales más familiares como el hipopótamo o el elefante
Hallan su camino entre el hueso y la carne
Una red de ojos de medusa impide el tránsito
Por el arenal que se extiende como una mano abandonada
A cada paso una bola de marfil dice si el aire es verde o negro
Si los ojos pesan iguales en una balanza cruzada de cabellos
Y encerrada en un acuario instalado en lo alto de una montaña
Rebalsando a veces y arrojando a veces como una catapulta
Cadáveres rosados o negros o verdes de niños a los ocho extremos
Cadáveres pintados según las cebras o los leopardos
Y que al caer se abren tan hermosamente como una caja de basura
Extendida en medio de un patio de mármol rosado

Atrae a los alacranes y a las serpientes de aire
Que zumban como un molino dedicado al amor

Aparte un hombre de metal llora de cara a una pared
Visible únicamente al estallar cada lágrima

VUELVEN LAS HORMIGAS...

VUELVEN las hormigas a animarse en tu boca
Vuelve la lágrima a la pradera de los peces disecados

EL GRITO...

EL grito de las aves gira como una espada

LA VOZ ES UNA CORZA...

LA voz es una corza sobre una hoja de sal
O un avión husmeado por los chanchos

CIUDAD ESCONDIDA...

CIUDAD escondida entre los labios
Ventura o tempestad o torrente
Ciudad igual a una corriente de aire
Entre una hoja de afeitar y una pestaña abandonada

IRRECONCILIABLEMENTE....

IRRECONCILIABLEMENTE unidos
Al borde de la desesperación
Cambiando tarjetas de visita

EL AMOR HA CAMBIADO...

EL amor ha cambiado de rostro
De cada uno de los párpados de cera
Pende una pesa de bronce reluciente
Al extremo de un hilo de 50 centímetros
Un imperdible largo como una mano
Está clavado en la nariz formando un ángulo
De 20° con el meridiano de Greenwich
El rostro vuela pesadamente entre el día y la noche
Sin saber con cuál de las medallas quedarse

LA LECHE VINAGRE....

LA leche vinagre se extiende mansamente en los bor-
des de los ojos
Se desborda sin prisa de la nariz y los orificios auricu-
lares
El cuerpo entero tiembla de frutas almibaradas
Y reluce de diamantes atravesando la maleza
Y de dientes pequeños de amatista rechinando algu-
na canción
De los bosques de manos desolladas o de la garúa cor-
tada en gavillas
Recuenta el crepúsculo los ojos antes de sembrarlos
Las púas de gramófono se elevan en la línea justa de la
perpendicular
La niebla de gelatina congelada se apodera del espacio
La ciudad entera está formada únicamente de colum-
nas de mármol de diferentes colores
Lentamente sigue su camino
El mar a veces se oculta en la más gruesa
El viento también a veces llora la indescriptible fauna
polar
Que intenta vanamente escalar los bordes lisos de las
columnas
Que giran con el movimiento del corazón y que ade-
más adelantan
Al paso cortado y suave del camello
Un oso pende de un capitel y se convulsiona prisione-
ro en la extraña trampa
Un ave hunde varias veces el pico en el mármol
hasta sacarle sangre

En tropel lo renos corren por la llanura helada des-
aparecen y vuelven
Un hongo y un pedazo de oreja o simplemente la
oreja completa
Sólo quedan para servir de puntos de referencia

PREÁMBULO A REVILLA

LA contradanza macabra se inmoviliza un instante
La realidad misma se ha rasgado los velos
Muestra una inmensa herida viva sin sutura
Vano embate de la sangre inocente
Las membranas invisibles no ceden
Remota o cercana imploración contra natura
Destemplada fiereza de terremoto detenido
Fuga fallida en el laberinto de la luz
Rueda atascada en el grito
Réplica oculta del sueño repelido
Encarnación definitiva en la vorágine y el descuarti-
zamiento
En lo voraz cotidiano
Por siempre tiernamente implacable

NERVAL Y EL AMOR

¿QUÉ mármol pisa
Venus niña
Poniendo el pie
Con el imperio
De lo irresistible?

Nerval la ha reconocido
En su eneava
Metamorfosis
Y tiembla confuso
De admiración pánica.

Recorre el templo
La diosa incipiente
Con el desprecio
De quien sólo reconoce
Santuario propio.

Nadie más sino
Nerval capta la diáfana
Mirada que concede
La vida como una muerte
Gozosa porque negada.

LIBRE

EN el juego,
Breve como lo infinito,
Del amor y la vida,
Del amor y la muerte,
Miradas, movimientos,
Caricias, voces
Van tejiendo una tela sutil,
Red de hilos de fuego,
Leve como el calor de la vida,
Apretada como el colmenar
De la sangre.

Enclaustrado
El preso dichoso,
Oruga indistinta
De su manto impalpable,
Se sumerge en el tiempo,
Se ovilla en el espacio,
Libre como el ave
Presa en su canto,
Grito que violenta la vida
Y la conduce, fulmíneo, a la muerte.

TÉRMINOS DE COMPARACIÓN

¿CAMINAR por la vida como por encima del mar,
Sostenidos por la fe, la desesperanza o la indiferen-
cia?

¿Posarse sobre ríos callados o tumultuosos,
Atraídos por una mirada o una sonrisa?

¿Abrazarse a cuerpos de fuego que se ahogan irre-
mediablemente
En la propia corriente sanguínea, cálida o fría?

¿Penetrar en oscuras columnas de humo
Con la entereza de la flor bajo la guillotina?

¿Cubrirse las heridas con mantas de agua en ascuas
O con una canción multiplicada al infinito?

¿Devorar espinas suaves como la caricia primera,
irresistibles como el sollozo del moribundo?

¿Arriesgarse por la cuerda floja que sostiene
Luz y tiniebla, el leve temblor de lo que va creándose,
El ronco crepitar de lo extinto sin remedio?

¿Tratar de detener con lanzas de fuego
La huida del minuto, insaciable celoso,
Girando y perdiéndose al azar,
Caracola absorbida por la tempestad de arena?

¿Estrangularse con el primer grito de júbilo
Y palpar nada esparcida por doquiera?

Todo podría servir de término de comparación,
Justificable nada más que como puro engaño.

Pero, ¿qué sería recuperable si antes no fue
Sacudido, renegado, desdicho, transfigurado?

EL MAR EN LA CIUDAD

¿ES éste el mar que se arrastra por los campos,
Que rodea los muros y las torres,
Que levanta manos como olas
Para avistar de lejos su presa o su diosa?

¿Es éste el mar que tímida, amorosamente
Se pierde por callejas y plazuchas,
Que invade jardines y llame pies
Y labios de estatuas rotas, caídas?

No se oye otro rumor que el borbotón
Del agua deslizándose por sótanos
Y alcantarillas, llevando levemente
En peso hojas, pétalos, insectos.

¿Qué busca el mar en la ciudad desierta,
Abandonada aun por gatos y perros,
Acalladas todas sus fuentes,
Mudos los tenues campanarios?

La ronda inagotable prosigue,
El mar enarca el lomo y repite
Su canción, emisario de la vida
Devorando todo lo muerto y putrefacto.

El mar, el tierno mar, el mar de los orígenes,
Recomienza el trabajo viejo:
Limpiar los estragos del mundo,
Cubrirlo todo con una rosa dura y viva.

POEMA INÚTIL

EMPEÑO manco este esforzarse en juntar palabras
Que no se parecen ni a la cascada ni al remanso,
Que menos transmiten el ajeteo del vivir.

Tal vez consiguen una máscara informe,
Sonriente complacida a todo hálito de dolor,
Inerte al desgarramiento de la pasión.

Con frases en tropel no llegan a simular
Victorias jubilosas de la sangre
O la quietud del agua sobre el suicida.

Nada dicen tampoco de la danza de amor y odio,
Alborotada, aplacada, extinta,
Ni del sueño que se ahoga, arrastrado
Por marejadas de sospecha y olvido.

Qué será el poema sino un espejo de feria,
Un espejismo lunar, una cáscara desmenuzable,
La torre falsa más triste y despreciable.

Se consume en el fuego de su impaciencia
Para dejar vestigios de silencio como única nostalgia,
Y un rubor de inexistente no exento de culpa.

Qué será el poema sino castillo derrumbado antes
de erigido,
Inocua obra de escribano o poetaastro diligente,
Una sombra que no se atreve a aniquilarse a sí misma.

Si al menos el sol, incorrupto e insaciable,
Pudiera animarlo a la vida,
Como cuando se oculta tras un rostro humano,
Los ojos abiertos y ciegos para siempre.

RIQUEZA

NO poseer sino
Unos cuantos recuerdos:
Todo lo que uno
Pueda llevarse
Cuando muere.

EPÍLOGO

PARA abrir por fin rendijas
en la pared del tiempo

CUÁL ES LA RISA

Cuál es la risa leve cubierta de espuma
Que anuncia el amor
Cuál la túnica desvanecida que oculta
Los lentos puñales ciegos del amor
Cual el momento en el cual aparece indudable
Benévolo golpe de sangre sobre la arboleda
Y los trozos de un cuerpo en estado de putrefacción
Aún se hacen visibles sobre la muralla de mármol.

Un hombre se inclina sobre el cuerpo desnudo de
una mujer
Y lentamente extiende con la lengua sobre él
Un líquido rosado
El cuerpo queda todo húmedo brillante y encendido
Luego con los dientes hace aquí y allá
El signo del amor
Pequeños puntos blancos que adornan la piel oscura
La mujer cierra los ojos dilata las narices
A veces a pesar suyo un suspiro entreabre sus la-
bios.

Una representación hermosa del amor
Debería volver siempre sobre sí misma
Una y otra vez y otra vez
Y así indefinidamente
Deberían repetirse exactamente
Los mismos gestos
Los mismos movimientos
El mismo ruido de besos
Las mismas ondulaciones
De modo que la reproducción cinematográfica
Sumamente acelerada
De todos estos coitos sucesivos
En pequeños rectángulos situados
Encima de las mesas y sobre las paredes
Pudiera servir de instrumento regulador
De la marcha del tiempo
Y ser denominado
Reloj de amor.

Se mece suavemente al viento
La mujer que ha brotado blanca y desnuda
En la copa del ciprés
Con una pequeña corona de oro sobre la cabeza
Y encima de la corona un ojo de piedra verde
Que mira fijamente.

POEMA

Tal vez nada
pueda compararse
a hacer el amor
en un lecho
de salsa de tomate,
si no es hacerlo en uno
de trozos menudos
de carne de res
recién sacrificada.

AMOR ETERNO

Da miedo, a veces, encontrarse con que el camino cae a pico y que hay que bajar agarrándose con las uñas de las rocas. En esta circunstancia, no se puede sino aconsejar que a cien metros del suelo se suelten las manos. La caída es deliciosa: el cuerpo se ha hecho permeable; lo atraviesan flores, hojas aromáticas; riachuelos, algas, espuma de mar, hilos de lluvia, cabellos de mujer, copos de nieve. Éstos, al fin, se solidifican a su alrededor, para luego estallar tal una granada arrojada con violencia al rostro de la mujer amada, que aparece sonriente tras las trayectorias vertiginosas de los granos rojos.

EL SUEÑO

Los gérmenes poéticos del sueño resultaron ser, no como los pobres profesores, los mezquinos críticos realistas trataron de hacernos creer, un nuevo paraíso inalcanzable, un espejismo, sino los gérmenes nocivos y actuantes, los útiles reactivos para corroer la infame realidad. El sueño no es un refugio sino un arma.

Los malos instintos de libertad danzan su ronda diabólica. ¡Fuera la conformidad, la resignación, la medianía! En su esputo negro ahóguense los bellacos, los explotadores, los que aprovechan la miseria de los más, y la maldita clerigalla, y el abominable espíritu religioso, y los fantasmas cristianos, y los mitos del capital, y la familia burguesa, y la patria infamante.

La libertad del hombre, es decir, el sueño acuñado en la realidad, la poesía hablando por la boca de todos y realizándose, concreta y palpable, en los actos de todos.

BALANZA EXACTA

Un mar parecido a una luna doble de almacén se ha interpuesto en el camino. Un puño levanta la hermosa joya: un corazón pequeño lleno de tatuajes y con algunas gotas de sangre todavía en algunos sitios. Entre los tatuajes sobresale el de un hermoso rostro de mujer que no se está quieto un instante; sonrío o llora, se lleva un dedo a los labios para imponer silencio o cierra los ojos para dejar pasar hermosos sueños que se transparentan a través de los párpados. Al otro extremo de la luna, una barca atraviesa lentamente el horizonte a la velocidad reducida de la hormiga proyectada a la distancia. En medio de la embarcación, una guillotina se tiene de pie. Nadie más ocupa el bote que dos carneros que a los extremos balan desesperadamente. Parecen la imagen del amor o de la vida que llega a su término. A instantes, detrás de la guillotina, un resplandor súbito ilumina la escena, el mar infinito. Se ven, entonces, unas pequeñas gotas de sangre en la cuchilla de la guillotina y encima de ella un letrero que dice: dos arañas entrelazadas. Cuando la oscuridad es completa, siempre queda la barca visible, iluminada por la luz rosa de un reflector de teatro. Allí de debajo la barca aparece la hermosura mujer que se ha abierto camino jalando de sus cabellos como

de un potro indomable y que tiene casi la mitad de su cuerpo cubierto de escamas tornasoladas y la otra mitad de estrellas de mar y sobre cada uno de los senos un inmenso rubí del tamaño de una cabeza de paloma. Los ojos son los que más llaman la atención; son pequeños espejos circulares. Uno sabe que son espejos, sin embargo, al mirarse en ellos, ve un paisaje distinto según la hora o la persona. Si es una niña de diez años quien se acerca, descubrirá una pradera verde en la cual inmensos surtidores rojos brotan por todas partes, y la niña bajará los ojos como si la hubieran violado. En cambio, el anciano tiene otras probabilidades: un río enroscándose alrededor de un pino gigante y estrangulándolo lenta y gozosamente. Acaso dos personas se asoman al mismo tiempo a los ojos: en uno tiene lugar un asesinato, en otro suben al tálamo nupcial un hombre y una mujer.

DETRÁS DEL TELÓN

Una pared formada exclusivamente de hormigas en continuo movimiento, es el más hermoso telón para levantar delante de una escena de canibalismo o de otra perversión sexual. En la vida actual, al menos teóricamente, se pretende poder establecer la regularidad de cualquier acontecimiento o persona, conformidad, su «decencia», si no por axiomas matemáticos, al menos postulados de «orden» o «valor», es decir abstracciones morales perfectamente interesadas en imponer una división de la realidad, en establecer categorías y en desterrar de la existencia, y creyendo conseguirlo, todo aquello que late con un pulso de vida un poco mayor que el que puede soportar una anciana hurgándose cuidadosamente los órganos sexuales (por ejemplo, el llamarla solamente con su nombre muy despacio y añadir inocentemente, qué haces?, sin duda bastaría para provocarle la muerte). Aquello no puede ser, aquello no *debe* ser, exclama el padre corpulento y sanguíneo, levantando al cielo los mostachos cubiertos de mostaza y los puños enharinados, el descubrir a su pequeño retoño aspirando con sus delgadas narices y vibrando con minúsculas convulsiones, el goce solitario y lleno de fantasmas. Pero nada se oculta más cuidadosamente que una derrota moral, y aunque aque-

llas imágenes interdictas toman su revancha clamorosa en el mundo de los sueños, aunque supreticiamente jalan de los pies al honorable funcionario que baja majestuoso o modesto la empinada o descansada escalera, y después del estrépito aparece abajo, quejumbroso, pidiendo perdón: aunque de pronto aparezcan a la luz del día o a la luz de los faroles en la noche, como cuando en una esquina bajo la lluvia, en un suburbio solitario, un hombre ve bajar del tranvía que acaba de detenerse, una mujer increíblemente bella y que le sonrío ajustándose la liga muy alto en la pierna de inaudita seducción — a pesar de todo esto, oficialmente no se quiere reconocer la existencia de tantos maravillosos fenómenos del mundo de la realidad. Habría que ver hasta qué punto se puede establecer una separación exacta entre la vida de todos los días y la vida fantástica, también de todos los días, y entre la vida gris y los objetos grises que la llenan y que casi no distinguimos, y aquella otra que de golpe aparece, donde las cosas, hasta las más minúsculas tienen forma y color propios y distintos y esplendorosos, y todo simplemente porque por azar unos ojos encontraron los nuestros. Habría más bien que hablar de la corriente subterránea que estalla en la superficie (la conjunción de lo subjetivo y lo objetivo), o que referirse a la leyenda de lo ya visto, de lo reconocido. La familia, la escuela, la religión, la sociedad, han intentado cerrar las puertas a aquellos deseos que ni aún pueden nombrarse, pero el niño se entretiene en un delicioso problema: junta a sus hermanos por parejas, él se casará con su hermana, y su otra hermana con

su otra hermana, porque no hay otro hombre entre los hermanos, aunque este detalle, naturalmente, no tiene gran importancia; porque porqué no se han de casar dos hermanas? y quién puede impedir que alguien, en el restaurante o en la sala de espera, descubra la mirada de esa muchacha que voluptuosamente se pasa la lengua por los labios y repite una y otra vez, a una velocidad imperceptiblemente retardada, el movimiento circular? Y los que saben de la hermosa contradicción lógica contenida en las perversiones sexuales — yo propondría colocar una bella reproducción fotográfica del número 69, en lugar de la imagen del Corazón de Jesús, en todos los hogares, como ejemplo gráfico de la superación dialéctica de la contradicción lógica — sonrían al recordar las leyes de la naturaleza que les enseñaron en la escuela y sonrían también al recordar la mirada mucosa, que realmente parecía salir más bien de la nariz y no de los ojos, del cura que agitaba sus orejas de elefante oyéndoles acusarse tímidamente de «malos pensamientos». Según una nueva leyenda, Pígalión absorbió totalmente la hermosa estatua que le obsesionaba. Por otra parte, quién sabe de la fuerza que impulsa los pasos de un hombre? pregunto si alguien lealmente cree las «razones» que se quieren dar como determinantes del suicidio de cualquiera, si la madre pega al hijo *exclusivamente* con el objeto de corregirlo y si este acto no tiene una lejana semejanza o analogía con la del amante que llora mientras acaricia suavemente con la lengua el rostro del objeto amado y al mismo tiempo hunde bárbara-

mente las uñas en las carnes delicadas. Yo por mi parte, siempre me había admirado del poder de seducción que poseen los increíbles chillidos de los cantantes de ópera, hasta que descubrí que se trataba de la reproducción vocal perfecta de las sensaciones dolorosamente gozosas que se experimentan durante el acto sexual.

ARRIBA BAJO EL CIELO

*Para Vera en recuerdo de la terraza
de Diego en S. Salvatore in Lauro*

CHILLIDO desgarrante
Del vencejo
Más daño
Que la hoja asesina
De su vuelo

ROMA entera cuelga
Oronda repantigada
Del pico del vencejo
(Me imagino los hilos
Tenues casi invisibles
Que unen el pico con cada
Uno de los puntos de la urbe)

UN aire invadido
De una parvada de vencejos
Es lo más cercano imaginable
De un ataque sorpresivo
De las hordas avernales

EL pico del vencejo
Penetra en el pecho
Cual mirada de sulamita
Hincándose dulce en la sangre
De escogido amante

EL vencejo toca el piano
Con el pico y con la pata
El vencejo se come el piano
Con el pico y con la pata
El vencejo estornuda
Con el pico y con la pata
El vencejo se atiza el bigote
Con el pico y con la pata
El vencejo se quita las alas
Sin el pico y sin la pata

ANIDAN dos vencejos en las órbitas
De la calavera de Giorgio de Chirico
Especie rara de búho planeando bajo
sobre Piazza di Spagna

MÁXIMAS Y MÍNIMAS DE
SAPIENCIA PEDESTRE

*escuchadas al desgaire sin certificación
de autenticidad*

*Para María y Chepa Valencia
en agradecimiento*

Sois toujours poète, même en prose.

BAUDELAIRE

*Maintenant, j'ai toujours le vertige,
et aujourd'hui, 23 janvier 1862, j'ai
subi un singulier avertissement, j'ai
senti passer sur moi le vent de l'aile
de l'imbécilité*

BAUDELAIRE

DESTINO EN BLANCO

FUELE ofrecido un libro en blanco al nacer al infante gótico o neorománico por Hada Madrina renga retuerta gaga bajo alas de algodón hidrófilo someramente chamuscadas. El desconcierto fue tan grande que aún se oye el eco en las retumbantes bóvedas que protegen el sueño o catalepsia de todas las eternidades habidas y por haber.

ÍDOLO

SE arremolinaron de repente las palabras para formar un bloque compacto e indisoluble al cual no quedaba sino someterse.

VOCACIÓN DE MÁRTIR

ASPIRAR a convertirse en esa hojarasca que arde en las pupilas doradas de ciertas mulatas.

PARÁBOLA

ES difícil percibir lo que una caldera de cobre, alta uno o dos pisos o cuadras, puede contener de sólido, de viscoso o de relleno. Al probar con los nudillos desde fuera el metal opaco y levemente caldeado, se escucha un arrastrarse lánguido de relentes históricos, de premoniciones atrasadas, el usual revoltijo de acaecidos imposibles, todo lo situable antes del ser o después de él. En la baraúnda se engañaría uno si pretendiera establecer el equilibrio más precario entre despeñadero de cataratas líricas y refugio en la más desolada certeza existencial y metafísica. No habrá entonces sino que cerrar los ojos y esperar que la caldera ofrezca al explotar el mirífico espectáculo de una nube espesa e inagotable de transparentes libélulas zumbonas.

BAJO TIERRA

TAN incrustados en el instante que ni siquiera se nota si respira.

HOJAS SECAS

ESFUERZO titánico, en consecuencia vagamente grotesco, por ampliar y superar lo caduco y perecedero nombrándolo reflejos, granos o partículas de eternidad.

FANTASMAS REALES Y DUDOSOS

EN la ciudad de los fantasmas se observan falsos fantasmas a la segunda potencia, es decir, fantasmas de fantasmas. Esto lo reconoció antes que nadie el gran especialista en la materia, el inexistente Giorgio de Chirico, quien era el fantasma más irreal de todos los hasta ahora descubiertos y catalogados pues fantasma disfrazado de fantasma, evidencia tan inverosímil que nadie se atrevió nunca a denunciarla.

CONTRA UNAS SONATAS Y OTRAS

ALEGORÍAS de otoño — arcadas de estómago.

BALANZA DEL BIEN Y DEL MAL

¿CON cuál llave encerrar, la de oro o la de herrumbre, este mediodía *en panne* que persiste en remarcar los ocres de un tiempo inmóvil y un mismo sitio?

ERROR DE CÁLCULO

EL mar se ha deslizado en el poema como en su cueva y refugio natural sin tener en cuenta la diferencia de proporciones. Cuando cedan las costuras bajo el peso, ¿adónde irá a desaguar todo el azulverde acumulado?

POEMA ERSATZ

METAMORFOSIS de voz subterránea, llegada de debajo del sueño, en temblor o terremoto de ramilletes multicolores, lo más cercano quizás de un simulacro de apoteosis.

FIN DE PIEZA

CAER, con peso o sin peso, en lecho mullido o sofá Mme Récamier, ahora o hace un siglo, las piernas estiradas y con la conciencia del periplo terminado, bien dispuestos al disfrute inminente de un infierno o paraíso cualquiera.



NUEVA SERIE

meciéndote en el andamio que cruje
BLANCA VARELA

SUPERMAN

¡REPUCHA la Madona! exclamó abriendo a todo lo ancho el río con su puñal. Levantó con un brazo el cuerpo caído — miró de soslayo por si alguien lo espiaba — vació escrupulosamente las entrañas y se las tragó de un *bocao*.

FRUTO PODRIDO

REFULGÍA durazno negro retinto en medio de cesta de frutas vulgarmente carnosas y coloreadas. Los visos de su pelusa hacían chasquear de placer la lengua en anticipo. ¿Qué impedimento para hincar el diente en tan succulento como mortal regalo?

TUMBA GRANDE

EL TREN se ha detenido en el silencio opaco y sin ecos de la noche anónima. Es la llegada a término — no se reanudarán ya más ni agitación ni bullicio ni carcoma.

BARCA DE SUEÑO

VAMOS en barca con Juliana. La barca es pequeña — Juliana más grande. Sus piernas se mueven en el agua. La barca pasa por encima y por debajo del agua. Juliana ríe. Se tapa la vulva con la mano. Son lo mismo la barca y Juliana.

DERROTA

ESCRITOS necios de caminante extraviado e indeciso por desierto o manglar u otra comarca de dentro o de fuera sobre la cual no cae ni por acaso sombra o artificio de revelación ninguna.

AVISO DEMORADO

SE ADVIERTE a los coleccionistas que conviene orientarse hacia la época tardía en que abundan Apocalipsis de bolsillo en buen estado. Los malvenden mercachifles incautos rondando mercado soleados en estribaciones andinas y transalpinas o arribando de improviso a quintas periféricas tras los montes más abruptos del planeta. Pequeños aunque eficaces los Apocalipsis son todos distintos por más que intercambiables. ¡Apresurarse — precios de ganga!

SENTENCIA DE VIDA

EXPUESTO por quinta o milésima vez a recurso corrosivo de mirada lampo trasladando cuerpo y sombra a región plácida donde ríos pequeños y grandes se juntan sin reconocerse y el grito de un ave sola se expande en música y silencio astrales. Sí — puesto por quinta o milésima vez en olvido de la vida — en descuido de la muerte.

AL SOCAIRE DEL DIVÁN (DE SEGISMUNDO)

EN LA encrucijada de asociaciones si al decir campana replica pelota y en pos de higo aparece cornamusa acaso fuera prudente dar aciertos por equívocos y barajar de nuevo el naipes. Más aún cuando la sierpe degenera en banderín de circo y una montgolfiera se declara histérica irreconocible. El sapiente no distingue nada cierto aunque barrunte bloqueo asistemático hechizo de palabras canje de hechos por deshechos. ¿No habrá entonces modo de detener rehilete de burla rodando tapiz persano entre estertores de consternación y aplauso?

SOBRESALTO Y DESLUMBRAMIENTO

INVEROSÍMIL rostro radiante — vecino tanto como aquel adivinado en actos o ensueños de amor — surge de pronto del torbellino y agolpamiento de gente por calles y plazas — más bello que cresta de ola absorbiendo todo espacio al redor. (Nada — lo sabes — sólo mil años de castigo sin perdón a quien pierda semejante joya en la voráGINE).

CUÑO FALSO

UNA PERSONA me aborda en la alameda. Comienza a hablarme familiarmente. De repente se detiene. No sabes quién soy — dice. Sí — eres Fulano — viene la respuesta inmediata. El diálogo trenzado sobre hechos de hace más de cincuenta años — época de los recuerdos comunes — prosigue con el relato de ocupaciones y vicisitudes actuales. Al rato la despedida afectuosa con canje de tarjetas de visita. Me turba empero una duda. ¿Quién extrajo el nombre? Yo no había reconocido a nadie. ¿Se tratará otra vez de un caso de identidad falsa — la mía — la suya?

HOMENAJE

AIRE alisa muslos de Juliana mecida en hamaca —
AGUA destapa culito prieto de Juliana en alberca —
FUEGO lame entrañas intactas de Juliana abierta —
TIERRA revuelve mar y cielo sin rozar vello de Juliana
soñada despierta.

PÉNDULO

TEMBLOR lento y tiempo armonioso en la ondulación rítmica — al caminar — de nalgas de muchacha agraciada y esbelta. Vaivén amoroso que retiene el habla.

CANÍBALES

AMABA comer piedras joven poeta iluminado. Mejor
cagar piedras opina mansamente viejo pichicuma
ebrio.

FRACTURA

EMPUJAR un poco mañosamente en el punto justo hasta abrir el espacio — palanquear luego con constancia para obtener una apertura mayor suficiente para liberarse y abandonar el espacio.

SEÑOR DE LOS TEMBLORES

PENSABA en la ausencia en la imagería poética de representaciones del temblor de tierra cuando se instaló un buen rato ante él — suspendido en el aire nítido del jardín — un picaflor vibrante e inmóvil — desconcertante réplica y antítesis del poderoso impedido que estremece mar y tierra al tratar de des-perezarse en recóndito aposento.

BEFA

DÍA ACIAGO el de hoy día — en el curso de la tarde cinco personas diversas de edad sexo talla piel condición talante le pisaron de improviso el pie. Todas parecieron tropezar obstáculo sólo reparable después del incidente. Es corto cinco veces para calificar de fatídico el ultraje. Cabría mejor juzgarlo incompetente maldición gitana. (Esmirriado hasta en desdichas).

DUDOSO PASAJE AL ÉXTASIS

EN CUALQUIER edificio elevado una interrupción de la corriente suspende el ascensor en tiniebla completa. Su único ocupante clama ayuda en vano. Exhausto siente reabsorberse todo a su alrededor. Se dilata el espacio o se contrae — es igual — arrastrando consigo al tiempo. Es el fin y es el principio. Sospecha entonces el neófito que si levantara la losa de compacta noche que le agobia entraría de lleno en otro vacío — el atiborrado y luminoso que depara todo goce y conocimiento.

LO PROPIO ACASO DEL POETA

PONE EL hombro para que el peso muerto del sueño no agriete y traiga abajo abultada y divagante nave cósmica — incierta entre más lleno y más hueco — realidad ligera y tierna por irremendable.

PRURITO DE PUETA

¿QUÉ TE suena mejor «flecha desnuda» o «flecha vestida»? — ¡Pamplinas! — Admirable es sólo la flecha clavada — en el ojo por supuesto.

DE INCÓGNITO

SE TROPIEZA uno al voltear la esquina con imponente arboladura de navío penetrando pesada lentamente en ruidosas calles congestionadas hemipléjicas. El poniente tiñe de púrpura telas restallantes sobre cubierta desierta. Guiña los ojos la gente distraída y no advierte cómo la Noche enjoyada y maligna se está adueñando de la ciudad para siempre.

ANHELO

SI ALGUIEN prendiera fuego al silencio — lo hiciera crepitar en múltiples pequeñísimos inaudibles silencios — lo desbaratara en tierna agonía inacabable.

EL NIÑO Y EL RÍO

*a José María Arguedas
homenaje pobre al poeta y al amigo*

*Quel monstre singulier êtes-vous
Qui ne me propose pas d'enigme.*

GUILLAUME APOLLINAIRE

PIEL DE LUZ

CON AGUJA de cristal de roca y hebras de sol zurce
el Niño gota a gota amplia túnica temblorosa y san-
grienta de Río desollado vivo.

IDILIO

VARIAS ratas gordas se habían aglomerado a la vera del Río para chuparle la sangre. El Niño las espanta con una palma grande. Agradecido el Río entre sus brazos encuna al Niño.

SE ACABÓ

ÁNDALE Río ándale — das vuelta tras vuelta de este mundo al otro — súbete a esta barca — repóstate un poco.

CAPRICHOS

COMETA variopinta surca el aire y canta. Porqué el
Río no ha de tremolar a su vez — cacatúa estirada
hasta lo irreconocible.

GUERRA DE AMOR GANADA

EL NIÑO se ha bebido el Río todo — ahora se está gordo e hinchado durmiendo beatífico junto al barranco seco.

CUADRO

UNA VENTANA chica y una ventana grande — asomados el Niño y el Río. (Por adivinar dónde sea mayor la turbulencia y la algazara).

LA CARA EN EL SELLO

AGUA EN llamas — agua en llamas — el Niño aplau-
de y se ríe — ha incendiado el Río — larga serpiente
de fuego — una pura maravilla — feliz el Niño dan-
za encima.

AFRENTA

EL NIÑO detiene el Río con las manos — encabritado
alza éste la testa con la cabellera toda más el cuello
y el busto. El Niño se irrita — le escupe en los ojos
— le muerde la nuca.

LOTERÍA

EL NIÑO echa el anzuelo mas lo coge el propio Río
— pez de escamas de plata demasiado pesado para
levantarlo en vilo.

AL ESCONDITE

NO VEO al Río — está oculto tras mi sombra o la niebla — ronda por pueblos lejanos o se extravía persiguiendo doncellas por el campo. Es mañoso y nos engaña. Lo buscamos fuera y en cambio se ha hecho un ovillo y está recludo todo entero — quietecito — en el hueco delicioso de tu oído.

HERMAFRODITA

NO SE ATREVE el Niño a creerlo cierto — despreocupado el Río se ha dormido dejando sin velos su par de grandes sexos desiguales. (Quién le ha de besar — quién le ha de acariciar). Aturdido prefiere cubrirse el rostro el Niño.

SALIDO DE MADRE

¿ES CIERTO que ya no sabes
A dónde vas ni qué quieres?
Te zampas moscas racimos
Culebras de piel de rosa
Rimeros de miel silvestre.
Hierva el agua en tu garganta
Casca lo que encuentras
Y nada te repleta.
Requintas apedreas desgarras
Has perdido compostura y camino.
Río — me dueles en los ojos y el vientre.
¿Qué te haría la madre
Qué así deliras y destruyes
Mi pueblo mi casa
Te llevas el borrico pardo
La palmera sin sombra
El cementerio completo?
¿Eres río sin madre
O mar recién parido
Estirándote lo más que dé
Tu hambre y tu codicia?
Río — vuelve a ser río
No te quiero tan grande.

REMANENTES DE NAUFRAGIO

*En conduisant trois mots le long
d'une pensée un vieillard s'égara...*

JEAN TARDIEU

*Car dans un vrai poème les mots
portent leurs choses.*

RENÉ DAUMAL

*...and gives to airy nothing
A local habitation and a name.*

SHAKESPEARE

TÁNTALO

EL RÍO sediento
Huyendo del agua.

CÁNTIGA DE CIEGO

DENTRO el manantial
La luz es más clara.
Lo repite el agua
Tragándose el alma.

QUIÉNES

ME VOY a meter contigo
En un cuartito
O en un espejito
Donde no haya sitio para uno
Y menos para dos
Y se esté muy apretaditos.

SOLILOQUIO EN CORO

VOY a cantar
Una canción verde
Vas a cantar
Una canción verde
Vamos a cantar
Una canción verde
Ahora — todos juntos
Una canción verde

ESTAMPA

QUE TOMABA el picaflor
De tu sexo — Juliana
Polen y miel rica — Juliana
Ambrosía deleitosa — Juliana
Ay — Juliana.

CONCORDANCIA

CON CINCO anillos de presión amorosa
Ajusta Juliana el pene a su *shushūma*.

(PARÉNTESIS

HA SIDO dicho repetidas veces — se posee el libro mas no el poema — un dueño de cuadros es ciego a la pintura. Habría que insistir igualmente en que los poemas con el tiempo se enferman degeneran mueren se momifican — los cuadros envejecen se descoloran u oscurecen se arrugan y marchitan. Unos y otros pierden con los años vivacidad irradiación hechizo — se anulan finalmente como obras de arte sin que valgan interpretaciones nuevas ni reparaciones y renovaciones. La música más bien sería hecha de nuevo con mayor o menor fortuna cada vez que es tocada — dicha y oída distinta según los ejecutantes (vivificadores o verdugos).

HAY POEMAS ocultos o desconocidos poemas doblados en cuatro o con cola prensil desprendible y no renovable. Otras especies al gusto de cada uno.

POEMAS descomponibles y expuestos al desgaste por el uso.

UNA POESÍA por rehacer a cada instante.

HERMOSAS ruinas percederas desde siempre.)

LEYENDA NEGRA

SE CUENTA que una vez se le tomó por santo ya en avanzado estado de putrefacción.

CARTOMANCIA

BARAJABA unos cuantos sueños cuando le tocaba orientarse o extraviarse en la vigilia.

EJERCICIO OCULTABLE

CONTEMPLACIÓN inane y absorta de nuestro pequeño o mediano abismo portátil.

EMBLEMÁTICA

TOCA UN cuerpo de modo que se absorba con la palma esa extraña electricidad leve que se enciende al contacto.

RIESGO PERMANENTE

QUEMADA la vida hasta el meollo — ni una sola
imagen indeleble rescatada.

DESHACER Y REHACER

VA a agarrar un martillo para golpear el silencio — para pulverizar el silencio — para multiplicar el silencio.

LA ECUACIÓN DE EINSTEIN

CUANDO SE desploma la alta torre de silencio nadie escucha el estruendo sin ecos instantáneamente suprimido.

CARTEL AL DORSO DE LA ESFINGE

CUÁLES palabras vivas para transmitir el peso muerto del mar sobre ojos y ánima — el silencio y el rumor entremezclados con que muele y remuele y recrea el tiempo — la tranquilidad angustiosa con que cubre su mundo y amenaza devorar el resto — ¡Oh! mar nuestro de paz y violencia — síntesis de toda vida y toda muerte — tráganos para nunca y para siempre.

EL fin del principio

En el origen está el término o vice-versa

PORCIONES DE SUEÑO
PARA MITIGAR AVERNOS

*a quien se deleitaba en los cristali-
nos murmullos de la nueva fuente*

*Sé ser tan caudalosas sus corrientes,
que infiernos, cielos riegan, y a las gentes,
aunque es de noche.*

SAN JUAN DE LA CRUZ

*... et ma grande amie a pris place à mes cotés
sur sa cavale blanche caparaçonnée d'argent.
Elle m'a dit: «Courage, frère! car c'est la
dernière étape».*

GÉRARD DE NERVAL

*Wir kommen in dem engen Kahn
Geschwind am Himmelsufer an.*

NOVALIS

*El ideal de la vida es inseparable del de la
muerte. Debemos amar la vida para no temer
la muerte, que es un pórtico de renovación; es
decir, de nueva vida.*

JOSÉ M. EGUREN

COLMARSE con lo no esperado — espejismos de
buenaventura y celajes al alcance de la mano.


EN las playas cálidas
Rumorosas de sol
Frente al mar recién nacido.

INMINENCIA de paraíso extraviado — quizás remembranza de la cadencia tibia en que se bañaba el feto.

¿QUÉ es más grande — el mar o la palabra con que lo nombramos?

Decimos el mar y surgen diversos mares — los vistos experimentados gozados sufridos — e igualmente los apenas barruntados (acaso los más exaltantes) — pequeños o descomunales — plácidos o destrozándose a sí mismos en iras irreprimibles.

Vemos en cambio el mar — y es el de siempre — irreconocible y desconcertante — una fantasmagoría de la realidad — pero igual al que por primera vez se interpuso en nuestro destino.



CUANDO Demelebé miraba
Con sus temibles ojos —
Toda la belleza del mundo
Irradiante en su rostro...

ERA el río detenido
Atrapado en el abrazo
Era la fuerza conjugada
Del bien y del mal
Era el ave escapando
A la trampa de su vuelo
Era la mar trasvasada
En cada mirada
Era el delirio de la muerte
Olvidándose en la vida.

¿CÓMO será escribir un poema para Demelebé?
¿Acaso una guirnalda tupida de palabras para que
aparezca — de pronto — sobre la página — sirena
completa y coleante? Ella misma y ella sola — más
grande que todas las palabras — con voz piel cabe-
llera mirada. Dentro o fuera — ¿dónde estás si te
veo por doquier? De la red o guirnalda tendida te
escapas para invadirlo todo — fuera y dentro —
mar que deglute red barca e iluso que quiso pescar
la inhallable perla.

(El derrotado poeta — perenne en tu gloria — te
exalta — súbdito orgulloso de que le permitieras tu
presencia).

HACER como el mar — estrellarse jubiloso contra tu
imagen de estatua inamovible.

TE identificabas en otro tiempo con el mar. No se sabe si todavía guardas esa piel deslumbrante. Mas percibo de repente que hay un reverso a mi mar de furia y rencor: una mar quieta — bonancible — amorosa — que despeja la visión y me hace venerarte con su mirada. Mar o reflejo de Cielo e Infierno pegado sobre la Tierra. (¡Salve Demelebé!)

ANSIAR que los silencios incorporen y devoren el espacio — que se ahogue el tiempo en un charco de silencios.

TRAS los desmoronados muros que sostuvieron el cielo se ha dilatado el poderoso Sol y abarcado el firmamento todo. Bajo tal plenitud de luz han cesado regímenes celestes y terrenales. Desvanecidos orígenes y postrimerías — el goce es uno con el dolor. Cerrando los ojos se ve lo mismo: una mirada fulmínea de amor en la gloria de la culminación y el acabamiento.

¿QUIÉN rescata y salva — en qué orilla — al náufrago de las turbulencias — las trituraciones — las absorciones en el vacío — y de los encantamientos — los arrobos — las fulguraciones de las — siempre amenazantes y por tanto siempre atrayentes — resacas oníricas?

ATRAÍDO leve — inexorablemente — por abismo y
tiniebla — abiertos uno y otra maternalmente en el
vértigo de lo inmóvil.

SENTIRSE amputado — pero no de un miembro (un brazo una pierna) sino de algún órgano vital (¿el corazón? — ¿el alma?). El entumecimiento gana avasallador el centro mismo. (¿Presunción de la indiferencia y la indiferenciación totales?)

UNO muere varias veces en la vida (es la experiencia común) — la primera al nacer — las otras — tarde o temprano.

Por lo demás — con ansia y sin ilusiones — entonemos el Cántico de Amor y Gloria *ad vitam aeternam* — aunque se presenta dudoso ese *siempre* — a lo más un término para subrayar lo inconocible y lo invivible (en esta vida o en otra — concluiremos por ahora).

HA VUELTO LA DIOSA AMBARINA

la diosa ambarina

José M. Eguren

*Il faudrait avoir mille vies par jour et les immoler journallement.
On donne tout pour ne rien avoir. Toujours à recommencer. C'est le
prix de la vie merveilleuse. Mensonge de la raison, de l'expérience.
Une vie n'explique rien. Tout est si loin, vient de si loin et s'en va si
loin. L'apparence qui s'éloigne me tue.*

CÉSAR MORO

1

ES cuando casi no le queda a uno sino memorias y olvidos — que se toma conciencia de murmurante precipicio insondable.

CONCEBIR pensamientos de piedra — que se echen al agua y formen ondas — que se arrojen al vidrio y lo destrocen.

LOS sentidos captan — la memoria retiene (lección elemental). Dados el exceso y lo descomunal ofrecidos (insistentes e inagotables por añadidura) no queda sino seleccionar y adaptar — transfigurando (por necesidad) apartando reduciendo disolviendo. ¿Será el recuerdo — en consecuencia — mera acumulación de olvidos transferencias y deslices?

«YO soy lo efímero — díjose — me cubriré con el poema para ocultarlo».

Invernó así por siglos y no lo despertaron ni las indiscretas trompetas convocando a desacreditadas resurrecciones.

JUZGABA envidiable lograr la sensación de «cero de vida» (la muerte clínica de los científicos) pero previa al hecho mismo — antes de ser ahorcado por mano propia o ajena — es decir — por uno y el mismo.

UN vacío más otro vacío suman dos vacíos. (¿Más grande o más chico? ¿Es factible dar dimensiones al vacío — por definición sin límites y sin cualquier otra cosa?)

SONIDO lúgubre — golpe mortífero de daga — al saltar la cuerda en el concierto. ¿Qué hacer ante el incómodo incidente? ¿Poner remedio a la descompostura o punto final a lo que será (de todo modo) trunco en cualquier circunstancia?

MIRA el rostro blanco y el cuerpo negro de la Noche hasta que dejes de percibir la diferencia entre albura y negrura.

Pues sólo conocerás a la Noche si te pierdes y desapareces en la Noche — si te vuelves Noche.

LAS palabras lo escogen a uno para sus zarabandas (o sus autos de fe).

En la Poesía — es sabido — el «médium» está sujeto enteramente a los dictados y caprichos de la Palabra.

Aun en la vida corriente — quién no se ha sentido arrastrado a donde él mismo no hubiera osado o no había previsto? Nos extralimitaríamos empero si confundiéramos Poesía con Hado — el Verbo entreoído (a veces encarnado) con semejanzas del Destino.

CUANDO se canta o cuando se grita se tiene la sensación de proyectar el ser (cuerpo y psique) más allá de sus límites y su peso — de invadir y estremecer extensiones ajenas de atmósfera y materia.

Se reconoce uno en esas ondas sonoras — en esa entonación — en esa agitada o apacible suscitación de ecos y resonancias (¿de réplicas asentimientos refutaciones).

Nada nos es (en cambio) más enemigo y extraño — hasta repelente con frecuencia — que las imágenes variables distorsionadas funambulescas que nos ofrece el espejo al cual nos asomamos. Se siente uno solidario de su propia voz — identifica a los demás primordialmente por la voz — sabe calibrarlos por su voz.

La máscara incierta y confusa tras la cual nos atrincheramos y creemos controlar — no acierta en verdad a engañar sino a quien no la siente puesta (aunque ingenuidad o tontería lo haga a veces empeñarse en «hermosearla» — en hacerla aceptable)

El instinto la fuerza la raigambre humanas están patentes en la voz y no en mueca o gesto de faz limpia o estragada.

Aunque hubo quien se atrevió a imaginar una humanidad de sólo voces — olvidando que es la voz trunfo de todos y cada uno de los átomos de nuestro cuerpo y nuestra psique — fiémonos en nuestra voz que por seguro no nos abandonará ni aun en irremediable trance.

¿MISERIA o riqueza de poetas? — pues calculen ustedes que no son capaces ellos sino (en el mejor de los casos) pulposa aunque insulsa simulación de sortilegios.

AL revés del vestido invisible del rey de la historieta
— la Poesía es la tela visible — (o más bien audible)
desprovista de consistencia alguna (rayo que marca
y subraya el vacío).

2

LLAMAMOS Gran Chamán o Poderosos Chamanes a quienes nos pusieron en un escenario sacado del Caos o la Nada o de ellos mismos — y que nos rodearon de Maravillas y Bellezas. Sin descuidar — para resaltar sin duda éstas — el Horror el Hastío y la Inmundicia.

CUÁNTA tranquila llama viva en los rostros de esa mujer y ese hombre jóvenes recostados sobre el sarcófago en la tumba etrusca. Tánta reposada serenidad y apenas esbozada elegancia en el gesto de levantar la copa para el brindis — ¿por la vida vivida — por la ensoñada o — acaso (tímida hipótesis) — por la vida incipiente — la aurora cercana?

UNA jovencita recién venida — tal la apariencia — directamente de lejana serranía — sin escala en villorrio aldea o pueblo grande o pequeño — sorprendía por el cuidado extremo que tomaba en no mostrar en su español rezago o tonalidad — aun tenues — que traslucieran su quechua materno.

No tenía empacho (por lo contrario) en quemar ritualmente a vista de todos la vedija enredada en el peine luego de acicalar su desbordante vigorosa y luenga cabellera. (Hermoso dibujo nos hubiera dado Renoir de su enhiesto cuerpecillo — más que núbil aunque con téticas minúsculas — ocultado en parte por la espesa la abundante catarata de pelo negro exuberante.

EN el Gran Teatro del Mundo se ha dado fin a la enésima representación del Gran Teatro del Mundo. Una tibia y terrosa niebla se ha apropiado esta vez de todos los rincones de todos los humores de todos los horizontes. Asfixia y ceguera paralizan a actores y espectadores que son todos espectadores y actores. Alguien acude al alarma — que no funciona. Otro tira de un telón desaparecido. El Gran Teatro del Mundo ha dejado de ser Mundo de ser Teatro de ser Grande.

Visible resta apenas diminuto boliche oscuro — que cuervo u otra ave de mal agüero se zampará por equívoco.

QUÉ infortunio descubrir que la sonrisa suele utilizarse también para incumplir el precepto — que la benevolencia aparente no se entiende destinada a congraciarse con el prójimo — a abrir vías a la cordialidad. Se procura con ella proteger el enclaustramiento íntimo — asegurar el cerrojo de la morada afectiva. Los puentes se cortan — los pasajes se obstruyen — se veda el acceso mediante la plaza fuerte de la sonrisa.

El sentenciado intruso es mantenido a buen (o mal) recaudo (desterrado a la distancia de una sonrisa).

DESTREZA y testarudez de la persona que se dispara cinco tiros seguidos — a la misma altura del corazón — en menos de cinco segundos.

DESEABA gustar la sal de tu cuerpo lozano — para deleitarse luego en el sabor de tu saliva (bálsamo almizclado y benéfico).

POR magia o sabiduría — arcana o burlona — se crearon mundos de esplendor y de miseria. Fueron enseguida entremezclados conforme a la ley de improbabilidades. Repartición semejante de bienes y entuertos no ofende en modo alguno la justicia más estricta y exigente.

CERRADOS los párpados y cubiertos los ojos con la mano se adentra uno en espesa tiniebla inagotable — sin interferencia de color o luz — tiniebla amorosa — palpitante de vida.

Tal se imagina uno el paisaje primero del que emergió al nacer — igual asimismo al que nos aguarda — vencidas las pruebas — completado el ciclo.

CUANDO brama el incendio brotan músicas por doquier.

Del fuego viene y en él acaba toda la música. Las columnas del sonido concluyen en llamas — borbotan en el fuego las músicas. Una magma ardiente danza y se arrebatada. Descuartícenme sobre parrilla en ascuas de la música — entiérrenme bajo rescoldos de música.

Retiempale aire y ánimo la ígnea la terrífica la invadiente música.

3

TUVE una vez en la mano pie ancho pequeño (no excedía el contorno de mi palma) sucio perfecto de doncella complaciente — y fue alarmante sentirlo gravitar como compacto trozo de basalto. Turbaba más — no obstante — la delicada piel especialmente permeable a la caricia.

Enervante conjunción de calidades opuestas — armónicas y excitantes. El pie de una ninfa o bacante u otra encarnación mítica (antigua o moderna — la Garbo por ejemplo) de nuestras imaginaciones concupiscentes — ¿tendría semejante peso específico e induciría tanto como éste a la lujuria?

PONER juntas las dos lenguas — manera única idónea aceptable para alabar el Amor — para proclamar: yo amo al Amor y el Amor me ama.

EXCELSO y exaltante — aunque con interposición si no de pánico al menos de leve escalofrío ante lo extraordinario — el episodio de esta mañana.

En el grupo de tres muchachas caminando de prisa delante mío — se destaca una por apostura de voluptuosidad venusina y centelleo incitante del aire removido.

Van las tres en animada charla y al girar la hermosa la cabeza para interpelar a su vecina noto la piel entre dorada y bermeja propia de las Hijas del Fuego.

Apresurar el paso para la humillada veneración fuera punible acción sacrílega.

Mas hoy día la suerte me es benévola — la misma nereida u ondina detiene de pronto el cortejo e intercepto — en el instante de pasar al lado — mirada y palabras dirigidas a las compañeras.

La bella ansía beber agua de grifo manante en jardín de casa aledaña.

(No se describen ni comentan voz y mirada de deidad en pos de sórdida o magnánima aventura terrestre — del incógnito bien asegurada.)

SÚBITO e irresistible deseo de morder labios jugosos coralinos húmedos — de hincar pausadamente (pero fuertemente — pero implacablemente) los dientes en boca entreabierta. Sentir ahogarse en la propia garganta el grito de sorpresa — de dolor — de goce de quien comparte tal acción propiciatoria y desconsagrante.

Rito alucinado — pero instante más vívido que cualquier imagen deshojada del olvido.

DESACOSTUMBRADO a días faustos trata en vano de escapar a la buenaventura — a esta moza hada que le sonríe con toda la frescura y la euforia de la juventud y el amor. ¿Qué delicioso engaño la ciega y lo deslumbra? ¿Cómo desasirse de onda equívoca — heraldo de imposibles paraísos — inexorablemente lejanos e inalcanzables?

La sonrisa persiste sin burla ni ironía — la mirada no lo deja. ¿Podrían rechazarse halago y zalamerías tales?

Víctima aprovechante de la fortuna de otro — no acierta a asumir para sí papel dócil y aturdido — a convertirse en sosia de insospechado amante cierto.

Tampoco se vislumbra resaca que libere al sorprendido desdichado de entregarse sin escrúpulos a delirio y goces — ni buscados ni requeridos (tanto placenteros cuanto intolerables).

HOY día he visto a la Diosa Ambarina — la misma
tez de ámbar — sus ojos de llamarada y tiniebla —
encarnación de la única y perennal Belleza.
Su espléndida Iracundia me abrazó el alma — su
Belleza funesta se cebó en mi sangre — sus despro-
porcionados Rencor y Odio me fueron de gloria.
No soy — no seré sino sonámbulo atónito ante la
Belleza tremebunda de la Diosa Ambarina.
Nada existe — nada puede existir sino la Diosa Am-
barina y su Belleza de Medusa arrebatadora y mor-
tífera.

UN grupo de seis u ocho muchachitas — lejanas de cualquier nubilidad aun precoz — esperan o complotan en una esquina. Presuroso pasa cerca de ellas el transeúnte distraído. A su vista dos de las niñas cruzan miradas de connivencia antes de capturar la del incauto. Éste titubea sin acertar con lo que le sucede.

Entrevé espejismo conturbante de infierno delicioso que junta — al simple reconocimiento de la Belleza esparcida al azar — la impresión de calas en su pasado — profundas e hirientes. Le irritan (como mofa de brujas) las falsas dádivas recibidas — ahora recordadas.

¿Por qué tocaría siempre a tiernas mocitas marcarlo con el hierro infamante de la angustia y la insatisfacción amorosas?

He aquí de nuevo a la niña que en presencia de la madre se empinó para ofrecerle los labios. El pulso se le alborota cuando revive el contacto de las bocas — el beso suavísimo cálido emponzoñado (sin otra derivación que la cicatriz ardiente en el recuerdo).

Mas desgarrante quizás la experiencia con otra pequeña — corta en años pero capaz de mostrarse apasionada — de insinuar cándidamente el anhelo y la disponibilidad para actos escabrosos e imposibles. Se diría que en ciertas chiquillas las manifestaciones de fingida entrega son espontáneas y atrevidas —

que inventaron por sí solas las artes primigenias del encanto la seducción a la perfidia.

Al confundido viandante le corren culebrillas por el ánimo — la sangre se le agolpa en el pecho. Extrañísima impresión la suya — caído en pozo sombrío — girante vertiginoso y alocado — en plena luz de día.

HABÍA supuesto que los ojos de la Belleza miraban indiferentes (con frecuencia) — tolerantes (a ratos). Engaño enorme el mío. Descubro de pronto que me consideran sobre todo con hostilidad — convertida fácilmente en ira. Es la negación aniquilante — el rechazo total de mi pasmado gesto adorante — de mi sumisa postración ante las sublimes (próximas o lejanas) deidades de Belleza.

SE habrá notado el nimbo que circunda ciertos rostros femeninos — el marco de luz que rodea la Belleza. Más que la Santidad — la Belleza posee luz propia.

A cabecitas de tierna infancia el nimbo les es (decimos) consubstancial — aunque no exclusivo de ellas. No es raro ver la aureola en beldades ya alcanzada o sobrepasada la plena madurez de años y experiencias.

Insólita fue — con todo — la comprobación mía: su persistencia aun después de la Muerte. Nada sobrecoge y admira como percibir refulgente máscara mortuoria.

Recobradas tersura juvenil y esplendente hermosura — cerrados los ojos — definitivamente inmóvil — ausente — el ser amado ostentaba el nimbo más nítido triste y apaciguante que haya nunca contemplado.

FALSOS RITUALES Y OTRAS PATRAÑAS

ARTIFICIO PARA SOBREVIVIR

— IMPEDIR la salida del sol —
atrancar bien las innumerables
puertas y ventanas de la noche —
no dejar resquicio alguno por don-
de se cuele el sol — anular todo
vestigio que otrora surcara el fir-
mamento la cuadriga de Apolo.

— Quien tal expresó — ¿pretende
ponernos antifaz negro desprovis-
to de aberturas? — ¿olvida la in-
soslayable alternancia de luz y ti-
niebla — el horario recurrente
— los eclipses puntuales a la cita?
— Desde luego — replica. Pero ¿a
qué sirve el lenguaje si no insinúa
(invoca) lo imposible?

Vean: el sol cayó en la trampa (fic-
ticia) que le armaron las palabras.
No hay sol — no hay luz — tam-
poco noche se necesita.

— (Cierra los puños — aprieta los
párpados).

A SALVO DE RIESGOS

SEREMOS saltimbanchi seniles —
andando titubeantes en el alambre
— apenas a treinta centímetros de
un suelo — bien provisto de coji-
nes atenuantes.

TAJO Y REVELACIÓN

TUVISTE lástima de mi descarriada
y arrastrada existencia.

Comedida — en un instante — con
tu filudo alfanje — me volaste la
cabeza.

No se vertió de sangre gota alguna
— mas me traspasó súbita aura de
gloria.

Admirables arma y piedad las tu-
yas.

DESIDERATUM

CIERTAS visitantes gentiles de nuestros sueños — o de cualquier día gris y sórdido de nuestra vigilia — serían adorables si no nos dieran cita — al igual que espectaculares cometas errabundos — para dentro de varios siglos o al cabo de un milenio.

Saciarían — en cambio — nuestro anhelo — dándonos prueba de caridad y cariño — si nos uncieran desprevenidos — a bala de cañón perdida y nos depositaran — con ellas — plácidos — en el harem de todas las huríes.

CON aire sigiloso — mal celado el
bochorno — me reveló mi amiga
que en sueños había sido violonce-
llo en manos de diestro ejecutante.

Pequeña o grande confusión la de
tu sueño — anoté. La vihuela se
adapta mejor a tu talle y garbo —
rasgueada y punteada con brío.

O podría preferirse la viola da
gamba — cómoda pues destinada
a apretarse entre las piernas para
hacerla vibrar.

Mi predilecta — empero — es la
viola d'amore: doble hilera de
cuerdas a fin de obtener mutuas
resonancias y satisfacciones.

DESCUBRIÓ casualmente a la muchachita — sentada en una silla — acariciándose los senos sobre el traje raído.

Pensó insertarse en el juego — poner sus manos — la derecha sobre la de ella — la izquierda sobre el otro seno — en forma de amoldarse al compás ansiado por la pequeña (cuatro manos para un doble y diverso contentamiento).

Mas era impertinencia sacarla de su ensimismamiento — absorta como estaba en seguir los contornos de dos protuberancias particularmente sensibles de su cuerpo.

FRENTE al mar del poniente — el cuerpo en pie del amante tapaba casi por completo el de su compañera — reclinado sobre reducido parapeto.

Eran visibles — con todo — brazos desnudos al redor de cuello ajeno y — abajo — extremos deleitables de las piernas — meciéndose lenta — pendularmente.

¿FUE en la ocasión desvergüenza
de jovenzuela u obligación ritual
de sacerdotisa de Venus?

Estaba recostada en la concurrida
playa del mar — y sus piernas —
recogidas en triángulo — configu-
raban una especie de tabernáculo.

La pose permitía — tendido de
bruces ante Arca de Alianza im-
provisada — venerar la beatra
hendidura y recitarle — acompa-
ñado por bufidos de la resaca en
celo — píamente las jaculatorias.

ALIVIO y deleite
Cuando se ha atracado
La Barca del Tiempo
Y nada sucede.

ÚLTIMOS POEMAS

EL ARA DE PIEDRA VIVA

Para Emilio R. Larraín

La piedra canta a la piedra
La piedra ama a la piedra
La piedra exalta a la piedra.

Mírala terca fiel interminable
Ella la que pone la casa
Ella la que alza el ara
Ella la que restaura lo humano
Ella la que genera lo inhumano
Ella la que retiempla el osario.

Nunca se retrae la piedra —
Nos ofusque o nos deleite
No nos negará la fortuna
De yacer bajo rumbos de ella.

(Por la piedra abrí los ojos
Por la piedra exhalé el alma)

Desnuda de yergue en el fuego
Lenguas para gustar la vida
Manos para atrapar la muerte.

La piedra muere y renace
Inmersa en nuestro holocausto.
¡Qué dura el alma de la piedra!

La piedra canta a la piedra...

RITUAL DE LA ARENA

¿Cómo suenan los címbalos
los crócalos de huesos
el cuero humano del tamboril?
el concierto bulle y remueve
capas densas de corteza terrestre
desgaja estrellas fugitivas
mientras cielos arremolinados
se desgarran entre sí
al compás de soles descuartizados
en la danza renovadora de caos
Caos absorbente
luz y tiniebla.

(DEL FUEGO VIENE Y EN ÉL ACABA TODA MÚSICA)

Del fuego viene y en él acaba toda música
No hay diferencia entre música e incendio.
Las columnas del sonido concluyen en llamas —
Borbotean en el fuego las músicas.
Un magma ardiente danza y se arrebatada.
Descuartícenme al fuego de la música —
En rescoldos de música entiérrenme
La dulce y terrorífica música
retiempla aire y ánimo.

(ANTES ME DESESPERABA ESPERANDO)

Antes me desesperaba esperando —
las impacientes esperas sin término.
Ahora ya nada espero — y es lo mismo de insufrible.

Me has apartado bella traidora.

La escala del sueño:
caigo atropellándome — destrozado — dichoso.

Cuídate de no repetir gestos ni palabras
(trae mala suerte y peor conciencia)

Invalidos por tal felicidad —
que hasta olvidaron el color del cielo.
(¿Era rojo — era negro?)

La armonía más vibrante
está hecha de disonancias
(y arrepentimientos).

Hunde los pies en la tierra —
¿te salen raíces?
— brota la azucena —

Los insólitos nefandos
personajes de mis sueños.

La contumaz forma
del viento airoso.

LOS RECUERDOS

Los recuerdos se desintegran
muy lentamente — en el olvido —
Algunos renacen de improviso
por inercia o cansancio.

Junta nueva de «poemas» asemánticos
Pamplinas y pamplones — (florecientes).

Veintiocho salvas de desordenanza.
Comicidad relajante de todas las teologías.

Domicilios auspiciados — por la ventura suicida.

Parece que vemos — miríadas de estrellas extintas.
Afirman también que la realidad es minúscula porción
en el vacío desmesurado.

Nos enteramos por tanto de ocurrencias
de hace trillones de años y palpamos
como sólido lo que casi es hueco puro.

¿Las tomaremos como lucubraciones
del intelecto o la fantasía?

Tan placentero como es respirar
la brisa marina o asir la elegante maroma
de avecilla o insecto cualquiera.

Los remotos remeros —
en suspenso en la noche.

Las injurias sufridas
no hay modo de repararlas —

el resquemor arde sin cesar
hasta destruir el ánima toda.

Un remolino de percusiones inaudibles

Despotrica y embeleca —
tendrás la vida salva y la honra negra —
no hay riesgo.

Todavía era posible — sobornar al viento.

Los párvulos del desierto
se ingenian para trazar el mapa
de todos los oasis existentes
en el mundo.

Epifanía del asedio y conquista de los espejismos.

Llegada al oasis como llegada a la puerta
del paraíso solamente a la puerta.

¿A quién encontrarás en las vías
no trazadas perceptibles del mar
o el desierto?

PRIMEROS POEMAS

TEOREMAS

I

La tarde llevaba lazos azulgrises en trenzas rubias de bobería y sol.

¡Oh, la niña de otro tiempo y los lazos y los aros!

Estos de redondez ligera que ruedan y trascienden en oes de expectación admirada, de equilibrio inencontrable sostenido en hilos invisibles por dos ángeles guardianes con alas transparentes de libélulas.

Niñas giran aros y sentimientos por senda nebulosa a la que no van sonidos de chirimía y corneta de banda militar.

—Con la noche se olvidaron en el aire huella de pies de cristal y círculos de madera perfectos.

II

Reyes de baraja miran corazón de luna y horizontes pálidos de tisis.

(Ritmo de minuto tembloroso de premura)

Debajo del alma, ratones roen la certeza inefable.

¡Oh, cómo se vacía el alma!

Noche encuna la luz; yo andando loco por la
vana quejumbre de los minutos.

III

Perdido en ansias porcelanas
de gritos de alondra amarilla
con la felicidad en pico
recto a tarde toda llagada
por dobles misterios pueriles.

Pensamientos en prisa ríen
tardos con clamor de accidente
incierto y las sublimaciones
de instintos asnos por que son
ellos los pecadores de agua:

los diptongos de la color
sin color a risa arrancada
que no ven ciegos de claros
por ojos grises de nostalgia
de peces y de mozas hadas.

[En *Mercurio Peruano* N^{os} 121-122. Lima, marzo-abril de
1929, pp. 156-157.]

ITINERARIO EN CARNE DE CARACOL

Obscuro dibuja la simetría
mariposas con alas rotas —muertas
y biseladas en su mar de tinta.
Las halló el insomnio de las cuerdas

líneas de los pesares que cernía
cansado en esterillas esqueléticas
maniquís decapitados y ninfas
con cuernos y gatos y medias suelas.

Porqué el silencio asesina los gritos
de flecos —que son linda e inaccesible
cabellera de luna— y de las torres

presas en redes de humo detenido
llamando al sereno y al tan imposible
nafragio de la neblina en el monte.

[En *Amauta* N° 24. Lima, junio de 1929, p. 55.]

AGUJAS DE NUBE

1

Mostraba el pie flor, temerosa de no llegar al espejo donde nace la certeza del grito. Sus ojos ocultos tras el peligro de las pestañas, prendieron el instante del ave que esconde su vuelo debajo del ala al adivinar cuál aura reserva su delgadez para la agonía del pico. Pero en su nariz crecía el deseo de levantar el viento hasta el paraje que rodean las últimas ramas del árbol que florece sin dolor. Al reverso de su sombra, yo sentía a la luna pedir socorro cuando un niño la pintaba bigotes y ofendía su dignidad estirada de melón cano. El niño llevaba en sus bolsillos el secreto de la buena costumbre, y su cara era el retrato de una que yo tuve; no recuerdo, sin embargo, si era la que llevé el año después busqué vanamente en los calendarios. Ahora, que mi tristeza es enana y me duele como nunca la pérdida de mi novia que tenía el pie flor y dormía sobre la imagen de mi sueño.

2

No decía las palabras, pero en su mudez las guardaba todas. Despedía un hálito, que era mayor encanto, de persona castigada por un dios sin me-

días ni trecho, aunque si ciclista. Se podía escoger entre los siguientes crímenes para motivo probable de su mudez: haber asesinado a una estrella o a una brisa, haber sido antecedente del suicidio del hermoso escorpión de los ojos negros, o haber dejado en la zozobra de sus sentimientos al río que olvidó sus deberes soñando con su propio cuerpo. Su piel translucía. Yo me hallaba entre las cuatro paredes de un misterio y estaba dispuesto a seguir en ellas las sombras de su júbilo. Entonces, nos llamó alguien a un lugar lejano, porque seguimos, mientras en el gran piano de cola un pericote tocaba, divinamente, los «juegos de agua» de Ravel, vías en espacio puro, irreal, que en el término engañaba en realce de ilusión la calle del Escarpín sevillana. Sobre el terrado, decano de astrólogas y médico del número señalaba el silencio de estrella desnudada de su luz. Y la sonrisa fue siempre nuestra y mía la transparencia de su carne. Pero el astrólogo olvidado del fundamento científico de su gorro agudo, aún no había comprendido; puso sus barbas en remojo y en estos días del año de 1929, todos le pueden ver haciendo cocteles en el «bar yanqui».

3

...Torcido está el color hacia la región dormida donde el rocío sueña su pesadez de agua perecedera y la grulla ostenta su celeridad difunta. Tras la ola, tras el mar, tras el confín, la lluvia enferma, y en la blandura de sus formas se olvidan las manos del

viento. Por gracia de la niebla, viene la Embajada de las Ballenas, y se recuesta en la seguridad del pensamiento la geometría de veleros de ángulos rotos. Recién es la vida, bajo los ojos, a ras del renacer, en evidencia de inmóvil, exenta de recuerdos, lejana de la regla, de la obligación de fidelidad. Y aquí los pétalos tienen transparencias y levedades de párpado, cerca del alma crece el espíritu de una línea agonizante, en tanto que una hoja de árbol alza su viaje hasta la sombra del lucero. Al embate de la espuma en el ámbito de la luz, surge la nostalgia de las bicicletas en el paseo de los betunes y las niñeras de cera. Los muñecos no pueden respirar en la asepsia del aire, pero beben la música de las mandolinas que tocan los abanicos de nácar. Estamos, así, ya todos prontos para presenciar el gran espectáculo: la ceremonia gurvia de la flor.

[Los poemas 1 y 2 en *Abcdario* N° 1, Lima, 1929; el 3, en *Bolívar* N° 13, Madrid, noviembre de 1930, p. 10.]

ASCENSIÓN

Llegué frente a los confines
guardianes de los perfiles

En los ángulos estaban
del aire mis esperanzas.

Verde brillaban las cosas,
¡oh, geometría colora!

Descendía sobre todo,
luz de cuchillos de plomo.

Y de plomo era mi frente
por donde cruzaban trenes.

Trenes, sí, de lujo, negros
salidos de mi cerebro.

Pero me agujaron puntas,
ay, del viento tan agudas.

Cuando mis venas, esquivas,
encontraban ya los guías

que me librarían, leves,
de mi cuita y el Presente.

Y de nuevo por el mundo
de lo frío y lo desnudo.

Loco, palpaba en mi cuerpo
palideces de sol tierno.

Viajero, siempre, por viles
tinieblas y brisas tristes.

Mas entonces vino el ángel
en caballo de luz y aire.

Y a la gloria subió mi alma
y mis ojos sin miradas.

—Sólo, tendido en su lecho
cuerpo transparente y ciego.

¡oh cuerpo de terciopelo!

[En *Nueva Revista Peruana* N° 2. Lima, 1° de octubre de
1929, p. 209.]

POEMA DEL ALBA

Se aleja la playa,
¿quién muere en la arena?:
renacen colores,
límites despiertan,
suben en primor
de la mar incierta.

Inicial de luz
signa la mañana
horizonte azul
y su avidez clara,
se pierden, finitos,
en el cielo acaban.

Bogan ondas filo
de día en verano
que erige artificios,
notorios engaños,
con viento y con baba
tumulto marino.

Vela y sueño grana,
bote desbocado,
corriente tumbada,
circulos escriben,

albedrío mágico,
en las aguas planas.

¡Oh estío y mar mala!

[En *Mundial* N° 514. Lima, 26 de abril de 1930.]

ROMANCE DEL MAR DEL SUR

Alba de la marinera,
líquida monotonía:
fuga de claros bebes
cuando oblicuos iluminan
florescencia de verdores
y perezas de bahía;
prenden mimos sus veleros,
corazones de la brisa;
en izquierdas y derechas,
contra señas matutinas,
despliega sus parasoles
cuerpos azules de arcilla:
mientras en sus mamelucos,
desde balcones de pita,
niños despiertos presencian
la tardanza de olas pías.

Hamaca de los momentos
mece límites, perdida
por naranjos y paredes
de vientos de percalina.
En ella oscilo, feliz,
de dolores a alegrías,
cuando aves todas sus alas
y la mañana batían.

Ya llegó la hora obligada,
viajera en cúspide albina;
entre las espumas, roja,
esconde su mediodía.
(Unanimidad de luz
por convexidades mínimas
que fragmentan sola lámina
de la inextensión marina).
El punto en el tiempo largo,
alto y solitario brilla;
desvanécese, después,
en ondas de platería.
Comienzo de tarde azul
de sol, guardando, festiva,
entre rosas frescas de agua,
su estancia breve y movida,
y que los minutos frágiles
ofrece con sus sonrisas,
palpitantes de venturas,
temblorosas de infinita,
invencible finitud,
a la desnudez estricta
de mis ansias de inminencias
fieles de interior delicia,
de verdaderos, seguros
secretos de pesquería.

[En *Mundial* N° 559. Lima, 6 de marzo de 1931, p. 23.]

HOMENAJE A HARRY RIGGS

1

Él ha levado el ancla,
para la eternidad,
la desconocida aventura.

A nosotros nos queda,
esconder el dolor,
agitar el pañuelo de la despedida.

Cuando la noche,
y no los párpados,
cieguen nuestros ojos,

será el nuevo encuentro,
el mostrar la dulce sonrisa.

2

Los labios maravillados enredaron las palabras que decían de una aspiración de belleza, de un hallar en las cosas vistas y en las que su fe anticipaba, la extraña sujeción a los golpes gloriosos de su corazón, a los duros golpes con que las palabras hería y formaba para su deber de expresión espontánea y fiel de esa vivencia y esa aspiración. Apenas se delineaba el contorno de una verdad poética que se anunciaba grande y profunda, conforme al creciente

poderío de su alma de poeta, cuando le hemos perdido. Aunque, podemos afirmar, tan solo el silencio nos separa de él.

[En *Mundial* N° 562. Lima, 27 de marzo de 1931, p. 18.]

POEMA SIN PARAGUAS

Aserrín, todo de aserrín
sesos, frente, entrañas, corazón,
todo de aserrín.

Desmenuzar las horas y sus migajas
esparcidas por el plano sin asperezas
del mantel que cubre los galgos y la mesa.

Los cepillos muestran sus deseos
de limpieza y suavidad de cuerpo.

Pero no llegan los que deben traer
las servilletas, el rosario, la amada
y la cortesía de la manzana.

¿Por qué su demora,
cuando yo alzo mi alma
a las esferas impalpables,
a la brisa de la luna,
al desfilar de duendes,
interminable,
en camisas largas,
con mi cuerpo muerto?

[En *Mundial* N° 569. Lima, 10 de julio de 1931, p. 38.]

DÍA DE FIESTA

Parece que cayera hoy día
un poco más de luz sobre las cosas.
Ya antes de despertarnos,
los gorjeos dentro de nuestros pechos
se hacían alegres para saludar el día.
¿En cuál comarca del júbilo estamos?
Es una gran fecha, dicen las aves explorando el cielo.
Es una gran fecha, dicen los ríos siguiendo el itinerario
que les señalan los mapas.
Es una gran fecha, dice el campesino anchando el
pecho.
Es una gran fecha, dice el obrero lavándose la cara.
Es una gran fecha, dice el poeta escribiendo su poema.
Desde la mañana hasta la noche,
las fábricas invadirán el espacio para atronar con
sus gritos.
Desde la mañana hasta la noche,
los barcos se arremolinarán en los en los puertos y
la alta mar,
como si ellos también supieran y quisieran bailar.
Y los bosques se alzarán con las mareas
y el torbellino humano parecerá que no tuviera suficiente
con el mundo.
Oye, tú, niño, ¿tú no sabes?
Cómo se ha reído en mí cara.
Es un niño como no lo fuimos nunca nosotros,
más niño, mucho más niño.
Y quisiéramos que él nos defendiera,

¿pero defendernos de quién?,
porque le sentimos más fuerte y seguro.
Es el niño que nosotros quisimos ser
y esta alegría más tenemos,
que él sea como nosotros quisimos ser.
¿En cuál comarca de la alegría?
Vamos viendo por el mapa,
los soviets tienen sus banderitas por todas partes,
en todas partes, en cada palmo de la tierra;
ahí se engalana de la florescencia roja
la ciudad y el campo, el puerto y la montaña.
Podemos hacer girar la rosa de los vientos,
en cualquier punto que señale
lucirá el sol rojo que cada cual enarbole.
¿Tú lo sabes, mar, pobre ser encadenado,
el único que queda en el mundo,
tú sabes, mar, que día tenemos hoy?
La historia no querrá creer,
¿cuándo fue cuando Lenin y en qué Octubre
subía el primer tramo y nosotros hemos dado el úl-
timo?,
¿no fue más que ayer que nos abrieron primero las
puertas?
Sí, nada más que ayer.
Y hoy día es un ayer más grande,
es ese ayer crecido y completo.
Hoy es cuando podemos detenernos
para mirar atrás y seguir adelante.
Y darnos cuenta de la energía que encierra el mundo,
de cómo un niño de la tierra
puede cambiar el designio de los astros.

El mundo es una bomba roja que hará estallar el
universo.

De este modo piensa el que ve
el resplandor de la festividad
y oye el clamor de la Internacional.
Así será el día que hemos de ver
con estos ojos antes que los pudra la tierra,
el día que dejemos descansar la herramienta
para estrecharnos las manos y formar la cadena,
la cadena de las manos libres que dominen la tierra.

[En *Signo* N° 1. Lima, 8 de noviembre de 1933.]

ENSAYOS ESCOGIDOS

ENSAYOS Y ARTÍCULOS
1931-1997

AL MARGEN DE UN LIBRO DE JULES SUPERVIELLE

I

Bien alertas, con *le cœur plus que l'oreille*, escuchamos de nuevo la voz del poeta. Sí, su voz, su mismo tono de voz, las inflexiones de una misma voz. «Y es este el primer signo seguro —escribe Valéry Larbaud en su prefacio a la traducción francesa de los deliciosos poemas de Logan Pearsall Smith— que permite decir de una obra literaria que es buena, que sale, una vez por todas, del anónimo del lenguaje corriente. Esta impresión de una “voz”, es el primer efecto que produce sobre nosotros un estilo. Es la voz interior del autor, que uno oye, el son que rinde su pensamiento». Y la del poeta, Jules Supervielle, cuyo último libro, *Le Forçat Innocent*, ahora nos ocupa, es de una sutil y dolorida angustia; el poeta ha visto —ved sus ojos profundos de ensueño— las cosas que ven los poetas y sólo ellos, y su habla se quiebra al querer expresarlas, al querer asir lo misterioso de esas sus vivencias que constituyen, según Rainer María Rilke, lo esencial y exclusivo de toda verdadera poesía, la experiencia íntima de lo poético, al querer asir aquel *je ne sais quoi de mystérieux*, del que dice Charles Baudelaire que es: «lo indivisible, lo impalpable, el sueño, los nervios, el alma», y sin el que no se pasa ninguna poemática, ni aún la de Paul Valéry, de la que la claridad es el elemento primario, porque: *Qu'es-ce qu'il a de plus mystérieux que la clarté?*... declara el mismo Valéry. Pertenece, pues, Supervielle, a la estirpe de los angustiados poetas, «los más grandes de todos», asegura Azorín. Y, como a ningún otro, se podría aplicar a su libro la frase que al frente de

uno de los suyos colocó Marceline Desbordes-Valmore: *Prisonnière en ce livre una âme est renfermée!* Nosotros, por otra parte, sólo gustamos tal clase de libros.

Nos ofrece Jules Supervielle sus fábulas, sus leyendas, y olvida el consejo al lector que Leonardo de Vinci todavía daba: no me lea el que no sea matemático según mis principios. ¡Cuidado!, debía haber gritado, que tengo «la luna en la cabeza».

II

Resultado de pura creación, ¿dónde situar la realidad del poema? Apenas inmersos en él, sentimos que las reglas de paciente investigación, las circunstanciales probabilidades que establecen el suceder de los hechos, no tienen algún significado.

Jules Supervielle, acorde con los sabios dictados de sus luminosas sensibilidad e imaginación, levanta su mundo de pura *reverie*, de triste encantación, donde «los pies no tienen apoyo sino un frágil ruido», y las aves «atravesan el alto techo sin verlo», donde «los rostros nuevos formados por el azar ríen y uno no percibe la menor risa». Lo maravilloso (*le merveilleux est toujours beau* —dice André Breton con su encantadora exageración de surrealista—, *n'importe quel merveilleux est beau, il n'y a même que le merveilleux qu'est beau*), lo insólito, los miedos —*les peurs*—, el producto de una fina sensibilidad, son los componentes principales de una poesía que tiene la inapelable naturalidad propia del sueño o de cualquier obra artística —un poema de José María Eguren, un cuento de Lord Dunsany, un cuadro de Joan Miró— en él fundada.

III

¿Cómo se realiza, nos preguntamos, la transmutación, la inserción del dulce delirio que al alma palidece, que los huesos agudiza —bien puede un poeta sentirse, como Xavier Abril, «el esqueleto rosado»; los esqueletos de poetas son los más puros y finos, los de más delicada delgadez y extraña color: la desesperación, el continuo lindar la locura, estar en la locura, el espíritu, el *difícil trabajo*, han ido consumiendo, limando, asimilándose lo que en ellos hay de más secreto, permanente e incorruptible: la forma de sus huesos—, cómo se realiza, decimos, esa inserción en las extranjeras palabras de un nacer tan distinto?... porque «ellas fueron creadas —nos dice Paul Valéry— separadamente; y las unas en tal instante, y por tal necesidad; y las otras, en una otra circunstancia». De aquí que sea imprescindible, para el aprovechamiento de sus propósitos y memorias, de sus *ramifications infinies*, de su recreación conforme a la intraindividual estructura de cada artista. Pero la transcripción es penosa, siendo mayor la resistencia opuesta por la materia del lenguaje, cuanta más osada y particularísima es la vivencia a notar; vencerla, ser dueño y dios de las ariscas palabras, corresponde, naturalmente, a la ciencia, ya que no a la esencia de la poesía. «Es preciso ajustar esas complejas palabras como bloques irregulares —opina Valéry por boca de Sócrates en su diálogo: Eupalinos—, especulando sobre las probabilidades y las sorpresas que esta clase de combinaciones nos reserva, y dar el nombre de “poeta” a aquellos a quienes la fortuna favorece en este trabajo». (No hay que referirse, desde luego, a la peligrosidad de él; según un poema de Wallace Stevens, los entrechocados bordes de dos palabras pueden producir la muerte). A consecuencia de las múltiples conexiones y refe-

rencias de los nombres, queda el poema henchido de alusión, aprisionado en su horma el espíritu de lo dicho. Así son estos que Supervielle escribe, como en el poema de Shelley:

obedient to the light
that within his soul shines,

de poesía, de sugerencia, de evocación, de elusión, colmados de ausencia, de magia de sobrenaturalismo.

IV

En el espacio circunscrito por leyes humanas de una tumba, que oponen ellas a los sagrados derechos del crimen, sin saber, como el prisionero del viejo romance, «ni cuando es el día ni cuando las noches son», la voluntad de un hombre, con la idiota testarudez de un moscón contra el vidrio, contra la difusa monotonía de unos muros choca su natural afán de libre expansión. Entonces, su alma en que habita el espanto, «muy tranquilo», se queja con tristes y suaves palabras. ¡Y la dolorosa desesperanza que balbucea la extrañeza de los inocentes hundidos en las tinieblas vigiladas! En la poesía han encontrado muchas veces expresión estos sentimientos. Recordamos el ruego de Fray Luis de León:

Tu luz, alta Señora,
Venza esta ciega y triste noche mía.....;

y la *Balada de la Cárcel de Reading*: ¡Con paso torpe y vacilante ejecutábamos la Parada de los Locos alrededor del patio!; y *The Prisoner of Chillon* de Lord Byron: *among the stones I stood a stone*; etcétera.

De *Forçat Innocent* que nos presenta Jules Supervielle, tenemos la aprehensión de haberle conocido en nuestro mundo de pesadilla; tal es frágil y rara vez, *the whispers of his agony*, que podemos creer sino que sea un ángel perdido que atraparon las lúgubres leyes que rigen a los hombres. En esta condición de ser excluido en la pequeña isla, adquiere una libertad extracorporal el mórbido ensueño.

Parfois, quand je m'endors,
La pointe d'un épi
Déserte mon enfance
Pour me trouver ici.

Pero ya despierto, el forzado se entrega a los tormentos que suscita la memoria de un pasado, a los crueles vaivenes donde se pierde la serenidad, y a la lamentación de la sombra en que ahora vive:

Je suis un prisonnier
Que ne sais rien des champs,
Mes mains ne sont plus miennes,
Mon front n'est plus a moi,
Ni mon chien qui savait
Quand j'étais en retard.

En su paisaje de cuatro paredes, el forzado se ahoga: *Donnez-moi des nouvelles du monde*, pide a los que tienen los ojos libres, a los que no tienen sino que escucharle para responderle. ¡A las sencillas cosas qué alta cualidad estética añade!:

Et les arbres ont-ils toujours
Ce grand besoin de feuilles, de ramilles,
Et tant de silence aux racines?

Quiere saber de los ríos, si tienen aún esa manera tan personal de descender en el valle, de retener la imagen de su viaje sin consentir en detenerse; quiere saber de las alondras, de las lámparas, de las mesas que las sostienen; quiere saber si los hombres tienen todavía esos ojos brillantes que os ignoran, la cólera en sus cejas, el corazón en medio de los peligros:

Mais vous êtes là sans mot dire,
Me croyez-vous aveugle et sourd.

La apelación del forzado es inútil; ahora, aquí, al alcance del ojo y de la mano, está la muralla, que desgasta el deseo, no tiene recuerdos, mira a otra parte, y, lisa, sin pensamientos, es una frente sin rostro, aparte de los años. Y existe también el hueco negro, preciso, de una carabina que es el ojo de un doméstico atento de pies desnudos, un ojo pleno de atención y profundo, sin párpado:

Notre sang a besoin de son consentement,
Ne peut faire sans elle un petit mouvement,
Elle est un nez qui flaire et nous suit à la piste,
Une bouche aspirant l'espoir dès qu'il existe,
C'est le meilleur de nous, ce qui nous a quittés,
La force des baux jours et notre liberté

Sin embargo, la terrible soledad del forzado ha hallado un alivio. Ya tiene a quien hablar, a quien decir su alucinación, una amiga: una piedra, oscura compañía:

Quand je sens que tu m'écoutes
C'est toi qui me donnes tout.
Tu es distraite, tu pèses,
Tu me remplis la main d'aise
Et d'une douceur sans bruit.

Hay otro forzado que ocupa continuamente los poemas de este volumen de Supervielle, es el corazón. Nosotros que hemos sentido la dura experiencia del taquicárdico y la horrible palpitación que percibe el cloroformizado, nos explicamos bien esta actitud de caballero de la mano al pecho pintado por el Greco, esta obsesión de Supervielle. El corazón es para él tema de «dulce terror», y motiva sus más bellas imágenes líricas. Los ejemplos a escoger son numerosos; he aquí uno de ellos:

Affairé sous des yeux dont change la couleur
 Il bat en étourdi dans sa maison charnelle
 Dont les volets sont clos la nuit comme le jour,
 Et croit que ciel et mer sont étoiles jumelles.
 Devant lui pensez bas, il entend les desirs,
 Les secrets se former et l'amour se parfaire,
 Mais prenez garde, il ne sait rien de sa misère,
 Ayant même oublié ce qu'on nomme mourir.

Ninguna demostración mejor de la teoría de Pierre Reverdy sobre la imagen, «creación pura del espíritu», que la que se encuentra —«y cree que mar y cielo son estrellas gemelas»— en los versos que acabamos de citar. «Ella no puede nacer —escribe Reverdy— de una comparación, sino de la aproximación de dos realidades más o menos alejadas», y no puede ser, como observa Breton, un acto voluntario del entendimiento, no es posible la premeditación: «Es de la aproximación en alguna manera fortuita de los dos términos de la que ha brotado una luz particular, luz de la imagen, a la cual nos mostramos infinitamente sensibles». En Supervielle abundan imágenes de precioso valor de esta clase.

VI

No es extraña la predilección de los poetas por el «pueblo vago» que «se ha disuelto en un espesa ausencia». La vida sólo es concebible por él, el juego de los vivos sólo es admisible por un nulo final, nuestra existencia es valedera únicamente por su porvenir de «deshabitadas testas» —podemos afirmar que no puede ser tratado sino poéticamente el tema de la Muerte, aunque alguien la considere como un «hecho científico»—. Si «el cuerpo aguarda depositado en su centro», como se lee en Calderón de la Barca, o si, con más poesía, «*le don de vivre a passé dans le fleurs*», como dice Valéry, nos interesa el grande misterio. Nuestra vida no es sino una preparación para el culminante instante, pensamos con la doctrina católica; debe ser la preocupación de todos nuestros días, debemos aspirar a la ciencia del bien morir, que es también la ciencia del bien vivir, por tanto, en el momento preciso, que quería Nietzsche; «cuando vuestra alma y vuestro cuerpo, vuestro espíritu y vuestros sentidos estén concentrados, estén reducidos a una punta de alfiler, al último punto de oro, al punto de finalidad, irrevocable como el sol, punto-sol —escribe Harry Crosby—, con el objeto de renacer, de volverse lo que uno desee volverse, árbol o flor o estrella o sol, o también polvo y nada». Sin embargo, la sociedad burguesa no se preocupa de la muerte. «¿Quién concede hoy atención a una muerte bien realizada?, —pregunta Rainer María Rilke—. Nadie. Ni los ricos que aún podrían permitirse tal lujo, se cuidan de tal cosa: el deseo de crearse una muerte va siendo cada vez tan raro como una vida personal». Rilke sí que quiso y murió de *su* muerte, que no fue la aparatosa y terrible, la imperial muerte del chambelán Cristóbal Detley Grigge que él nos relata, por-

que todos llevamos en nosotros nuestra muerte, que no es igual a la de ningún otro, que está escondida en nosotros, es nuestra prisionera, aunque al fin siempre ella nos vengza:

Der Tod ist gross.
Wir sind die Seinen
lachenden Munds.
Wenn wir uns mitten im Leben meinen,
wagt er zu weinen
mitten in uns.

Luego, la obra cumplida, quedan los blancos y mondos vestigios, los hasta ahora ocultos huesos muestran su limpidez y están contentos. Pero a veces se impacientan por la hora que no llega a su libertad, y, de *leur voix sourde*, que Supervielle ha oído, piden la luz. Tiene entonces el poeta que calmarlos:

Écoute-moi, sombre humérus,
Les ténèbres de chair sont douces.
In ne faut pas songer encor
À la flute lisse des morts.

Sí, él debe calmarlos, porque los muertos «perdidos en sus sonrisas como el epitafio bajo la lluvia», porque los muertos «de las posturas obligadas y molestos por el exceso de espacio», están libres de la sangre que nos da sed, están libres de ver el mar, el cielo y los bosques, porque ellos han concluido con los labios, sus razones y sus besos, con nuestras manos que nos siguen a toda parte sin apaciguarnos, con los cabellos que crecen y las uñas que se quiebran, y nuestro espíritu que se desplaza detrás de la frente dura. Sí, «las tinieblas de la carne son dulces», sombríos húmeros.

VII

Hasta aquí nuestra impresiones, divagaciones y recuerdos; realicemos ahora labor de crítica, intentemos definir. Eugenio d'Ors nos habla del barroquismo de Supervielle, «ha traído —dice— a la literatura francesa aquel sentido oceánico y nostálgico que encierra una de las manifestaciones esenciales del arte barroco»; nosotros preferimos aplicarle el calificativo de romántico, que *casí* es lo mismo, de romántico de nuestro siglo. No existe un lenguaje más vago que el empleado por la crítica y la historia literaria; clásico, romántico, barroco han venido a significar nada; en un empeño de objetivación ha precisado d'Ors los tipos extremos que evidencia la producción artística: romanticismo o culto de las formas que vuelan —nomadismo, dinamismo, soledad—, y clasicismo o mundo de las formas que se tiene de pie, de las formas que arraigan —clara estabilidad, sociabilidad,— y sus bellos símbolos: el ave y la flor. Pero estas acepciones son demasiado generales, por tanto, también vagas: está por crear una más especial tipología o caracterología que permita una mayor diferenciación. Mientras esto no suceda, debe tratar la crítica de aplicar —y es esta su sola razón de existencia— el adjetivo común que particularice al autor de modo más exacto e individual que, seguramente, pudiera uno de terminología de exclusivo uso crítico, del adjetivo común que encierre, resuma e insinúe las propiedades únicas y sólo suyas del autor a que se da, que nos declaramos impotentes de encontrar para este caso de Jules Supervielle, y del que es tan buen ejemplo esta admirable definición que un día nos dijera Enrique Peña: Góngora es morado.

[En *Mercurio Peruano* N^{os} 141-143. Lima, mayo-junio de 1931, pp. 340-345.]

VICENTE HUIDOBRO O EL OBISPO EMBOTELLADO

Es un espectáculo bastante triste contemplar los síntomas de una putrefacción moral, desagradable atisbar la suciedad moral de un «personaje» literario, hinchado de una vanidad pueril y de una estúpida pretensión de superioridad o, siquiera, de valor. Huidobro, ya en trance de culpable reconociendo la falta, no guarda ningún pudor, no tiene ningún inconveniente en mostrarnos por entero su bajeza moral. Antes pudo haber guardado las apariencias: se trataba de seguir pobremente, según sus propios pobres recursos, a algunos de los innovadores de la poesía en los últimos tiempos. Huidobro, a su sombra, era el mico que copiaba el gesto; nada más que el gesto, naturalmente. El mico se colocaba una faja al pecho y escribía en ella; «Huidobro, el más grande poeta del mundo». Podíamos, sin embargo, haber supuesto que guardaba otras gracias; la vileza de la última actitud de Huidobro es bastante característica. ¿O es que él cree que recién ahora se revela la farsa? ¿Qué la verdad puede ocultarse con chillidos, golpes de pecho, calumnias y falsedades? ¿Qué alguien puede sentir otra cosa que lástima y asco ante un ser ya bastante adulto y que, sin embargo no puede contenerse y defecar delante de todos? ¿Hay algo más infantil que creer que porque se cierran los ojos los demás desaparecen; que creer que tenemos la omnipotencia y que nuestros deseos son invulnerables? César Moro, en unas cuantas frases, supo definir precisamente a Huidobro. Ahora éste supone que puede librarse de ellas adjudicando gratuitamente a César Moro cuanta acción reprochable se le ocurre: como perfecto canalla cree en la eficacia de la difamación y en que sobre alguien han de hacer efecto las declaraciones de un infame soplón que en

su miseria moral considera a los otros pertenecientes a su misma especie. No hemos de examinar una por una las declaraciones de Huidobro: tienen el mismo valor que las de cualquier estafador al descubrirse el fraude: las palabras gruesas en cambio de razones; la mentira y la calumnia por única defensa. Sólo debemos insistir en las afirmaciones de César Moro y en su veracidad. El veterano no puede negar sus años ni su arrivismo, aunque él mismo, siempre ha de ser él mismo, se llame *arrivé*. Naturalmente, la edad de Huidobro no tiene otra importancia que la que él mismo quiera darle. (Habría que leer su artículo (?): «Juventud contra vejeñud (?)», añadiendo al pie de la firma la edad exacta de Huidobro; sólo entonces adquiriría todo su humorismo, nos revelaría todo lo grotesco y ridículo de su pretensión. ¿O es que quiere que le imaginemos con un chupón en la boca y llevándose los dedos a las narices? En cuanto a la estafa, ¿bastarán como descargo los testimonios de las conversaciones habidas con personas ya muertas? —descanse en paz Juan Gris. El caso de la «Jirafa» y el «Árbol» es un ejemplo de la técnica de Huidobro; la acusación de César Moro permanece en pie: acumula de tal modo Huidobro las circunstancias atenuantes, las disculpas son tan variadas; no había leído, además esto y aquello otro, y por si no bastare la historia del cuadro y el loco y el nombre del loco, las conversaciones en casa de la familia y los psicoanalistas y los Regoyos y todo lleno de las fechas que ya sabemos con cuánta matemática exactitud equívoca Huidobro; es decir, una aglomeración bastante sospechosa. Cuando una persona trata de engañar y de engañarse, sin duda ha de preferir las aguas turbias: Huidobro lleva su pegajosa viscosidad a todas partes. Es un marxista (?) que a pesar de ello escribe una novela sobre «la próxima» en el mismo tono de cualquier imbécil folletinista de magazine, y que lo quiere componer todo

con un epígrafe y con una romántica e inofensiva llamada de auxilio: no hay que hacer nada, no debemos absolutamente hacer nada: «Rusia es la única salvación». ¡Actitud perfectamente revolucionaria, no han de negarlo nuestros maravillosos marxistas criollos! Actitud que no puede sorprendernos en un confusionista de vieja estirpe, en quien no tiene empaque de declarar «que no proclama nada con exclusión de algo», que proclama el hombre con todas sus facultades de hombre, el hombre TOTAL (?). Por lo tanto, actitud nada más que de servilismo y compromiso ésta, y que no puede merecer sino el desprecio y la mofa. Bien puede Huidobro abrazar a Hitler y a Stalin, ponerle una vela al diablo y otra al papa. «No proclamar nada con exclusión de algo»: llorarle al buen dios y pretender servir (?) la revolución social: el hombre «TOTAL», es decir, el hombre dueño de todos los disfraces: ya policía o sacerdote o presidente de la república o mensajero de Apolo. He aquí el estafador «TOTAL», «ni cubista, ni creacionista, ni dadaísta, ni surrealista», nada más que mierda, simplemente «TOTAL».

Todavía recuerdo cuando Napoleón me decía: «Este Huidobro hará hablar de sí», y me parece que lo ha conseguido. Hasta ahora era Huidobro mismo el que se dedicaba a ello. En la feria de vanidades o en la verbena, delante de la carpa del fenómeno, con grandes aspavientos y voz retumbante, ¿o es que no es retumbante la voz de Huidobro?, anunciaba Huidobro: ¡Pasad, a ver a Huidobro, el «terremoto celeste»¹, la «estrella taciturna», «el gigante inconmensurable», «el que crea de la nada», el «profeta de hombre», etc., etc. Acaso los niños o los ingenuos caían en la trampa. Huidobro, muy orondo, hacía

¹ Vicente Huidobro: «Presentaciones». Barcelona (?) 1932.

ante ellos sus pequeños juegos de prestidigitación. Pero su negocio ha quebrado, la carpa está vacía. Sólo han quedado Huidobro el viejo y Anguita el joven, el discípulo, el que esperaba heredar el arte y los clientes y la carpa del «maestro» Huidobro, decimos, ha conseguido que por un momento hablemos de él: ahora aquí le dejamos de nuevo pudriéndose en la mierda que tan abundantemente despide y la misma que le rodea y la anguita que le lame los gusanos.

[En *Vicente Huidobro o El obispo embotellado*. Lima, febrero de 1936, p. 1.]

CÉSAR MORO: LE CHÂTEAU DE GRISOU

«Eternidad de la noche» titula Moro una de las partes de su libro y esa denominación nos sirve bien para dar la sensación de angustia y desesperanza, de delirio y sueño, y de un «cierto encanto incomprensible» que baña con sus amargas olas este libro de poemas cuyas imágenes deslumbrantes cual puñales de luz cruzan «un mundo de olvido», «un tiempo desierto». Siempre me ha sobrecogido esta aparición del auténtico poeta, asegurando poema tras poema una visión primigenia de un mundo sellado e inaccesible, que gracias a él, de pronto, se nos abre con su misterio persistente y su belleza desolada. La voz de Moro desnuda de toda retórica, como firme cincel golpeando en los justos ángulos que dan la forma precisa, inscribe el dominio conmovedor donde su amorosa insistencia aprisiona un ser («*divino y duro rostro fijo a altura invariable*»), que es también por necesaria coincidencia el mismo que a él devora:

«Bastaría con un soplo
para que el incendio retorne
y el bello cataclismo sea la extensión encantada
donde a despecho de todo se juega
tu presencia esencial.»

(«*Pour avoir un visage froid*»)

Es pues la de Moro, la voz que no se escucha a sí misma, que no busca resonancias melódicas, ni halagar el oído según el artificio o la fórmula de la pereza consagrada: lo que trata es de incluirnos en su mundo tenebroso, iluminado nada más que por presagios. Tenemos sobre todo la violencia de la apelación, el sombrío asalto

a «la torre de nieve» por quien se sabe condenado de antemano:

«Hablo a los sordos de orejas tumefactas
a los mudos más imbeciles que su silencio impotente
huyo de los ciegos que no podrían comprenderme
todo el drama ocurre en el ojo y lejos del cerebro.»

(«*Adresse aux trois regnes*»)

Esas «lágrimas horadadas» que Moro nos muestra, en qué profundos veneros de dolor y desolación no han brotado; y aunque a veces el humor negro insinúe su rictus atroz y en otra oportunidad en el «Tratado de los Astros» las imágenes por una vez sean más apacibles a la orilla «*de la mar primera, nodriza del ojo*», — la nota desgarradora es la que se esparce por todos los confines:

Guíame nube hacia las tierras desiertas
Donde el mar pueda romperse sobre mi tumba
(«*Buisson*»)

De la aventura no queda cuando habría que salvar los restos
Sino polvo y sombra de polvo
Y sed de tierra barrida por el hastío
Para que una vez se eleve al fin el reflejo sin encanto
De una muerte sin enigma.

(«*Le domine echanté*»)

En la poesía de César Moro que «tiende la mano en la noche a los torbellinos», nos es dable observar a la pasión incommovible, aterradora, «*manantial arborescente*», corriendo por su escenario de tiernas tinieblas, bajo el estallido de los astros, erigiendo su castillo inaprehensible y doloroso, no elevado piedra sobre piedra, sino gota sobre gota de preciosa sangre.

[En *La Prensa*. Lima, 20 de febrero de 1944].

DE LO BARROCO EN EL PERÚ

UNA OPINIÓN ADVERSA A LA TESIS DE MARTÍN ADÁN

Difícil tarea, si no imposible, ensamblar en unas notas una opinión coherente —pues más que opinión no podría pretenderse, ya que fundamentación y demostración son para el tratado con la documentación— de una obra como *De lo barroco en el Perú*. Ante esta extensa tesis de Martín Adán, donde con el pretexto de los que en historiografía literaria peruana han sido denominados «Los Románticos» (ellos mismos se llamaban «Los Bohemios»), se debate y se dictamina sobre lo circunstancial y lo constante de nuestra literatura y, en mayor alcance, de lo que hace nuestra idiosincracia como entidad, nuestro modo de ser como pueblo, nuestras reacciones serán dispares, según apunte el autor con certeza de verdad —la por nosotros también admitida—, o se ciegue en prejuicio o fobia, o se enrede en el juego retórico de denominaciones que una a la otra invalida — juego fatigante y estéril. Desde luego, hay la habilidad del diestro en toda artimaña de dialéctica y casuística, y hay también el empeño, la convicción de quien propugna doctrina querida y muy arraigada. La reiteración e insistencia en la teoría y el fulgor de las gracias literarias, a veces, casi si nos hacen ceder al contagio, y tal vez sea por esto mismo que opondremos mayor vigilancia para discriminar contradicciones y abriremos más amplia la diferencia.

En cuanto la labor de Adán no sea sino de discernimiento literario, en cuanto se trate de establecer relaciones y decir de afinidades, en lo esencial, asentimos y suscribimos. La aguda observación, el gracejo, la cálida cercanía que no daña la ironía, dan sobre un tema desabrido y farragoso como son los románticos peruanos, pá-

ginas tan sabrosas y ejemplares como no abundan en nuestra crítica literaria. Para ejemplo demos un párrafo, donde se tendrá resumida en imagen viva y pintoresca la impresión de conjunto que deja la inane algarabía de los detestables literatuelos de nuestro siglo XIX:

«Ello es que el romanticismo nuestro comienza ya con acabada figura de mazacote y de bisiesto, fosilífero y obrepticio, desganado y maniático, recóndita y sutilmente fraileSCO. Es como burla que compensa, curioseosa y ensaya, y para en pasión, y por fin, en rutina. Amontona como por indiferente sensualidad de niño: todo lo codicia y todo lo toma; y si no puede cogerlo porque es astro o concepto, llora y patalea. Contradice escolásticamente a su circunstancia, a su norma, a su voluntad, a su destino; y esto lo llama comportarse, ser liberal y progresista, no estar en la sombra de la Edad Media. En el siglo científico, de las relaciones consumadas, de los sistemas completos, nada es más chocante que nuestro desván romántico, en el que se mira en un mismo rincón lo colosal y lo humildísimo, uno sobre lo otro, todo, todo: los Andes y las huríes, los mecenas y los coroneles, las Chepitas y las banderas, los fotógrafos y los templarios, los cipreses y los ferrocarriles. Sería gracioso si fuera juego; pero no es juego, sino que es alegoría del humano y del mundo. Y la expresión de tal engendro es de diapasón insufrible: si no aúlla la Teresa de Espronceda, asorda locomotora de La Revilla».

Y si remontándose a los principios de nuestra expresión literaria, en pos de corroboración y extensión de su tesis, se ocupa Adán de la poesía colonial, se incide en los culteranos, condenación mayor no podría darse:

«Y ciento cincuenta años trabajan los gongoristas en perfecto y en balde. Al cabo, más importan, en poética y poesía, los cinco o seis versos indianos de Góngora que

cuánto de gongórico se escribió en América, sacando de esto a la mexicana Juana Inés de la Cruz, al bogotano Domínguez Camargo y, por peruano, a Fray Adriano Alesio, autor casi accidental de dos o tres agradables estrofas suyas». Admiramos la claridad y derechura para enjuiciar a la proterva ralea: «nuestro gongorismo fue como el español, pero exacerbado, extremado, enfurecido; y Góngora le es tan ejemplar y ajeno como el abuelo sabio al nieto idiota».

Dando un tranco largo, que en lo de largos ya Adán nos dio el precedente cuando confronta, para el hallazgo de similitudes, a Miramontes con Chocano, a Melgar con Amarilis, a Peralta con Segura, traigamos ahora a cuento a Chocano, porque hallamos en el texto de Martín Adán nuestras razones para detestar al gran trombón de la poesía hispano-americana; dice que Chocano «es forzado, trabajoso, por atender a las medidas de cantidad para disposición, no curará de atender a las de percusión y sonido; no alcanzará a escandir y a concertar en eufonía; aliterará siempre, ruda y broncamente, en onomatopeya, a lo español genial, auditivo y ya maquinal o intermitente. La acústica de Chocano es la militar, de estridor, metálica». Genial o no genial, la retórica estruendosa, huera, de aparato y formalismo, de Chocano no nos dará nunca vibración de poesía, aunque el Martín Adán españolizante, jerárquico y católico, nos lo proponga como ejemplo y lo determine «nuestro único clásico», porque, según él, «es lo propio nuestro», es mestizo, tiene memoria, «pero en ánimo, en orden». A buen orden y a buen ánimo se arrima nuestro Adán «clerical y civilista» en su recelo y angustia ante «los dioses ateos del jacobinismo». Y que no se diga que nuestra odiosidad a todo lo que en Chocano hay de similar, de falsificación de calidades más nobles, de ritmo cansino de pianola, de repetición mecánica, no es

sino actitud personalísima y no mayormente compartida, y pedimos que alguien nombre a quienes actualmente pueden arrogarse del patrimonio de Chocano. Si no es la peor mediocridad y la más despreciable, no sabemos de nadie, actualmente, que tenga aún la menor importancia como creador, sea en nuestras letras o en las todas del habla española, que se sitúe a ningún grado de influencia de la literatura de Chocano. Y es el mismo caso del otro tan decantado exponente de nuestras letras, el preferido de los panegiristas y predilección de nuestra crítica literaria, del Palma, espejo de criollismo y exponente mayor, según ellos, de nuestra literatura. Si, de «la literatura» en la más peyorativa acepción de la palabra; y será lo más que encontremos tanto en el uno como en el otro, y aquí tendremos la explicación de su esterilidad, de su falta de descendencia, de su falla para de ejemplos servir.

Nada de esto será extraño al propio Adán, pues nos advierte en un lugar de su obra: «que la realidad que nos da Palma es substancialmente literaria»; Palma «desdeña la escena, nunca describe cosas, alude a humanos como a palabras». Y en otra parte, más definitivo, añadirá: «Palma desangra toda figura; la desfigura; la vuelve muñeco; la zarandea, así, que no podemos creer ya sino que es muñeco». Literatura exangüe, puro embeleco para la modorra colonial o el conformismo republicano, pero letra muerta para nuestra inquietud, tierra baldía para la inspiración. Y aquí el Martín Adán poeta, contradiga al Martín Adán teórico y defensor de la retórica, y observemos que nunca el Chocano que nos señala como guía dejó mínima huella en su poesía y no es para tildarlo de apóstata que recordamos que fue más bien bajo la advocación de José María Eguren que hizo su entrada en nuestras letras, que él también se ha echado «a los vientos dioses» en su fidelidad heroica a su vocación poética, y que si en una parte de *De lo*

barroco en el Perú encontramos esta su más odiable frase: «Necedad es creer que estilo alguno traiga invención y principio», en casi inmediata continuación vendrá la rectificación: «Con todo, si aspiramos a perfección [nosotros preferiríamos poner: a lo peculiar, a lo genuino] y no a figura [es decir, si huimos «del simulacro de Palma y el vistoso arreglo de Chocano»], hagamos, seamos como Eguren, ardiente en la espagírica, desollándonos con la maleza».

Pero hollamos ya hace rato terreno de discrepancias y veamos de seguir cierto método, si no queremos correr riesgo de extravío por la enmarañada maleza que, con arte de pura prosapia culterana, Martín Adán ha erigido con su vocabulario unívoco y las líneas múltiples que la argumentación bifurcan lejos, en apariencia, del tema, para repentinamente recaer en él.

Uno de los escollos mayores con que tropezamos para la aprehensión y discernimiento de la tesis de Adán es la ausencia de claridad distinta en cuanto a los conceptos generales empleados. Desde luego, los razonamientos no siguen un hilo inteligible de lo concreto a lo abstracto o viceversa, y no ha sido la intención de Adán un enunciado en secuencia lógica de postulados. Declara: «Dragar o sondear, aquí, en peligro, en aturdimiento, en instinto, es lo que yo quisiera proponerme». Para Martín Adán, asentado en su fe, que es su verdad, toda innumerable salida sólo la entiende como vuelta a esta fe, en reencontrarse inagotable y siempre renovable, que nunca a él pierde. Mas como nuestra perspectiva vital no es la misma, como para nosotros su obra es eminencia exterior y no excrecencia y acto de necesidad íntima, necesitamos de comparaciones y comprobaciones, nos urgen puntos de referencia, indicaciones de lindero y derrotero. De primera intención, como boya para señal de peligro o suge-

rencia de senda a seguir, nos llaman la atención nominaciones que estamos acostumbrados a oír en otro contexto, que nos turban no poco por el inesperado giro que parece darles Martín Adán y cuyo significado nuevo tratamos de columbrar.

El título mismo de la obra es ya de desazón para nosotros: *De lo barroco en el Perú*, y sin embargo, no es tratado de arquitectura o arte; el tema es de literatura, pero aspirando a más honda resonancia. «Trataré —dice— de lo romántico, no en la literatura del Perú, que es campo segado, ni aún en el Romanticismo, sino de lo romántico en el romántico o en el escritor mismo; de cómo y cuál sea la relación de la letra con la vida y de cómo pudiera ser el alma». De nuevo, empero, la insinuación es engañosa, porque por el Romanticismo en el Perú no debemos entender nada que se asemeje a aquel movimiento de convulsión y renovación de la sensibilidad que con el mismo nombre se conoce en Europa, y nada en él será eco o dirá siquiera en degenerada e irreconocible semblanza del genio de Shelley o Keats, de Novalis o Arnim, de Heine o Nerval. «Creo —escribe Adán—, que las categorías del Romanticismo europeo no corresponden a las del americano». Y no será de otra manera, pues qué será sino falsía, engaño y remedo de apariencias; o cómo lo describe Adán: contingencia, manía, embarazo o recurso, y sobre todo, rutina. Recoge el hábito colonial; recorta el capirote; y persevera en el espíritu de la regla, con las oraciones cambiadas. Es la desazón de nunca descubrir la raíz y el tedio de cavar en el mismo suelo. Es la ironía alucinante del botánico que observa y enseña con la flor pintada».

De la misma manera, nuestro desasosiego persistirá al hallazgo de «gótico» como calificativo para la poesía de Eguren, intranquilidad en nada aminorada porque es-

temos enterados que una de las mayores afirmaciones de Adán en su tesis es: «la aparición de obras de genialidades primitivas y bárbaras como godas, en criollos modernos fatigados.» La poesía de Eguren no es bárbara ni primitiva, sino decantada culminación de refinada civilización y de visión original; como tampoco es bárbaro ni primitivo el conocido en la arquitectura como el estilo gótico. ¿Pero cuál es la misteriosa relación entre éste y la poesía de nuestro extremado y sutil poeta? Aun a veces tememos que únicamente un capricho individualísimo, cargue el término con un signo u otro, sobre todo, cuando una vez, por *rara avis*, se nos ofrece una explicación, y vemos que en nada concuerda el empleo común del vocablo con el que hace Adán «en estas páginas —dice por alguna parte—, lo llamo platonismo, sin que piense, desde luego, en el de Platón y sus discípulos. Le confiero apenas, y este sólo, el significado vulgarismo de desinterés para con el efecto.» Acabáramos, aún cuando no nos sintamos más ilustrados, algo podemos interpretar, máxime si el adjetivo nos ha caído encima; si «el platonismo de Amarilis, endurecido y rizado por los siglos —resultará que ha dicho Adán— dará la enumeración balbuciente de Abril y Westphalen, platonismo vuelto cruel y ciego y sordo, platonismo desesperado y desgarrado»; y por más que no consideramos la poesía del último citado ni como balbuciente ni como enumerativa, al menos podemos sentirnos halagados que se reconozca que no buscamos, «el efecto», por el cual entendemos, la norma, la reacción sabida y consabida, el recurso a la vieja treta, la utilización del juego siempre igual de la prestidigitación literaria (¿o será ahora la caprichosa nuestra interpretación?).

Mas si manual o léxico no nos iluminan, desentrañemos en el texto mismo, según el tono, la carga de la afectividad, según nos hablen las imágenes sensibles, cual

sea la significación primordial que nos dé la clave de la obra. Sentimos, al primer contacto directo, que si lo que Martín Adán entiende por lo barroco, no es precisamente lo que con este nombre se expone y describe por los historiadores de arte, al menos, conserva ciertos atributos que si no lo identifican, con él lo relacionan. No extrañará que retenga todo lo que es exceso, el apelonamiento de las partes, la desproporción, la falta de simplicidad, el ansia de dar lo ilimitado y lo sublime, «la emoción y el sentimiento a toda costa». Todas estas características son las que la hermenéutica del arte puede determinar y desglosar de un estilo correspondiente a una época precisa, pero siempre en relación con uno anterior (el clásico), del cual se deriva el barroco, del cual es una elaboración: son conceptos de evolución y no de valoración. Así, dictamina Woelfflin en su *Conceptos fundamentales para la historia del arte*: «El arte barroco no es ni una decadencia ni una superación del clásico: es, hablando de un modo general, otro arte. La evolución occidental de la época moderna no puede reducirse al esquema de una simple curva con su proclive, su culminación y su declive, ya que son dos los puntos culminantes que evidencia. La simpatía de cada cual puede recaer sobre el uno o el otro: en todo caso hay que tener conciencia que se juzga arbitrariamente, así como es arbitrario decir que el rosal alcanza su plenitud al dar las flores y el peral cuando da sus frutos».

Es esta ausencia de estimativa la que Martín Adán no ha de corroborar; para él el concepto de lo barroco se hunde en más complejas y trascendentales ramificaciones, para él viene a ser más bien expresión primigenia del ser, calidad decisiva para la valuación de seres humanos de entidades culturales, oigámosle: lo barroco, «parte real de nosotros, es gangrena incurable y, así, en-

traña indispensable». Y otra vez: «Cualquier escuela nos sería buena para aprender en ella a expresar con orden lo que aprendimos con sangre». ¿Será pues atributo para estudio de la ontología, rasgo inseparable de la condición humana?

En búsqueda de lo constante, para obtener nuestra continuidad, lo que al pasado nos ata y con nuestros principios nos eslabona, Martín Adán se hunde en oscuridad de metafísica augural y agónica, adonde no podemos seguirle. Pero lo expuesto basta como base para lucubraciones sobre realidades más tangibles o más discutibles. Nosotros no creemos que exista una determinante perenne de la peculiaridad de un pueblo o de una cultura. Las circunstancias cambian, y cada cultura que no vemos sino como la resultante inestable de la interacción de una serie de múltiples y complejos factores, se halla sujeta a la misma ley de cambio, de transformación y de evolución de todos los seres vivos. Perennidad quiera toda cultura, como Nietzsche decía que la alegría quiere eternidad aunque sepamos que así morimos nosotros, así mueren también nuestras obras y así desaparece lo que fue una forma exclusiva, una voluntad distinta y una visión genuina.

Será tal vez cierto, como afirma Adán, que «España nos hizo a su imagen y semejanza» (¡qué pretendió hacernos!, corrijamos nosotros) y para Adán la imagen de España es la convulsiva de lo barroco. Nos habla que «lo mestizo, desordenado y patético de España hacen de ella pueblo individualísimo y extraño a Europa, hija del Renacimiento». Y que el destino nuestro, y el destino de nuestras letras, nunca roto el cordón umbilical, vive por aquella sangre de lo barroco («lo primero, lo barroco, es como substancia y principio»): «la literatura peruana y extensamente, la hispano-americana, es substantivamente

la barroca española delongada e influida», y nos exhorta Adán a «no trocar nuestras entrañables barbaridades españolas por extraños símbolos universales».

Sostiene todavía Martín Adán, si nos hemos entendido mal, que como contrapeso del exceso y la exuberancia primarias, los espíritus mejores, los «clásicos», los partidarios de orden y mesura, consiguen en la tala y la monda la labor más encomiable y la más fructuosa; y que esta tendencia también será la españolizante, la que orde-ne según ley española y de acuerdo con su tradición.

Pongamos algunos reparos a estas teorías; primera-mente, no parece que lo barroco sea la única forma de expresión cultural de España. Si nos limitamos, por ejemplo solamente, a un aspecto de esa cultura, a la literatura, y dentro de ella a la poesía, ¿cómo calificaríamos de barrocos a Juan Ruiz y al Marqués de Santillana, a Jorge Manrique y a Garcilaso de la Vega, a Luis de León y a Juan de la Cruz? Si estiramos tanto la tenuidad del significado para que el término los involucre a todos, tememos que no quede sino algo apenas visible. Será, desde luego, evidente, que si antes de lo barroco se dieron manifestaciones distintas, nada impide que más tarde también se den. Y en la época actual, ¿de qué modo conseguir abarcar con el mismo concepto, las poesías, pongamos por caso, de Juan Ramón Jiménez, Jorge Guillén, Federico García Lorca y Luis Cernuda?, y ¿cómo separar en ello lo entrañable español y lo entretelado en trama y urdimbre de cultura universal —la poesía francesa para el uno, la poesía inglesa o la norteamericana para el otro, o cualquiera otra influencia o enseñanza.

En cuanto a las relaciones de la literatura peruana con la española, encontramos que ésta no se le sirvió ni para prosperidad ni para remedio. Todavía al primer choque, cuando el empuje histórico de España no había

amainado, pudo haber resonancias culturales, y tuvimos al Inca Garcilaso. Pero siguió la época sombría de la Contra Reforma —que tanto exalta, y por sus razones, a Martín Adán— y con la decadencia material y política de España, también se apagó todo el brillo de su poesía y su literatura. Como pálido reflejo y remedo en lejana provincia atrasada, nuestra literatura colonial no es sino copia de formalismos y repetición de cánones. Durante gran parte de la República, sometida a la misma influencia cultural predominante, nada brotará en nuestras letras si no es en mediocridad y en garrulería. Seguramente, que todo fue exagerado, todo reduplicado, pero era multiplicación de defectos y exceso de naderías. He aquí la lacra de nuestra literatura, nuestro «tropicalismo», la gran alharaca de autores hueros haciendo farsa e imitación de gestos para ellos sin sentido. En último análisis tal vez si esto no más sea lo que ha sido «lo barroco en el Perú». Y no podía ser de otro modo, porque nunca en enclaustramiento físico o espiritual fue hacedera obra alguna de creación. Solamente, cuando se abrieron las ventanas, cuando corrió el viento, cuando algo más llegó a estas playas que no fuera lo que había pasado la censura del galeón español, y cuando se levantaron contra la opresión agobiadora de los prejuicios clericales y de casta que de España habíamos heredado, nuestros más esclarecidos hombres públicos y de letras, podemos decir que se inicia la etapa de una verdadera literatura nuestra. Pues en ella no estarán los rezagados y los segundos en cualquier compañía, en ella estarán los que valgan por derecho propio y serán el escritor y el poeta, el artista y el científico, en el Perú y en cualquiera parte del mundo. Y aunque Martín Adán apunte su inquina contra «el jacobinismo» —actitud que, por otra parte nos recuerda en su ingenuidad y su anacronismo, cierto sermón

que tuvimos ocasión de oír en nuestra mocedad al obispo Drinot, quien atacaba a la Revolución Francesa como si fuera suceso reciente o coetáneo—, aunque Martín Adán no pierda ocasión de desprestigiar toda obra en que se haga patente, para él, uno u otro matiz de «afrancesamiento», lo cierto es que todos los que en el Perú abrieron camino y señalaron rumbo, todos a quienes sentimos en nuestra realidad, a quienes podemos interrogar y de quienes podemos esperar respuesta, todos fueron permeables a otros aires culturales, vieron el mundo más ancho y no temieron perder peculiaridad y esencia propia al contacto de otras personalidades y de otras culturas, así fueran de Francia o la China, de Noruega o Norte-América, de Rusia o el Congo, de España o Persia, así fueran, por fin, las propias culturas indígenas. Los «afrancesados», como los llama Martín Adán, no se perdieron ni para ellos ni para nosotros, y son los primeros nombres que poner en una tradición nuestra, y son los González Prada, Eguren, Valdelomar, Bustamante Ballivián, Mariátegui, etc. Y en nuestra generación, todo lo que reconocemos de valor se habrá logrado, asimilando cuanto apetito y curiosidad atrajeron a sí.

Otros comentarios tendríamos que hacer, para disentir, al texto de Martín Adán, particularmente a acápite o párrafos donde se hacen explícitos prejuicios de clase y vanidad de casta con disfraz de teoría sociológica o política. Pero, tememos que metidos en la airada marejada, estas referencias a nuestra actualidad y a nuestra posibilidad, necesitarían de mayor espacio y mejor examen que los que acá podríamos dedicarles. Bastará no más nuestro rechazo a la peregrina idea de Adán sobre «la urgencia divina de que resucite Loyola» para enmienda y postura de América. «La salvación sin duda —explica—, sigue siendo empresa de fanatismo lúcido, de codicia ca-

tólica, de obsesión integradora, de formalidad lancinante, de milicia ignaciana». El Martín Adán jerárquico y autoritario, de nuevo, creemos, se equivoca, pues si Rodó, como él apunta, se quedó en lirismo medroso e ineficaz, el remedio que nos propone Adán, con fanatismo, formalidad y obsesión, suena demasiado a régimen totalitario. En realidad, estamos ya bien curados de prédicas de salvación y de paraísos con policía, y confesamos no entender nada cuando se nos cuenta «de lo dañino que fue para España», el idealismo bien intencionado, pero tonto, pero sobre todo, retórico de Rodó. ¿O acaso Martín Adán considera menos dañino el irracionalismo inconsecuente e irresponsable del puro y trágico español Miguel de Unamuno?, ¿qué de este hemos más de fiar porque siempre pensó y actuó según le dio la real gana, y así estuvo siempre en libertad de negar mañana lo que afirmó hoy, de —por ejemplo— execrar del rey, para luego execrar de la República, para luego acogerse a Franco, y todavía antes de morir, para execrar también de Franco? Y esto no es defensa de Rodó ni vituperio de Unamuno —que de los dos habría largo y variado que hablar—, sino simple constatación que «en pasión y en instinto», Martín Adán se extravía y trastrueca las cartas.

*

Por nada quisiéramos dejar la impresión que en este comentario o en la obra comentada misma, se ofrezca lo bastante para una definición o un conocimiento cabal de Martín Adán. Por subrayar disentimientos, hemos pasado por alto mucho de lo que nos mueve a aplauso y alabanza. Recordemos solamente que junto al Adán «civilista y clerical», al Adán «jerárquico y españolizante» al Adán «clasicista y formalista», tenemos como contrapar-

tida al Adán «poeta y artista», al Adán de la prosa nerviosa, deslumbrante y tan moderna de *La casa de cartón*, al Adán inquieto e insatisfecho, al Adán amigo de Mariátegui y de Eguren, al Adán colaborador de *Amauta* e inventor del anti-soneto, al Adán más grande y admirable, creador de «Aloysius Acker» y de «Narciso, ciego...». Pero es que sentimos que la síntesis entre uno y otro Adán, para nosotros tan imposible, también es para Martín el núcleo de su tragedia más íntima, y que aquel afán suyo de cabalgar a una y otra orilla, no puede expresarse sino en contradicción, en negras bocanadas de misticismo y, a veces en versos eximios en su dolor y en su belleza.

[En *La Prensa*, 27 de enero de 1946.]

GERARDO DE NERVAL

La contemplación que hacemos de sucesos o de personas es una de nuestras maneras de renovar contacto con nuestros orígenes, de aspirar de nuevo una corriente que sabemos vivificante: es un modo de revisar nuestro bagaje de experiencias: de reforzarnos, y es así cómo, de vez en cuando, nos aligeramos de nuestra pesada carga, de esta condición humana que todos ayudamos a empujar hacia un destino incierto. En el caso de Nerval, además la cercanía con que se nos aparecen su obra y su vida, pues aún cuando el misterio nos la vela en parte, esa región en sombra se nos aparecerá como un reflejo o un presentimiento de sectores oscuros de nuestra existencia, la cercanía —repetimos— en que se nos aparecen, la familiaridad en el círculo de idénticas preocupaciones y aficiones, harán que el repetir su nombre despierte en nosotros resonancias muy especiales y muy íntimas. Se podría también afirmar que con Nerval no será muy acertada la conmemoración y el recuento de fechas, la celebración o recordación histórica, ya que tal vez como en ningún otro periodo desde que sus enigmáticas *Quimeras* y su deslumbradora luz augural de *Aurelia* vieron la luz, en la actualidad su influencia tiene los caracteres de una atracción magnética. Exageración ninguna, por consiguiente, sino simple constatar de hechos, el que en los últimos veinte años sobre pocas manifestaciones de la literatura francesa contemporánea se habrá discutido más y con igual apasionamiento, no se habrán ofrecido más dispares intentos de interpretación de una obra que su mismo autor procuró hurtar al esclarecimiento.

No nos tocará ahora un análisis de las cualidades de los doce sonetos que con el título de *Las Quimeras*, fueran

publicados por primera vez en 1845, ni de *Aurelia*, o el *Sueño y la vida*, de diez años después. Bastará con que subrayemos que con ellas la poesía moderna se arriesgó al paso decisivo, el que señala un cambio de época, un cambio de la sensibilidad, un planteamiento distinto del problema poético, por lo tanto, una modificación del concepto de la vida. Apenas unos cuantos poemas y el breve relato maravilloso hemos retenido como prenda de la Gloria de Nerval y, entre los poemas, particularmente dos; aquel de «El Desdichado», bajo el signo del «Sol negro de la Melancolía» y cuya «Torre abolida» bien puede decirse ha servido de guía a cuanto descubrimiento en el mundo desconcertante de la imagen poética desde entonces se ha conseguido; y el dedicado a «Artemisa», poema de la obsesión de amor y de la eternidad del amor.

No se si estas pocas líneas podrán llevar otra impresión sino la más vaga del lugar que dentro de la poesía moderna (y digo con toda intención la poesía moderna y no la poesía francesa moderna) cabe a Nerval. Al menos quisiera que se retuviera lo que para nosotros confiere a Nerval una preeminencia muy especial, lo que hace de él algo más que una figura literaria, lo que le sitúa más bien en la categoría de héroe o ser mitológico. Y es el gesto trágico y sublime de Nerval tejiéndose un cerrado capullo de sueños para anidar la vida. Aquí nuestro interés vivo por Nerval se cambia en admiración ilimitada cuando le vemos en sus esfuerzos obstinados por compenetrar la atmósfera de los sueños y la comarca hostil de la realidad exterior. Por sobre toda miseria y todo dolor, Nerval insistió en erigir las imágenes de una dicha que él nunca se resignó a aceptar que no pudiera ser sino supraterrena.

Todos evocarán ahora los nombres de los grandes poetas y artistas que luego han continuado esa tarea abru-

madora y difícil de obtener, terreno común para la vida y nuestros sueños y de quienes Nerval es el gran precursor. Por ello mismo estas palabras tuyas, casi al final de *Aurelia*, nos conmueven tan entrañablemente: «Es así cómo me animé a una audaz tentativa. ¡Me resolví a fijar el sueño y a conocer su secreto! ¿Por qué —me dije— no forzar esas puertas místicas armado de toda mi voluntad y dominar mis sensaciones en lugar de sufrirlas? ¿No es acaso posible domar esta quimera atrayente y temible, imponer una regla a esos espíritus de la noche que se burlan de nuestra razón?».

Quien piense en la vida de Nerval siempre bordeando la locura, quien piense en cómo por sí mismo se decidió a abrir la puerta a la muerte creemos que erróneamente podrá concluir en el fracaso de Nerval. Tan unidos para siempre nos deja su poesía y su vida, tan vivo, doliente y gozoso nos ha quedado para siempre que el milagro se ha cumplido, su triunfo es esplendoroso: la materia impalpable de sus sueños se nos aparece y para siempre aparecerá con todo el múltiple y oscuro encanto de sus poemas y de sus relatos pletóricos de siempre renaciente vida.

[En *La Prensa*. Lima, 2 de junio de 1946].

EL CENTENARIO DE LAUTRÉAMONT

Nos han advertido quienes hacen profesión de recordar las fechas de los grandes sucesos, que este año hizo un siglo del nacimiento en Montevideo de Isidore Ducasse, el poeta de quien no parecen dar medida justa ni aún los epítetos más grandiosos y más soberbios, pues ¿cómo calificar lo que se nos aparece con los caracteres de un fenómeno descomunal y sin par? Mas vamos a ocuparnos del autor de los *Cantos de Maldoror*; es preferible, entonces que abandonemos a Isidore Ducasse y que no empleemos sino el magnífico apelativo con el cual quiso recubrirse como con un manto real; él se llamó: el Conde de Lautréamont.

Este señalamiento de una fecha, este intento de ubicar dentro del común transcurrir histórico una personalidad que nos fue revelación y deslumbramiento, cuyas irradiaciones aún sentimos activas a nuestro alrededor, a quien tanto debemos, de quien todo hemos esperado, nos conturba y desconcierta. Lautréamont, a quien no vemos bien ocupando un lugar en los tratados de historia literaria, que nunca mereció la atención de los gentes respetables, que soportó victorioso toda pretensión de reducirse a Denominadores comunes, por el simple hecho de comprobarse que puede referirse a él un acontecimiento un poco alejado en el tiempo y del cual da fe un registro de estado civil, ¿podrá este simple hecho hacer mella en su mayor gloria poética: la inmarcesible juventud de su voz perturbadora? Es en este sentido que hallamos plenamente justificada la protesta de un grupo de poetas franceses que en un homenaje de admiración afirman que «Lautréamont no tiene cien años», y quieren multi-

plicar las imágenes que de él podamos tener, de su presencia terrible, de su juventud intocable¹.

«Su presencia terrible», esta no es una expresión de exageración retórica: quien quiera se expuso alguna vez al hierro candente de su obra, quedó para siempre con la marca indeleble; y tampoco el mundo es el mismo cuando entre él y nosotros se han interpuesto «los pantanos desolados de esas páginas sombrías y llenas de veneno». Hay pruebas numerosas de que el encuentro con Lautréamont es de los decisivos en la vida; esta obra ha alcanzado lo que consideraríamos la cualidad ideal de la obra de arte: su acción afectiva sobre la vida. Recordamos la confianza de Soupault sobre las consecuencias que para él tuvo el primer contacto con Lautréamont: «Estaba tendido en un lecho de hospital —dice— cuando leí por primera vez los *Cantos de Maldoror*. Era el 28 de junio. Desde ese día nadie me ha reconocido. Ni yo mismo sé si me ha quedado corazón»².

En estas condiciones no es de extrañar que en los últimos tiempos se haya elevado un coro discorde de alabanzas, de himnos de reconocimiento y de imprecaciones. Es la reacción natural del hombre ante todo lo que le sobrepasa y cuya desmesura suscita el temor, el deseo de prosternación, o su contrario, el ataque iracundo. En la proximidad de un volcán nadie vive tranquilo; nadie tampoco habrá pasado con indiferencia las hojas de estos Cantos, sin que la fiebre vibrara en sus sienes, sin que se sintiera como dividido entre una repulsa y una atracción igualmente violentas. El fenómeno agresivo de la poesía

¹ *Cahiers du Sud*, Marseille, N° 275 (1946) — «Lautréamont n'a pas cent ans». Textes de Francis Ponge — Antonin Artaud — etc.

² «Premières répercussions du Comte de Lautréamont», en la edición GLM de las obras completas. París, 1938.

de Lautréamont, este desplazamiento total de los objetos fuera de su lugar habitual, esta remoción de las heces vergonzantes de las inclinaciones humanas más sangrientas, nos sofoca, nos abruma, nos pierde. Intentamos los movimientos que la reflexión o el instinto nos dictan, tratamos de recolectar de nuevo los elementos dispersos por el ciclón. Pero, ¿qué ha pasado?, ¡oh maravilla!, cual con un fuego purificador el barro deleznable de las pasiones y de los instintos ha sido transformado en joyas fulgurantes de poesía.

Sobre este misterio vamos a ver si algunos desgarrones de luz nos es posible echar, si de las confrontaciones que ha sufrido el enigma de Lautréamont, tal vez algunas puede que hayan alcanzado, aunque no fuera sino un momento, hasta la misma elevada cúspide del coloso.

*

Pueda ser que alguien suponga que mucho del misterio que rodea a Lautréamont podría ser descartado si nos hubieran llegado más noticias sobre la vida del autor, si pudiera establecerse una secuencia de relaciones entre las experiencias del poeta y las particularidades de su obra. Pero esta vez, «la oscilación del autor detrás de su obra», de que hablara René Char, se ha convertido en la ocultación completa. Sabemos de una partida de nacimiento, sabemos de la estadía de un niño en los liceos de Tarbes y de Pau; luego, conocemos las direcciones de los hoteles que ocupara en París el poeta adolescente, han quedado unas cuantas cartas a su editor y al banquero encargado por su padre de proporcionarle dinero. Por último, un acta de defunción asevera de la muerte, el 24 de noviembre de 1870, a la edad de 24 años, de Isidore-Lucien Ducasse, «hombre de letras». Escribe Antonin Ar-

taud: «La historia dice simple y siniestramente, que el acta de defunción estaba firmada por el patrón del hotel y por el mozo que le servía»³. Ni aún siquiera se creyó necesario consignar la causa de la muerte. Y nada más, ningún otro dato, a no ser ciertos vagos recuerdos de uno de sus condiscípulos en el liceo, hechos cuando octogenario y tal vez basados más en impresiones de la lectura de su obra, que en efectivas remembranzas. Nada más. Pero no, tenemos todo, tenemos los *Cantos de Maldoror* y su contraparte, esas *Poesías*, igualmente extrañas, que Lautréamont anunciaba en una de sus cartas como prólogo a una obra futura nunca aparecida, seguramente nunca escrita, pero que cuando fueron publicadas carecían de dicha explicación. Esta ausencia hace más equívoco el título de *Poesías* al frente de unos textos de un humor solapado, y sobre los cuales más tarde tendremos algo más que decir.

La falta de anécdotas no apesadumbrará, desde luego, a quien como el Sr. Ramón Gómez de la Serna puede inventarse algunas historietas de dudoso gusto⁴. El que no conozcamos detalles más concretos sobre la vida de uno de los seres más extraordinarios del siglo pasado —cuando hay que citar a otros de su altura, hay que nombrar a Rimbaud o a Baudelaire— tenemos que considerarlo como una gran pérdida. Pero conocida o desconocida la

³ «Lettre sur Lautréamont», en *Cahiers du Sud*, número citado.

⁴ Prólogo a la traducción española de los *Cantos de Maldoror*, «Biblioteca Nueva», Madrid. Si no recordamos mal, nos parece que en la traducción se habían suprimido algunos párrafos. Sobre esto y sobre las deficiencias de la versión podría decirnos mucho nuestro amigo, ahora lejano, José Alvarado Sánchez, quien había confrontado los textos. No sabemos si la edición argentina de hace un par de años es nada más que una reimpresión de la misma traducción (por Gómez de la Serna).

vida, no creemos que nuestras reacciones ante la obra hubieran diferido por ello. En cuanto a los antecedentes literarios de la obra, algo más que conjeturas podemos ofrecer. Tenemos la suerte de contar con un testimonio del propio autor. Además de los poetas en los cuales él declara haberse inspirado, los críticos han descubierto similitudes con el Marqués de Sade, con Young y con Radcliffe, en algunos pasajes han hallado parodias de alguna escena de Shakespeare o de algún poema de Goethe; alguno, por fin, ha notado que existe cierta semejanza entre las vociferaciones de Maldoror contra el Ser Supremo y las que profiere el monstruo de Frankenstein en la novela de Mary Shelley. Esta búsqueda de las fuentes literarias no nos parece tarea vana; sabemos que toda obra de arte más que en nada se ha originado como réplica a otras obras de arte, que de ellas ha recibido impulso y dirección. Sin embargo, todo aquel material acarreado por Lautréamont, como si luego un aluvión lo hubiera cubierto, es apenas reconocible, tan poco reconocible que Thierry Maulnier quiere ver en esta obra «dura, inalterable, venida de *otra parte*, sin referencia a nuestro universo cotidiano y como brotada de un prodigio instantáneo», la quiere ver repetimos, como «esas extrañas flores minerales que se dice cinceladas por el rayo»⁵. Es que Lautréamont ha cogido todo —para emplear una espléndida expresión suya— «de un poco más alto», que lo que importa no es lo que podamos reconocer de aspectos reveladores de las filiaciones de su temperamento, sino el giro original, pero no, no es el giro, es la originalidad absoluta, el salto súbito a otra atmósfera; es esta la prueba

⁵ «L'énigme de Lautréamont» par Thierry Maulnier. *Le Littéraire*. N° 11, Paris, 1er juin 1946.

—la más sublime y la más decisiva— de que toda obra de arte es una inmersión en lo desconocido, es un rescate de tesoros escondidos que se ha ido a asir de las profundidades del ser.

*

Los no familiarizados con los *Cantos de Maldoror* tal vez tengan la sensación de que lo que hacemos hasta ahora es como dubitativo y largo preámbulo, no entenderán bien de las precauciones que se toman, querrían vernos de lleno en el tema, mostrar el conjunto, determinar las partes que lo forman, decir de lo esencial y de lo accesorio. La dificultad mayor al tratar de los *Cantos*, sin embargo, es que siempre apareceremos dando vueltas, pero sin cerrar el círculo, siempre más con aire de decir del asombro que de hacer el análisis. ¿Y quién podría separar lo más característico, quién señalaría sus preferencias cuando es cuestión de nuevas visiones apocalípticas, pero de un apocalipsis negro, de un apocalipsis de la blasfemia? Este comentario irá tejiéndose como una guirnalda, más que para el esclarecimiento, para la veneración.

No llamará ahora la atención el que confesemos que no podemos adscribir los *Cantos de Maldoror*, con precisión, a ninguno de los géneros literarios conocidos. Las clasificaciones no fueron nunca hechas para este forzador de linderos. Se dice que los Cantos son un poema épico: hay la tremebunda contienda de Maldoror contra la humanidad y de Maldoror contra Dios; pero hay también la no menos horribilísima lucha de Maldoror contra sí mismo, y este ya sería el terreno de la lírica. No hay que olvidar, por otra parte, las divagaciones morales y metafísicas, las escenas dramáticas, la pequeña novela que es el Canto

sexto; para terminar, todo el tiempo Lautréamont crítica y parodia los procedimientos literarios, y desde luego, a él mismo y a la obra que está escribiendo. Se ha notado que, con todo, a pesar de esta amalgama en apariencia tan disonante, su prosa nunca desfallece, y «con todas las pompas más tradicionales del lenguaje», con sus frases cuya amplitud se ha comparado a las de Bossuet, Lautréamont va extendiendo su disolvente universal. Una tal hazaña, la confección de «una obra literaria acabada», empero no nos toca tanto como la consideración de otras cualidades más raras y más apreciadas por nosotros, sobre las cuales tan cabalmente se ha expresado André Breton.

«A los ojos de ciertos poetas de hoy día, *Los Cantos de Maldoror* y las *Poesías*, brillan con un fulgor incomparable, son la expresión de una revelación total que parece exceder las posibilidades humanas. Es toda la vida moderna, en lo que tiene de específico, que se halla de súbito sublimada». Como si esto no fuera bastante, todavía añadirá: «Todo lo que durante siglos se pensará y se emprenderá de más audaz ha conseguido formularse aquí por adelantado en su luz mágica»⁶.

Pero nos hemos apresurado demasiado en presentar las pruebas del fervor de nuestros contemporáneos por Lautréamont. Porque Lautréamont murió desconocido y solo, «el más solitario entre los hombres». En realidad, como lo hace notar León Pierre-Quint⁷, es por un milagro que la obra ha llegado hasta nosotros. El Canto I fue el único que se publicó durante la vida del poeta y de manera anónima; no mereció, que se haya descubierto, más

⁶ En la «Introducción» a la edición GLM.

⁷ «Le Comte de Lautréamont et Dieu». *Les Cahiers du Sud*. Marseille, 1929.

que una breve nota sin firma en una pequeña revista, siendo de notarse que ya entonces se hable del «asombro» que provoca⁸, la misma exclamación, la que es de rigor, entonces y ahora. La edición completa de los *Cantos* fue retenida por el editor, y fue el sucesor de este quien la pone al público recién en 1874. No hay huellas de que entonces hubiera tenido ninguna repercusión. Sin embargo, 16 años más tarde hay un editor que hace una nueva impresión. De esa fecha datan las primeras irradiaciones en el mundo de las letras. Léon Bloy opina que es difícil decidir si la palabra «monstruo» es para el caso suficiente. «Aquello se asemeja a un espantable polimorfo submarino que una tempestad sorprendente hubiera lanzado sobre la ribera luego de haber escarbado el fondo del Océano»⁹. Casi de la misma época son los comentarios de Rémy de Gourmont y de Rubén Darío. Es en uno de los textos reunidos bajo el título de *Los raros* donde da sus impresiones el nicaragüense, a quien se le nota turbado y que si habla de los «siniestros cascabeles de la locura» es para eximirse de deducir todas las consecuencias de ese «humor hiriente y abominable». Al poeta del 'verso azul' y de la princesa triste, le chocan particularmente aquellas comparaciones de belleza tan peculiares a Lautréamont y que a nosotros nos parece valer bien por algunos tratados de estetas ciegos; Rubén Darío cita extensamente al «insensato» y al «delirante», para quien un escarabajo «es bello como el temblor de las manos en el alcoholismo», el adolescente «es bello como la retractilidad de las garras de las aves de rapiña, o como la poca seguridad de los movimientos musculares de las llagas de las par-

⁸ «Documents inédits sur le Comte de Lautréamont et son œuvre», par Kurt Muller. *Minotaure*, N^{os} 12-13, Paris, 1939.

⁹ «Premières répercussions etc.»

tes blandas de región cervical posterior, o aún, como esa trampa perpetua para ratones, que vuelve a tender el animal que ha caído preso, que ella sola puede coger ratones indefinidamente y funcionar incluso escondida debajo de la paja, y sobre todo, bello como el encuentro fortuito, sobre una mesa de disección, de una máquina de coser y de un paraguas».

En esta forma va estableciéndose a fines del siglo pasado una corriente casi subterránea que lleva el conocimiento del poeta como un mensaje secreto y que es el anuncio de un estado de espíritu que luego será legión. Ya de nuestra centuria son los estudios cuidadosos de Léon-Paul Fargue y de Valéry Larbaud. Con la reedición en 1920 de los *Cantos*, se abre para Lautréamont un reconocimiento cada vez más amplio. Lautréamont había predicho, refiriéndose a sí mismo, que «el fin del siglo XIX vería su poeta». Pero ciertamente fueron las tendencias más avanzadas de la poesía contemporánea quienes le hicieron suyo. El nihilismo de Dadá podía reconocerse sin dificultad en el gran denostador, y el Surrealismo hizo de él, el santo tutelar del movimiento.

Pero nadie, desde luego, ha de conseguir apropiárselo en exclusividad; voces múltiples proclaman su devoción; al hacerlo, sin embargo, dan a entender que no exaltan por iguales motivaciones. Como ejemplo tenemos, por un lado, a Edmond Jaloux, para quien Lautréamont ha realizado el romanticismo verdadero, «que es un romanticismo sicológico y no una actitud o una pintura de estados afectados»¹⁰; al opuesto lado declara Jean Marcenac: «pero nosotros estamos hartos de los románticos y de esa propaganda que consiste en presentar como

¹⁰ «Premières répercussions etc.»

uno de ellos al mismo que enterró al romanticismo en la refulgente mortaja de los *Cantos*; Lautréamont se afirma desde entonces como el primero cronológicamente de los clásicos modernos»¹¹.

Nos sobrecoge de pequeño vértigo pensar que podríamos caer en la tentación de querer dilucidar los términos de esta querrela. Los críticos tendrán siempre fundamento bastante para erigir cualquier teoría. Es muy sencillo: se escogen unos aspectos y se tiene buen cuidado de olvidar los otros. Para ellos lo importante es conseguir una explicación coherente. Para el artista lo que importa es que la obra sea viva. Los críticos hurgan en la obra en la dirección de una demostración, de una idea dominante, de una teoría que, según ellos, es lo que da sentido a la obra. El artista nunca tuvo presente esta reducción de su horizonte y lo que ofrece es toda la riqueza de atributos y toda la plétora de representaciones, muy concretas y sensibles, la marejada contradictoria de las pasiones, las corrientes vagabundas de los instintos.

Sin embargo, ahora pensamos que, para tratar de algunos de los rasgos de la obra de Lautréamont, el mejor medio sería ver cómo la especulación teórica ha querido encerrar a este monstruo de la naturaleza, y la manera como este triunfa y se escapa con su insobornable libertad.

Contaremos para ello con la ayuda del poeta norteamericano Lionel Abel, para quien la experiencia de Lautréamont fue tan abrumadora que los *Cantos* se le volvieron obstáculo insuperable. «La verdad es que envenenaron mi vida —dice—. Me quitaron todo gusto por la literatura. Todas las otras obras, me parecían, como Aragon ha dicho, “insípidas y arregladas”. Lautréamont había escrito que la

¹¹ *Cahiers du Sud*, N° 275.

poesía debía ser hecha por todos, pero en realidad me impedía que escribiera ninguna... Ser una víctima de Lautréamont era ser superior a cualquiera otro... Y no había manera de escapar al encanto de estos *Cantos de Maldoror*, este poderoso canto sádico que algunos han comparado al canto de un pulpo cabalgando las olas del océano... ¿A qué cosa no se le ha comparado?¹²».

El remedio contra esta cercanía de hechizo paralizante, pensó Abel que sería tratar de situar la poesía de Lautréamont en una perspectiva definida, colocarla en una situación histórica, es decir, apartarla de su lado válido de las armas que la crítica pudiera ofrecerle. Desde luego, lo más saltante, lo que de inmediato se percibe a la vista como la obsesión mayor de los *Cantos*, es la persecución y vilipendio del Creador Supremo, la guerra sin cuartel de Maldoror contra Dios. Pero en la coyuntura las cosas no son muy claras; aquella disputa no es posible interpretarla en términos del conflicto perenne entre el bien y el mal; tampoco se ajusta a lo cierto descubrir en Lautréamont un propósito de exaltación de las potencias satánicas. Lautréamont en una de sus cartas trató de explicar su situación: «Yo he cantado el mal —escribe— como lo han hecho Mickiewicks, Byron, Milton, Southey, A. de Musset, Baudelaire, etc. Naturalmente he exagerado el diapasón para hacer algo nuevo en el sentido de esta literatura sublime que no canta la desesperación sino para oprimir al lector y para hacerle desear el bien como remedio»¹³.

Otra observación es que la hostilidad entre Maldoror

¹² «A B and C on Lautréamont», en *View*, the Modern Magazine, Series IV, N° 4, New York, December, 1944

¹³ Carta del 23 de octubre, 1869, dirigida a M. Verbroeckzhoven, socio del editor Lacroix.

y el Ser Supremo no se halla basada, según lo presenta el poema, en cualidades diferentes, exclusivas a uno o al otro. Más bien compiten en superarse en las características de crueldad, hipocresía, rabia indomable; los estu-
pros y las desolaciones, los sacrificios cruentos, las ven-
ganzas, la falta de decoro, son referidas ya al uno ya al
otro. Habría muchos cabos que atar y que desatar a lo
largo del poema respecto al bien y al mal, a sus represen-
taciones y personificaciones, pero si nos atenemos a una
de las sentencias de *Poesías*: «Elohim está hecho a la ima-
gen del hombre», ¿no sería el desdoblamiento Maldoror-
Dios un espejismo, y su oposición inexistente? ¿El mal
está dentro del hombre o fuera de él? ¿Estamos nosotros
dentro de la creación o fuera de ella? En última instancia,
lo que podemos sacar de la manera como Lautréamont
plantea el problema moral, es una nueva serie de pre-
guntas, de dilemas, pero de ninguna manera reconocer,
como pretende Breton que uno de «los rasgos más impe-
riosos de su mensaje» es «que el *mal* es la forma bajo la
cual se presenta la fuerza motriz del desarrollo históri-
co»¹⁴. En ningún momento nos parece que Lautréamont
tuviera en mente mostrar en su poema cómo lo que es
considerado como el «mal» por ciertas clases sociales,
por ciertas sociedades, en el desenvolvimiento de la his-
toria viene a ser considerado como el bien. Es cierto que
Lautréamont no podía tener sino muy presente los prin-
cipios morales en boga en su tiempo (todavía son los
mismos en el nuestro). Así cuando escribía: «Durante
toda mi vida he visto a los hombres de espaldas estre-
chas, sin exceptuar uno solo, realizando actos estúpidos
y numerosos, embruteciendo a sus semejantes y pervir-

¹⁴ En la «Introducción» a la edición GLM.

tiendo sus almas por todos los medios. Lllaman a los motivos de sus acciones: la gloria. He visto a los hombres de cabeza fea y de ojos terribles hundidos en la órbita oscura, superar la dureza de la roca, la rigidez del acero fundido, la crueldad del tiburón, la insolencia de la juventud, el furor insensato de los criminales, las traiciones del hipócrita, etc.» Llegado a la exaltación, ¿hasta dónde no nos va a llevar el arranque incontenible del verbo de Lautréamont? Nunca sabemos, y esta es una de las desconcertantes sensaciones en la lectura de su obra. Pero, en todo caso, sí podemos afirmar que no había el propósito de poner en alegorías o en ejemplos aquella teoría metafísica de Hegel acerca del mal: fuerza motora, teoría tan cara a André Breton.

Para curarse de Maldoror, Lionel Abel encuentra que seguramente lo que necesitaba eran estas otras teorías del filósofo francés Gaston Bachelard; aquí tenemos una interpretación psicológica, se nos descubre el «complejo» que, según el autor, da la explicación de las peculiaridades de Lautréamont «¿Cuál es el complejo —se pregunta Bachelard— que nos parece ser el que dispensa a la obra de Lautréamont toda su energía?, es el complejo de la vida animal, es el complejo de la agresión. De manera que la obra de Lautréamont se nos aparece como una verdadera *fenomenología de la agresión*»¹⁵. En efecto, Lautréamont recurre con frecuencia a las representaciones animales, sus metáforas abundan en bestias, aves, insectos, peces; «hay una increíble *densidad de vida animal en el poema*». Según la estadística de Bachelard, en 247 páginas que ocupa el poema en la edición de José Corti, ha encontrado 185 nombres diferentes de animales. Entre esos

¹⁵ «Le bestiaire de Lautréamont». En *La Nouvelle Revue Française*, París, novembre, 1939.

185 animales, «la mayor parte son invocados en muchas páginas y muchas veces por página». Pero lo que interesa a Bachelard para su teoría es que esos animales no han sido invocados para la decoración externa, Maldoror los necesita para apropiarse de sus caracteres, Maldoror tiene que meterse en ellos, sentirse con sus armas y obedeciendo a sus instintos. Bachelard señala que es la dinámica de la agresión la que determina la elección de los rasgos preferidos para las metamorfosis. «El tiempo del poema está especializado de tal manera que puede identificársele con el tiempo de la agresión, el cual se supone siempre homogéneo con el de la impulsión primera. El que ataca toma siempre la iniciativa. Ahora bien, Maldoror no es nunca pasivo, nunca espera, no es receptivo, no es perseverante. Nunca duerme, no está a la defensiva, no está saciado nunca».

Mas volvamos al poema para comprobar si nada más que esto es Maldoror. Tenemos la sospecha de que muchas cosas se han pasado por alto. Maldoror no duerme nunca, leemos en el poema; Maldoror no ríe nunca, en otra parte. Y seguimos leyendo, y ahora Maldoror se ríe, y Maldoror duerme, no solamente duerme, sino que sufre una catalepsia de siglos. Y el dolor y el daño, si él los reparte a su alrededor, él también los sufre como represalia. Las metamorfosis tampoco son atribuibles únicamente a Maldoror; los otros seres y las cosas también se hallan sujetos en la poesía de Lautréamont a continuas transmutaciones y cambios. De una manera general puede afirmarse que en la poesía de Lautréamont nada es estable, nada goza de seguridad, nada permanece en sus mismas formas. Y Maldoror, este heraldo negro del mal y de las potencias infernales, a ratos nos dirá las palabras de la serenidad, y le oiremos los más suaves murmullos, las imágenes más apacibles; expresará la nostalgia, aún

cuando no sea sino por muy breves momentos, de una vida dulce, reposada, dichosa.

Se presenta otro inconveniente, además, para la aceptación de la hipótesis de Bachelard, y es esta una objeción que nos parece definitiva. Nos recuerda Lionel Abel que al comparar André Malraux la versión del primer Canto de Maldoror, según apareció en la edición de 1868, con la de 1874, se dio con ciertas variantes muy singulares. Por lo pronto, aquella «increíble densidad de la vida animal» no se hallaba presente en la versión original. El complejo animal o complejo de agresión que atribuye Bachelard a Lautréamont no había empezado a hacerse efectivo sino cuando Lautréamont corrigió su poema. «Entonces se le ocurrió —opina Malraux— un *procedimiento* que ha dado a la obra su originalidad: reemplazó todas las abstracciones por nombres de objetos, o de preferencia, de animales, que no tenían con los poemas ninguna relación lógica»¹⁶. Así, en lugar de Dazet, el nombre de uno de sus amigos de la infancia que era múltiples veces repetido, hallamos: «el pulpo de la mirada de seda», el «monarca de los estanques y de los pantanos», el «sapo, sapo voluminoso, sapo afortunado». Se trata de una corrección en el sentido de la depuración poética —ha comentado Éluard—. Es una manera de conformarse más ceñidamente a la verdad de la poesía, añadiremos por nuestra parte: Dazet podía sugerir a Lautréamont imágenes sensibles con una gran carga efectiva, pero en nosotros esa denominación no halla eco, es un punto muerto en el poema; en cambio, el «pulpo de la mirada de seda», ya es otra cosa. Con esta muda de una abstracción por imágenes muy concretas, Lautréamont nos per-

¹⁶ «Premières Répercussions etc.»

mite un vislumbre precioso sobre lo que se debe entender por las esencias poéticas.

*

Estos fracasos para «solucionar» la obra de Lautréamont condicionarían un desaliento completo, si aún no nos quedará para intentar el método crítico materialista. ¿Qué nos puede ofrecer este método tratándose de Lautréamont? «El materialista —escribe Lionel Abel— en lugar de partir de las cualidades artísticas de la obra, busca los móviles sociales de los cuales aquellas son la sublimación; anota en qué medida la libertad y la conciencia del artista no eran las decisivas. Aísla de la obra, con este objeto, los aspectos que le fueron impuestos por otros factores: la clase, los complejos, etc. El método materialista pone al descubierto los antecedentes, las conexiones, las filiaciones». Sin embargo, Abel se desconfía un poco; comenta: «es un método que debería prohibirse a los profesores; una suave cortesía —cualidad rara en los académicos— es indispensable si se le ha de emplear con fruto». El valor de lo que se obtenga por su intermedio, se echa a perder, por otra parte, si quien se instruye con él le da demasiada importancia. Porque no se pueden tomar muy en serio los resultados de una interpretación del arte que empieza por apartar las cualidades intrínsecas de éste, para preocuparse únicamente de las limitaciones que ha debido vencer el artista en su afán de expresión. Es como si alguien quisiera instruirnos sobre una estatua dándonos datos tan preciosos como su peso en kilos, su composición química, la cifra exacta de los minutos empleados en su modelado, y otros, igualmente reveladores e igualmente pintorescos. Este método, y Lionel Abel no lo subraya bastante, no puede decirnos

nada de algún interés sobre la obra de arte; a lo más nos descubrirá algunas de las circunstancias que favorecen o que obstruyen una obra de creación; podrá analizar sus antecedentes psicológicos; podrá hacer la sociología o la psicología del artista; pero le estará vedado el arte y la estética.

Con Lautréamont, por lo demás, el materialista no tiene mucho de donde cogerse. No sabemos sencillamente nada sobre su vida. Pero él replica que conocemos la época en que vivió, que conocemos la literatura de la cual se abrevó. En aquel tiempo, París, bajo el plan de urbanismo del Barón Haussmann, sufría más cambios en unos años que antes en 15 siglos. «Con esa disección de la ciudad, se verían objetos en conexiones aún más extrañas e hirientes para la sensibilidad que aquellas en el poema de Lautréamont que se han hecho tan célebres». El análisis continúa para revelarnos en Lautréamont al burgués y al bohemio, y termina diciendo: «Lautréamont, siguiendo los pasos de los románticos que disociaron las pasiones de la razón, va aún más lejos disociando los instintos de las pasiones. Lautréamont descubrió un nuevo tono poético la música del acto obsesivo y la frase compulsiva que no requiere de sentido lógico o de significado profundo para aparecer como inevitable, y que sin embargo nos afecta sin rima ni razón».

Muchos reconocerán que la posición materialista desemboca fácilmente en el absurdo; basta con aplicarla un poco más extensamente, preguntarse, ¿porqué si la renovación de París en la época del Tercer Imperio fue la experiencia cotidiana de millares, sin embargo, solamente una persona se dio cuenta del efecto terrible de esas combinaciones extrañas y se inspiró en ellas para escribir los *Cantos de Maldoror*? Y si está bien que a la obra de arte se le niegue contenido lógico, ¿cómo puede ser que

sin *significado* profundo pueda afectarnos? ¿No se está reconociendo implícitamente la inutilidad de lo investigado al admitirse que algo «nos afecta sin rima ni razón»?

¿Quien sostendrá que con la interpretación materialista hemos despejado algunos de los secretos de Maldoror? Y también Lionel Abel, abandonando de seguro otro intento de reducción a postulados teóricos muy estrictos pero inoperantes, se entregará con nosotros a la seducción irresistible de los sueños, de las pesadillas de Lautréamont. A esta voz de los videntes y de los oráculos, a esta voz oscura que habla los enigmas y que dice al hombre: tu destino, pequeño ser, es no contentarte con tus límites, y ansiar siempre, desear, extender las manos para cogerlo todo y no apretar nada.

El drama de Maldoror es el drama del hombre, todas las contradicciones, todo el hormigueo de imágenes, todas las metamorfosis, toda la crueldad y toda la desesperación, no han sido acumuladas sino para levantar este retrato del hombre y de sus fantasmas, los que él ha sacado de su propia materia, para perseguirle y para acosarle y los que tienen tan perfecta afinidad con él mismo.

En la obra de Lautréamont ha sido llevado a su más alta y extremada expresión el propósito que reconocemos común a toda obra de arte: la confrontación del hombre consigo mismo. De esto era muy consciente Lautréamont, como ha de notar quien lea cuidadosamente la obra y distinga las innumerables veces en que insiste que está escribiendo un poema, que se está rigiendo por las leyes de la composición de este poema, y llama la atención del lector, más que llamarle la atención, le zarandea con brusquedad, le espanta, pero le recuerda que con este fantasma, el más monstruoso y repugnante, es como ha de curarse de todos los fantasmas. Y desde luego que lo ha conseguido, y este es su gran triunfo y su gran efi-

ca: después de pasar por esta prueba ritual, que asemejamos a las pruebas de la iniciación de la pubertad en los usos de las tribus primitivas, ya estamos más firmemente establecidos en la vida, ya tenemos conciencia más exacta de nuestra libertad y de nuestras posibilidades. Es por esto que Lautréamont tuvo para muchos el papel del iniciador y del libertador.

Todavía será de Lautréamont la enseñanza de que el hombre no suele pasarse sin una mitología, de cualquiera clase que sea. Las ideas, las teorías no le estimulan si no es cubiertas con el ropaje de la encarnación sensible. La idea misma de dios no es actuante si no se le han atribuido cualidades sensibles, pues el hombre cree solamente en lo que puede ver o imaginar; con potencias descarnadas nadie puede entrar en relación, y ¿quién es el que se fía de entidades hechas al vacío? Lautréamont nos muestra que no hay estrategia para combatir una mitología si no es por medio de otra mitología, pero sobre todo nos inculca desconfianza en todas las mitologías. El nos dice, de esta manera es cómo se crearon, y de esta manera cómo se las desarma. Y tal vez no sea otro sino este el significado de aquellas *Poesías* que tanto han confundido a los críticos de Lautréamont. Las *Poesías* no las vemos en contradicción con *Los Cantos de Maldoror*, ni como su negación, simplemente, como el complemento, la culminación necesaria de los *Cantos*.

*

Ningún comentario de Lautréamont podía dejar sin referirse, aunque fuera muy sumariamente, al empleo que hace en su obra del lenguaje, de la metáfora y del humor, y a ello dedicaremos los últimos párrafos de este estudio.

Uno de los medios por los cuales sacude Lautréamont a su lector, es por la manera como tiene de emplear el humor, y que es manera muy especial de descarriarnos; nada tampoco que parezca escapar más al intento de examen. Breton ha denominado esta especie de humor, el humor negro, pero como no ha dado una definición, no adelantamos mucho con la designación.

Lo que sucede con esta clase de humor es que no sabemos si debemos reír o llorar —hay que hacer las dos cosas al mismo tiempo, dirá Lautréamont, redoblando su humor. Esta incertidumbre, como observa Valéry Larbaud, es lo que más inquieta, lo que produce la sensación más extraña. «El lector quiere saber cuándo la cosa va en serio y cuándo en broma. ¿Un libro serio y cómico a la vez? Eso es demasiado complicado, habría que indicar al margen los pasajes serios, los pasajes cómicos»¹⁷. El asunto es más grave con Lautréamont porque nunca sabremos cuándo hay que tomarlo en serio, cuándo en broma. El humor de Lautréamont es su truco supremo, es la zancadilla mortal que nos tiende cuando nos hacíamos una ilusión de tranquilidad, de seguridad. Maurice Blanchot, en unas páginas muy lúcidas, nos parece que es quien mejor ha expuesto el fenómeno. «Se ha dicho a menudo —escribe— por ejemplo, lo ha dicho Jaloux, que el humor es para él una manera de restablecer el equilibrio de sus largas cadencias enfáticas, deslizándose en ellas un elemento crítico, una especie de enfoque denunciador. Más bien es lo contrario. Es bien visible que Lautréamont no se burla de lo que escribe para tranquilizarnos sobre la locura de sus imaginaciones. El sarcasmo no se halla allí a manera de contrapeso, de órgano pondera-

¹⁷ «Premières Répercussions etc.»

dor; si él añade algo a la lectura, es una amenaza nueva al retirarnos la posibilidad de tomar en serio lo que leemos. Lo serio, en efecto, es siempre tranquilizador, incluso cuando se trata de una declaración dramática; es el signo de que hay valores estables, definitivos... El sarcasmo de Maldoror nos quita bruscamente esta certeza y este apoyo, y les sustituye el vacío»¹⁸.

A propósito del lenguaje, lo que tenemos que decir es del carácter más general. Sabemos que el lenguaje tiene múltiples usos; pero cuando entra a la elaboración de una obra de arte, su rol es equivalente al que tienen en la pintura colores, líneas y planos, es decir, que es el subterfugio de que se vale el artista para hacer visible a los demás —y a él mismo, también; a él mismo el primero— la visión que le perseguía: esta transposición de una experiencia vital es lo que llamamos obra de arte.

El lenguaje, empero, sirve igualmente como vehículo en la comunicación de ideas, de propósitos, de sentimientos, de deseos, aunque hay quienes consideran que no es empleado a derechas y en su valor noble y elevado, sino cuando contribuye a la expresión de «ideas», por lo que se entiende el pensamiento regido por las reglas lógicas, el que se emplea en la determinación científica del mundo. Otro empleo del lenguaje, establecen ellos que es espurio e indigno; exigen, por lo tanto, que la poesía, que la literatura en general, se ajusten a este precepto. No sabemos, sin embargo, si serán tan consecuentes en esta actitud para pedir que la música, la escultura o la arquitectura se limiten a la expresión de «ideas», o tal vez el Sr. Roger Caillois podría darnos los motivos para no llevar tan lejos sus demandas racionalistas en el campo del arte y para limitarlas a la poesía.

¹⁸ «De Lautréamont a Miller», en *L'Arche*, N° 16, Paris, Juin, 1946.

Pero tanto la poesía como la música son el arte, y el arte —recordamos las palabras de uno de los más grandes artistas de nuestro tiempo—, «el arte está hecho para turbarnos, la ciencia para tranquilizarnos. El arte no es nunca la realización de una idea»¹⁹.

Y los *Cantos de Maldoror* son el apogeo de lo irracional: aunque las frases se ciñen, ¿y porqué no?, a las reglas gramaticales más estrictas, lo que esas frases forman no halla su semejanza en ninguno de los mundos conocidos, porque lo que ha conseguido Lautréamont es algo más extraordinario que una comunicación, es una creación. «Maldoror —observa Blanchot— es ciertamente el esfuerzo más asombroso que se haya hecho para hacernos creer que un libro puede ser una cosa, que hay que comprenderla como una cosa, como un suceso absoluto, cerrado y terminado». Estas son las cualidades de la obra de arte, con excepción de esa característica de «encierro» que le quiere dar Blanchot, pues aunque se halle siempre enmarcada dentro de ciertos límites, es sin embargo lo más abierto que pueda darse, abierta a sugerencias, a repercusiones, a influencias, abierta a una descendencia interminable. La obra de arte no es un objeto hermético que necesita de una clave para descifrarse, la obra de arte es más bien un objeto clave que nos sirve para situaciones innumerables de nuestra vida.

Sólo nos queda hacer notar que en la obra de Lautréamont, aquel aspecto de continua alteración de las partes, aquella inestabilidad amenazante y violenta, es lograda principalmente por el empleo de las metáforas, esas metáforas que no son, como en otros escritores, una manera de aclaración o de explicación; muy por el contrario habría que describirlas como una manera de hacer

¹⁹ Georges Bracque.

entrar la oscuridad y el misterio en el corazón mismo de las frases, las mismas que, por lo demás, no alteran su ritmo pausado, señorial, fastuoso. Este acompañamiento de música solemne, nos sonará a poco en extremo irónico, cuando caigamos en cuenta que el procedimiento de Lautréamont con las metáforas es el del terrorista encendiendo la mecha. Rolland de Renéville nos ha explicado en esta forma lo que ocurre: «En una tempestad atravesada "por los canguros de la risa", no deja Lautréamont de mostrarnos la manera como el mundo se vuelve intercambiable. Las metáforas al permitir traspasar el significado de una palabra a otra, realizan la síntesis de los objetos y, en consecuencia, su destrucción mutua»²⁰. Esta destrucción, esta batahola regocija en alto grado a Lautréamont; oigámosle: «Hablando generalmente, es cosa singular la tendencia atractiva que nos lleva a buscar (para en seguida expresarlas) las semejanzas y diferencias que en sus naturales propiedades ocultan los objetos más opuestos entre sí, y a veces los menos aptos en apariencia para prestarse a ese género de combinaciones simpáticamente curiosas, y que, palabra de honor, dan con gracia al estilo del escritor que se paga esta satisfacción, el imposible e inolvidable aspecto de un búho serio por toda la eternidad».

Las metáforas de Lautréamont, ¿cómo sugerir aquella mezcla de arbitrariedad y, a la vez, de necesidad interna imperiosa y oculta, que obliga a las conjunciones explosivas?, y ¿cómo escoger entre ellas las que se pueden traer de ejemplo? Cada una parece la mejor hasta que leemos la siguiente, y además, cómo se siguen, cómo brota la una de la otra, tal los árboles y lianas de una sel-

²⁰ «L'Expérience Poétique», Gallimard, Paris, 1938.

va tropical, la selva móvil, en mutación constante de la prosa de Maldoror. Ante ella cabe bien exclamar que la poesía es aquello que produce la sensación más aguda de la disponibilidad absoluta.

*

Para terminar deseamos referirnos a una observación, la cual no creemos equivocarnos si la suponemos en la intención de algunos. Nos dirían: ¿pero qué podemos sacar nosotros de Lautréamont?, ¿en qué puede servirnos esta crítica implacable de la vida y del hombre?, ¿no tenemos bastantes inquietudes y zozobras en esta actualidad inestable y angustiante, para cargar todavía con la imagen desmoralizadora y sombría que nos ofrecen los *Cantos de Maldoror*?

Se habla mucho en estos tiempos del pesimismo y del optimismo en la literatura. Se denigra del primero, se insta a la práctica del segundo. Aunque esta sea una manera bastante falsa de plantear el problema literario. En la poesía, en la poesía digna de ese nombre, sólo se dan verdades, amargas verdades, decía hace tiempo Paul Éluard. ¿Es que sacamos algo cuando esas verdades nos turban al calificarlas de «pesimistas»? La poesía ha sido siempre la actividad del hombre la más alerta y la más adelantada, ha sido siempre la prefiguración de las tendencias cuando recién se abrían como flores futuras. Y cuando nos descubre aspectos tenebrosos de la naturaleza humana, es porque es de toda exigencia que los tengamos en cuenta. Ahora podemos reconocer que no era por amor malsano de la tortura y de la destrucción que están bañados *Los Cantos de Maldoror* en «vasta luz color de sangre». Aquellos «gritos prolongados» que oía Lautréamont, en la lejanía, diciendo «del dolor más punzante», son los mismos que hemos oído en días muy recien-

tes, pero junto a nosotros. Y no será como terminemos con esos aspectos innobles de la humanidad, engañándonos con historias color de rosa.

El hombre debe tener bastante fuerza para mirarse frente a frente en este espejo hechizado que es la poesía. Allí puede ver lo que es y lo que puede ser. Porque la poesía no es solamente conocimiento del hombre y toma de posesión del mundo, también es acicate de todo cambio, fermento de la imaginación, la que incita al hombre a adquirir conciencia de sus posibilidades, la que le recuerda que es solamente aquella «ansia de infinito» que atormentaba a Maldoror, la que señala al hombre la vida más pletórica de goces y de frutos, la que se vive a través de toda prueba y todo dolor.

[En *Letras* N° 35. Lima, Tercer cuatrimestre de 1946, pp. 473-489.]

JEAN-PAUL SARTRE Y EL PROBLEMA DEL ESCRITOR

Es sabido que solamente el estado patológico nos hace conscientes de la pérdida de salud. De igual modo, en el campo de la sociedad podría comprobarse que únicamente cuando las relaciones no concuerdan, cuando el malestar y la angustia permean las capas todas de la estructura social, es entonces cuando surge primero como nostalgia y luego como imprescindible necesidad el afán de lograr un ajuste saludable que permita, en lo posible, el desenvolvimiento armónico de la vida de una sociedad determinada. En tales crisis, se hará como un recuento y un examen de todos los elementos constitutivos, se verá de hallar el mal manifestándose por la carencia o atrofia de una parte, o por la excrecencia, el desarrollo elefantino, a expensas de los otros, de ciertos órganos. Pero no será el estudio apático, neutral, de la investigación en el laboratorio; más bien tendremos el clima de la apasionada polémica, de la diatriba cruel, del clamor que se alza para coger cautivas multitudes, de apelaciones desesperadas, profecías de ruina inevitable o de ventura próxima, presagios lastimeros de término y acabamiento, y alborozos de regeneración y comienzo nuevo. La perspectiva que sea la nuestra de la contienda dependerá en todo caso del ángulo particular en que nos hallemos situados, el mismo que lo determinarán afinidades, inclinaciones, intereses. Al enfrentarnos, así, a esta etapa ya larga en que nuestra sociedad contemporánea se remueve en zarpazos de violencia y destrucción, aún más, en cataclismos lúgubres con amenaza de extinción completa, una de las preocupaciones especiales de nosotros los escritores, los artistas, será tratar de situar la importancia o la insignificancia de nuestra actividad particular; de determinar si nuestros esfuerzos no son sino vanas señas

que tal el humo sin huella se disipan, o si damos el mensaje para las entrañables resonancias, si como algunos creemos, el arte no es considerable sino porque es la revelación que el hombre hace al hombre de su naturaleza misma, y al hacerlo así es el que señala el camino de su liberación.

No será forzosa mayor explicación, entenderemos, del hecho de que en el transcurso histórico la especulación teórica sobre el lugar del arte en la sociedad, ocurra siempre al percibirse que algo en la sociedad, en el arte o en ambas no va bien. Aún nos llega de antigüedad remota la animosidad expresada por Platón contra los poetas. En los albores de la época actual, producidas las revoluciones contra el sistema feudal e implantado el predominio de los valores de la clase burguesa, tenemos innumerables muestras de desequilibrio y conflicto entre las aspiraciones e intereses de la sociedad nueva y las posibilidades que ofrecía para la creación artística. Las normas de explotación «impersonal» del hombre por el hombre, y la consideración de todo objeto producto de sus manos y su intelecto como una «mercancía», no era la disposición más favorable para enaltecer las artes. Hegel, con su comprensión vasta y profunda, tendría de inmediato cuenta de la situación y haría el augurio de que esas condiciones condenaban las artes al perecimiento. Diría: «Ninguna individualidad, ninguna personalidad auténtica son posibles en este reino despótico; la libertad humana y la conciencia de sí mismo, están en el destierro y con ellas se ha perdido la única fuente real tanto del arte como de la historia»¹.

¹ Hegel: «A. Esthetik», citado por Mikhail Lifshitz: *The Philosophy of Art of Karl Marx*, Critics Group, New York, 1938.

Empero, el arte, dando prueba de que en él se expresa una de las funciones primordiales de la actividad humana, aún frente a obstáculos y estorbos tan considerables como la hostilidad de las capas de mayor influencia en la sociedad, continuó ofreciéndonos tantos ejemplos de su vitalidad siempre renovable. Aquella hostilidad, por otra parte, tendría el efecto, en el artista, de despertar su conciencia a la existencia de factores para él propicios o adversos, es decir, de darle el conocimiento de que ocupaba un lugar determinado en una sociedad determinada; y además de que su obra, cuando para él estaba terminada, empezaba a vivir para los otros, que sus irradiaciones no podían dejar de tener repercusión en el mundo circundante. ¿Quién sabe, sospecharía, si la cualidad de todo arte no sea la de suscitar en el hombre el sentido de sus posibilidades, de erigir ante él una imagen de la vida otra, de la vida libre? Pero ya no como sospecha sino como convicción firme lo expresará Schiller: «el temple estético del ánimo es el que primeramente da origen y nacimiento a la libertad»². En círculo mágico circunscrito de libertad quedará situado el arte, por Hegel, al no admitirlo sino en la atmósfera de la convivencia social sin trabas, sujeciones ni humillaciones, y por Schiller, al hacerlo motor imprescindible de la libertad misma.

Estas consideraciones nos permiten abordar otros aspectos del problema, nos permiten por ejemplo, ver por qué se dan ciertas culturas, países o ciudades donde las artes y las letras florecen con singular amplitud y cuya vista nos deja un continuo deslumbramiento; tenemos aquí la explicación, seguramente, del lugar privilegiado

² F. Schiller: «La Educación estética del Hombre», en una serie de cartas. Espasa-Calpe S.A., Madrid, 1932.

que en nuestro tiempo le ha tocado desempeñar a la cultura francesa, a la cultura producida en Francia, «intelectualmente la más avanzada de las grandes naciones de Europa» (W. Paalen) y el motivo porque París haya sido el foco mayor de la cultura contemporánea, y creemos, continúe siéndolo, por su ambiente de libre expresión y discusión de las ideas, por su acogida calurosa a toda innovación y a toda aventura del espíritu, por ser como el gran crisol donde las personalidades más diversas y más audaces venidas de todos los rincones del mundo se amalgaman y se compenetran. Nosotros podemos confesar que la ráfaga inspiradora más vivificante, nos vino siempre de allá.

Durante el sombrío interregno, cuando el terrible eclipse nos ocultó por años la imagen entrañable, nunca dudamos que la trágica prueba solamente serviría para que resurgiera con la misma irresistible atracción. Las noticias escasas que nos llegaban, eran además para sostener nuestra confianza; nos decían, así, que de los poetas ninguno había traicionado —lo que por lo demás no era difícil de haber predicho, ya que en los últimos años la posición de los poetas se había afianzado en el reconocimiento de la igualdad de intereses compartidos con quienes en una u otra forma luchaban por la emancipación del hombre. No estará dado al olvido —aunque tanto tememos que la memoria del hombre nunca ha sido muy consistente— como durante la guerra civil española, tomaron partido los poetas y los artistas, y no sólo por manifestación de palabra, sino que fueron muchos los que cogieron el fusil en la pelea contra Franco, en la línea de la tradición de Byron tomando parte en la lucha por la independencia griega y de Baudelaire empuñando el arma en las barricadas del 48. Pero ya no casos aislados, sino movi-

lización general de la poesía francesa fue el caso de su participación en la Resistencia contra el invasor.

Sin embargo las relaciones entre las circunstancias creadas al escritor, al artista en una etapa histórica precisa, y las exigencias de las formas de expresión por él empleadas de acuerdo con las reglas de su arte, no parecen haber sido por lo general, captadas con exactitud, y ciertos malentendidos no han cesado de extenderse respecto a la parte que en su obra de creación había de hacer el artista a su vinculación solidaria con las tareas inmediatas cumplidas por el común de los mortales. Ciertas interferencias políticas y económicas hacían por su lado lo posible por embrollar el problema a beneficio propio. Si por una parte no considerarían los negociantes la obra de arte sino como una mercadería tal cual otra, los políticos tratarían de someterla al rango ínfimo de auxiliar en la propaganda. El asunto había sido ya resuelto con toda precisión ideológica por el joven Marx, y no será por eso extemporáneo que recurramos aquí a su opinión: «El escritor —escribía— naturalmente debe ganar dinero para poder vivir y escribir, pero bajo ninguna circunstancia ha de vivir y de escribir para ganar dinero». Y en otro lugar: «El escritor de ninguna manera considera su obra como un medio, sino como *un fin en sí mismo*. Tan no es un medio ni para él ni para los otros, que sacrifica su existencia por su arte, si es necesario, y como el predicador, aunque en otro sentido aplica el principio: “Obedece a Dios antes que a los hombres”, y los hombres entre quienes se halla confinado con sus necesidades y deseos humanos»³. El artista, el escritor, son tan sensibles como sus semejantes,

³ Karl Marx: «Debatten Über Pressfreiheit» (1842), citado por Mikhail Lifshitz.

y aún más, a todas las circunstancias de la sociedad en que viven, a sus conflictos sociales y políticos, al choque de las pasiones religiosas, de los intereses económicos, al estado de las ciencias de su época, a las teorías filosóficas, y particularmente, se entiende, a las corrientes literarias y artísticas. Ante todas esas actividades tomará decisión y, seguramente, como su obra es producto de la más profunda experiencia, podrá encontrarse en ésta reflejos y referencias de todas ellas, aunque no de una manera inmediata y reconocible. Todo ha pasado por el artista, pero todo ha sido transformado y agregado de acuerdo con las leyes de la experiencia estética. La obra de arte, y este es su misterio y su razón de ser, no es ningún trozo reconocible de la naturaleza o de nuestra vida, pero es el símbolo más evidente de nuestra condición humana. Nada más arbitrario, por lo tanto, que todo intento de separación de la vida y el arte, del poeta y el común de los mortales. Y si Éluard muy justamente escribió una vez: «Ha llegado el tiempo cuando todos los poetas tienen el derecho y el deber de sostener que se hallan profundamente arraigados en la vida de los otros hombres, en la vida común»⁴, nos parece que ampliando más el concepto, habría que considerar que en ninguna época, si el arte fue vivo, y no bagatela o formalidad, que en ningún tiempo pudo darse el caso del creador que no fuera nudo de influencias recibidas y ejercidas.

*

No será tardío indicar ahora que las anteriores reflexiones fueron promovidas, como el título habrá dado a

⁴ Paul Éluard: «L'evidence poétique», L.G.M., Paris, 1937.

entender, por la lectura de un texto de Jean-Paul Sartre, el que sirve de «Presentación» a una revista nueva: *Les Tempes Modernes*⁵ y que él dirige. Como en el tal texto se pasa por alto lo específico de la labor del escritor, y solamente se insiste en la influencia muy determinada que ha de ejercer sobre las perplejidades y desasosiegos de su tiempo, nos pareció indispensable como preámbulo exponer cómo entendíamos que la cuestión había quedado planteada, según las expresiones lúcidas que hemos citado de algunos pensadores y artistas.

Jean-Paul Sartre ha surgido en los últimos años rápidamente a la fama; como profesor de filosofía ha impulsado en Francia el movimiento «existencialista»; su actividad de escritor se ha extendido luego a la novela, el cuento, el teatro, la crítica, y por fin, a la edición de la revista, que entre otros objetos tiene el de «defender la autonomía y los derechos de la persona». No tenemos los elementos para el enjuiciamiento de una actividad vasta y fecunda y que tantas reacciones ha suscitado; al menos nos gustaría alguna vez disponer de tiempo para un examen de sus teorías filosóficas cuya boga actualmente es espectacular y levemente sospechosa. Los ensayos y artículos y comentarios que hemos leído —aún no hemos tenido a la mano los textos fundamentales— nos dejan una impresión contrastada, de admiración por una parte por el vigor y brillantez con que emprende la discusión de los problemas; por otra parte, de cierto malestar, debido seguramente a la repulsión natural que tenemos al lenguaje muy especializado de los profesores de filosofía y por que siempre nos asalta la sospecha de que aún la más leve pedantería no puede sino desfigurar la exacti-

⁵ N° 1, 1er. Octubre 1945, Paris.

tud y la eficacia del pensamiento. Qué juzgar, por ejemplo, si se nos presenta una definición del valor en esta forma (la misma definición, por lo demás, que le vale de un comentarista⁶ la calificación de ser «el primer pensador de estos tiempos por su virtuosidad dialéctica»): «un ser que el Para-sí tiende a ser en tanto que es el fundamento de su nada de ser». Además, el existencialismo — pese a los anuncios que le presagian rápida caducidad— parece disponer, como lo muestran sus polémicas tanto contra los católicos como contra los marxistas, de una dura vitalidad, y aunque nos suscribamos o disentamos de sus ideas, no se puede dejar de reconocer que merece atención y respeto, y que desde luego vale la pena esclarecer posiciones frente a él.

En el artículo de Sartre al cual hacemos referencia, se insiste, o al menos se vuelve reiteradamente como sobre un *Leit-motiv*, sobre la «responsabilidad» de los escritores, y de cómo deben estar *engagés*, comprometidos, enrolados en favor de las grandes causas que son las de estos tiempos modernos que vivimos. No queremos caer en el peligro de vernos envueltos en la red de estas generalizaciones, y nos atenderemos más a los casos concretos en los cuales las veamos aplicadas. Nos evitaremos así lo sucedido al poeta Jean Tortel que por aceptar el concepto sin medir el alcance de su vaguedad o incertidumbre, se ve en la poco envidiable posición de tener que discriminar que la sentencia válida, que condena a Gautier, no es aplicable a Baudelaire, pues este tiene «genio»⁷. La falta que aquí se enjuicia es el deseo expresado por ambos de

⁶ Georges Brin: «Simone de Beauvoir et le Problème de l'Action», en *Fontaine*, N° 45, octubre 1945, París.

⁷ Jean Tortel: «Les Vitres fermées», en *Cahiers du Sud*, N° 274 (1945), Marseille.

«cerrar sus ventanas al barullo y la agitación del exterior». Pero si el escritor tiene «genio», queda eximido, según la deducción poco razonable del Tortel, de la responsabilidad con que se ha cargado a todo otro escritor.

Veamos ahora cómo entiende Jean-Paul Sartre que su teoría es aplicable, por ejemplo, contra Flaubert a quien acusa: «Yo tengo —dice— a Flaubert y a Goncourt como responsables de la represión que siguió a la Comuna, porque no escribieron una línea para impedirlo». Se nota que lo que se exige de Flaubert, no es una obra de arte literario denunciando la represión —esto es lo que por nuestra parte comprendemos— sino una declaración política de su posición frente a tal acontecimiento. Pero podría ser que Flaubert hubiera estimado que un tal gesto era inútil y que no hubiera tenido efecto práctico ninguno — estamos aquí en el terreno de la conjetura pura, pero tenemos muy presente tantos manifiestos y declaraciones de los escritores, no hace mucho tiempo, contra la guerra, contra el fascismo, en pro de esto y lo de más allá, que tampoco gozaron de ninguna acogida en el terreno de la práctica y fueron tantas voces vanas ante oídos sordos. En todo caso, se trataría de una falla en las virtudes cívicas que debió poseer Flaubert, pero de lo cual no habría ninguna condenación que deducir, como pretende Sartre, contra su obra literaria. Sería bueno examinar más de cerca las circunstancias del caso Flaubert, porque otro testimonio parece más bien indicar que tampoco hubo mengua en su responsabilidad cívica y que Flaubert oportunamente y por el medio de expresión que disponía, la novela, dio su opinión, hizo saber lo que venía, advirtió, pero... no fue oído. Recurrimos a las informaciones y opiniones del crítico y novelista inglés Walter Allen; están expresada en un comentario a una traduc-

ción reciente al inglés de *La educación sentimental*⁸. «Leer hoy día esta obra —escribe— es como leer una novela de los sucesos, no de hace casi cien años, sino de los últimos diez. Lo que a continuación se cita, que se encuentra en la descripción de la recepción en casa de un banquero es típico del libro: “La mayoría de los hombres presentes habían servido por lo menos a cuatro gobiernos: y hubieran vendido a Francia, o a toda la especie humana para salvaguardar sus fortunas, para ahorrarse a sí mismos un momento de intranquilidad o de embarazo, o también, nada más que por simple espíritu de servilismo, por su instintiva reverencia ante la fuerza bruta”. ¿Bonnet, Laval, Darlan? Es imposible no pensar en la Francia de la década que va de los escándalos de Stavisky al gobierno de Vichy. Esta magnífica obra épica de levantamientos en masa, de revoluciones, de intriga miserable, de corrupción y falta de principios; de heroísmo entre la gente simple y de traición de parte de los grandes accionistas, es tan pertinente hoy como lo fue cuando se publicó en 1869».

La obra fue entonces un fracaso. Un año más tarde estallaba la guerra Franco-prusiana, y vendrían el Sitio de París y la Comuna. Cuando la paz fue restablecida, visitando Flaubert París y observando las ruinas de las Tullerías, exclamó: «Esto no hubiera sucedido si solamente hubieran comprendido *La educación sentimental*». Comenta siempre Walter Allen: «Desde luego, tenía razón. Como muchas de las grandes obras literarias, *La educación sentimental* es un llamado a la acción. Presenta a los hombres su propia responsabilidad ante la historia. El

⁸ Walter Allen: «Books and the War — VIII», en *The Penguin New Writing*, N° 9, September 1941.

hombre se ve cogido en una trampa y la literatura le muestra el mecanismo de la trampa».

Sartre parece que no tiene lugar en su sistema para las expresiones estéticas propias, ya que pretende que la referencia a la actualidad ha de ser inmediata y por medios de expresión en nada distintos de los usados por el hombre para sus otras formas de comunicación. Mas si ve que en la obra ofrecida no se halla palpable una consecuencia de aplicación práctica cotidiana, no escatimará desprecio y no querrá saber nada de sus probables valores como obra de arte. A los autores de esas obras los llama los «ausentes», y tienen la ingenuidad de querer hacer que creamos que si esos autores no se interesan por la acogida que les deparen sus contemporáneos, es porque han apuntado a la gloria que les darán los biznietos. (En un aparte podemos preguntar ¿por qué los biznietos les darán la gloria que les niega Sartre, pues aún será más remota para ellos la referencia a la actualidad?, y ¿porqué nos interesan aún Shakespeare o Juan de la Cruz, con problemas tan ajenos a nuestra actualidad?) Como si el creador de arte obedeciera a otra cosa que a muy íntimas e inescapables exigencias. Como si Baudelaire y Rimbaud hubieran escrito como escribieron porque esperaban de esa manera ganar nuestro aprecio. Como si Valéry nos interesara menos porque desestima esa espuma, como llama a los acontecimientos. (¿Y la gloria?, tampoco atrae a Valéry: «no, eso es brillar para los otros, es recibir un brillo de falsas pedrerías»)⁹.

Suponemos que solamente la ceguera ante la forma como los valores estéticos nos influyen y determinan y ante los objetivos que con su obra persigue todo artista,

⁹ Paul Valéry: *Variété*. Gallimard, Paris.

es lo que puede llevar a Sartre a escribir, ¿con mala intención también?: «El autor establece rara vez una ligazón entre sus obras y su remuneración en dinero. Por un lado, escribe, canta, suspira; por el otro lado, se le da dinero. He aquí dos hechos sin relación aparente: lo mejor que puede decir es que se le pensiona para que suspire. Así se considerará más bien como un estudiante a quien se le concede una bolsa que como un trabajador que recibe el premio de sus esfuerzos». Es una lástima que Sartre no haya creído necesario dar algunos nombres de autores para apoyar la veracidad del cuadro. Nos quedamos en la duda, ¿a quiénes habrá querido referirse? Por lo que pudiera extraerse con respecto a la relación: escritor-dinero, basta con referirse a las citas anteriores de Marx, en este mismo artículo.

En otra parte de su «Presentación», Sartre ataca con saña los procedimientos que emplea Proust en su obra para el «análisis del amor». Tal vez sea por un juego de palabras que es criticado el empleo de una sicología «analítica», es decir, de descomposición de los distintos componentes para la determinación de los elementos últimos e irreductibles. «Nosotros no concebimos —dice Sartre— la posibilidad de hacer el *análisis* del amor, porque el desarrollo de ese sentimiento, como de todos los otros, es *dialéctico*». ¿Pero si decimos que Proust hace la *descripción* de los distintos aspectos que el amor toma en sus personajes? Además, recordemos que Proust no quería escribir un tratado de sicología, sino una obra literaria. Pero esto no es motivo valedero para Sartre, quien además saca en cara a Proust el que siendo homosexual hubiera dado en su obra descripciones y explicaciones psicológicas («análisis») de amores heterosexuales. Extraña imposición que exigiría que el novelista no ha de ocuparse sino con los personajes cuya sicología guarda paren-

tesco con la suya, o de las situaciones psicológicas conocidas por experiencia propia. (Si esto fuera así, por qué es que Sartre que no estuvo condenado nunca a muerte, nos presenta las reacciones psicológicas de un condenado a morir fusilado, en su relato «El Muro»). Es curioso también anotar que Proust nos ha dejado en su obra la visión más completa del aspecto de la sociedad burguesa contemporánea, de los mecanismos que la cambian y de las influencias de toda especie que sobre ella actúan, y todo con un rigor y una frialdad tan condenadoras, que no nos sorprendió el que una vez oyéramos a un antropólogo norteamericano la opinión que esa presentación de las virtudes y de los vicios burgueses no podía ser sino destructora de esa sociedad y altamente revolucionaria. Pero Sartre no ha sido sensible a esas consecuencias sociales del arte de Proust y solamente se ocupa de hallar en él el analítico, el homosexual y el creyente en una «idea a priori del amor-pasión como afección constitutiva del espíritu humano». Que no se hace con ello justicia a Proust será aparente para quien alguna vez se ha dejado atraer por esa obra monumental: a pesar de las divergencias que con el autor tengamos en cuanto a su psicología, su filosofía o su teoría estética, no podemos sino afirmar que la obra literaria de Proust es una de las mayores de nuestra época.

*

Nos duele un poco que nos hayamos visto obligados a señalar solamente nuestras discrepancias con los fundamentos teórico expuestos por Sartre para directivas de su revista. Sobre todo, porque sentimos que, en el fondo, sus propósitos también son los nuestros: «en resumen —dice— nuestra intención es cooperar a la producción de ciertos cambios en la Sociedad que nos rodea».

No podemos sino suscribir a esta declaración que nos trae como un eco del «hay que cambiar la vida» de Rimbaud. Pero no creemos que el artista, que el poeta, hayan de renunciar a su papel específico y por medio del cual ellos participan e inspiran los cambios en la sociedad, para enrolarse y comprometerse a labores de propaganda o de comentario de sucesos, al reportaje o al periodismo o a hacer obra literaria sobre la base de la actualidad y para la influencia práctica inmediata — lo más que parece concedérsele. A propósito, tenemos que indicar que según nuestro parecer uno de los lados más débiles de *Les Tempes Modernes* es esa serie de «vidas» tan despojadas de todos los rasgos que hacen que aún la más miserable existencia pueda ser una experiencia vital. Esas enumeraciones escuetas de datos sin ningún calor de resonancia humana, no son vidas sino disecciones (recordamos la queja de Whitman: ¿es esto una vida de hombre?) en cambio, recomendaremos con bastante vehemencia otros textos que aparecen en la revista, como los que firma el mismo Sartre: «Portrait de l'antisémite», en el N° 3, y «La Nationalisation de la littérature», en el N° 2; y los otros de Mme. Simone de Beauvoir, Jean Génét, Maurice Merleau-Ponty, Francis Ponge, Michel Leiris.

[En *La Prensa*. Lima, 4 de agosto de 1946.]

CÓMO COMENTAREMOS LA POESÍA

Si queremos ver del persistente problema de comentar a la poesía, nos preguntaremos; ¿qué es lo más pertinente a la labor de exégesis y conocimiento? Aquella preocupación, imperdonable por pedante, que establece definiciones y procura, dentro de clasificaciones casi siempre arbitrarias y generalidades por demás enrarecidas, encerrar el hecho concreto, rico, vario, cambiante, de una presencia poética verdadera. O la contraria, que no da otra cosa que la muy particular impresión subjetiva, la cual al depender del temperamento de cada uno, incidirá obligadamente en la eclosión de un nuevo poema en respuesta a la poesía provocadora. En divergencia con ambas, podríamos también aceptar otra actitud, con la cual disculparíamos la actividad de rastreo y seguimiento del acto ajeno de creación. La obra poética erige su presencia enigmática y tangible; el afán de conocimiento no se contentará con el abandono al contagio de la emocionada huella de vida, sino que además se enfrentará al gran compás de problemas turbadores que su existencia proclama: tratará de establecer las etapas oscurecidas que tras de sí dejó el creador, las motivaciones que con sutiles pero indestructibles vínculos unen nuestra sensibilidad admirada a la obra sobrecargada de significaciones profundas; de construir un andamiaje de relaciones desde nuestras pasadas experiencias a la recién adquirida. En la enmarañada confluencia de provocaciones que forman el creador, su obra y el mundo circundante, el comentarista señalará las características que confieren importancia según la determinada obra. Así se verá de revelar, si es posible, el trasfondo más oculto de la poesía que cual núcleo de vida en su origen borbotea.

Pero aclaremos: todo el andamiaje, toda esta labor que en lo esencial es fijar las coordenadas de acuerdo con las cuales admitimos el valor que para nosotros posee una obra de poesía, no es sino trabajo derivado y al margen del goce poético mismo. La relación entre nosotros y la poesía para que ésta llene su función de tal no es sino la más directa, la más sin intermediarios y sin explicaciones. La poesía no se revela en las consideraciones y elucubraciones que el intelecto alrededor de ella pueda tejer, sino en la emoción poética que a su contacto estalla irresistible e imprevisible. El acto de creación y el acto de degustación poética coinciden así en el carácter de revelación, de súbito establecimiento de simpatías, de superación de la actualidad, de abertura de un más amplio margen a nuestras posibilidades de emoción, de sensibilidad. En ese centelleo de la poesía, la realidad se atiene al cambio, y el deseo del hombre que señala el camino.

Mas las alturas son puntos aislados de privilegio y singularidad. No es pues paradójica si reconocemos que aunque la poesía cuando nos coge es como cuando de pronto un rostro nos deslumbra y da sentido nuevo a nuestra vida, sin embargo, las preparaciones que alrededor de una poesía pueden adelantarse, los distintos puntos de vista que sobre ella han recaído, las relaciones que entre sus diversas manifestaciones puedan designarse, y entre ellas y las actividades otras y distintas de nuestra vida, todo ello por seguro no empaña la vista sino tal la lava y prepara y dispone a mejor visión y a más claro reconocimiento.

[En *La Nación*. Lima, 5 de enero de 1947.]

QUIÉN HABLA DE QUEMAR A KAFKA

Ha habido, ¿siempre?, quisiéramos que hubiera sido únicamente con cierta reiterada insistencia, la preocupación entre quienes se consideran poseedores de la verdad absoluta, de destruir por modo material, de «aniquilar» según la expresión preferida, tanto las obras donde se expresan opiniones distintas a esa verdad absoluta, cuanto los creadores, sostenedores o simplemente partidarios de las teorías adversas. La prosperidad de una tal verdad absoluta parece exigir una sumisión igualmente absoluta, y ninguna disensión, un asentimiento unánime. Todos los que el dogma no acatan, expresan dudas, o acaso nada más que vacilación ligera, son tildados los enemigos, cuyo disentimiento pone en peligro una verdad que aunque absoluta, empero se ha de estimar muy vulnerable, ya que únicamente en el clima aséptico donde ninguna oposición se vislumbra tiene existencia asegurada. Este espíritu de intolerancia completa es el que ha encendido el rencor de las persecuciones contra herejes y libre pensadores, el que ha elevado las fogatas de los autos de fe, los tribunales de la Santa Inquisición, los Indices expurgatorios, el que ha incitado a los progromes y los linchamientos, el que ha erigido campos de concentración y se ha complacido en las purgas sangrientas. En todos los casos históricos de persecuciones, se notará que ha sido cuestión del exterminio declarado por las autoridades establecidas en contra de toda actividad estimada dañina a la seguridad del régimen. Como las expresiones ideológicas libres pecan contra el principio de autoridad, se las considerará reprobables, castigables, motivo para el encierro o el patíbulo. Seguramente es este un sistema de auto-defensa de tiranías y autocracias, pero lo que nos

interesaría aquí es esclarecer porqué algunos intelectuales —aparentemente en oposición a los fundamentos mismos de su condición de «investigador de la verdad» o «de las verdades», pues ¿no sería esta la definición más admisible de lo que esencialmente es un intelectual?— no hallan otra manera de combatir ideologías contrarias si no es arrogándose poderes para la condenación, para sentenciar a pena de exterminio las obras que no son de su agrado. Algunos creerán que esa actitud no es sino el resultado de una efervescencia del ánimo en la agitación de la polémica, y que no es una destrucción real y efectiva la solicitada, mas que les basta una virtual. Y que no es sino susceptibilidad enfermiza la que despierta en otros el temor a que si tal crítico o esotro escritor no tiene el poder para poner en práctica la masacre propuesta, en cambio si le será dado crear la atmósfera propicia para el cumplimiento, o incitar a los poderes constituidos por una vía que estos no estarían sino muy gustosos a hollar.

Tal vez no sea el ejemplo más pertinente el que ahora nos viene, pero recordamos que el señor Nicolás Calas pedía no hace mucho tiempo «que se quemara a Proust como se queman las iglesias»¹. Sin embargo, como en la misma obra Calas aceptaba que el arte de Proust pudiera ser gustado, si bien postergaba este suceso hasta un futuro posiblemente lejano cuando se hubieran realizado ciertas circunstancias ansiadas: la constitución de un nuevo orden social, podría inferirse que lo que proponía no era más que un acto simbólico. Por otra parte, ya que la desaparición supuesta de la obra de Proust no tendría influencia considerable —nos parece— en la alteración de

¹ En *Foyers d'Incendie*, Paris, Les Editions Denoël, 1938.

la sociedad de la cual es un reflejo fiel, además de ser una obra de arte admirable y única en nuestra época, no vemos bien cual sería la utilidad de ese acto simbólico. Más cuerdo sería ver de otro modo para llegar a una sociedad nueva, que no por la realización de ciertos sacrificios propiciatorios, tal la quema de Proust.

Recientemente una nueva invocación se ha dejado oír para una quemazón intelectual (como nos estamos ocupando de esa tendencia alarmante en los medios cultos, no nos creemos obligados a recordar aquí los excesos de un régimen político maligno y desgraciado que hasta hace poco dominaba en una gran parte de Europa), aunque esta vez no en forma concluyente, definitiva, sino más bien temerosa, dubitativa. No se afirma, no se pide, únicamente se pregunta: *¿hay que quemar a Kafka?* Hace unos meses en el semanario de París: *Action*, se planteó con este título una encuesta. Creemos que no será ocioso ni extemporáneo ver de las correlaciones de este hecho, saber de los propósitos que pudieron animar a sus promotores, y por último, examinar las reacciones que provocó. Podemos adelantar que los escritores y artistas franceses, muy agudos para la percepción de las implicaciones ocultas, casi unánimemente se manifestaron en defensa de la libertad de expresión artística, cualidad imprescindible de la tarea de creación. Aunque esta vez las implicaciones no se velaban mucho y del cuestionario propuesto se deducía de inmediato que Kafka era el pretexto —por otra parte, muy bien escogido y su carácter simbólico no dejará de trascender, según luego vamos a mostrar,— y que la preocupación mayor giraba alrededor de los «imperativos sociales y políticos que deben regir las formas y los temas de la obra literaria», de la existencia de una literatura considerada «nociva para la sociedad», la cual es denominada «literatura negra», y de

la supuesta urgencia de una «literatura optimista, sana, reconfortante»².

Lamará, desde luego, la atención la manera sumaria como se plantea el problema literario (optimismo-pesimismo, bueno-malo social o políticamente) y el que se hiciera abstracción de las otras cualidades que por lo general son las que consideramos cuando establecemos el valor de una obra de literatura, según la escala habitual de estimaciones. Se cita a un señor que ha decidido que «la literatura es una supervivencia condenada a desaparecer» (¿por qué?, ¿cómo?, nada, ninguna explicación), y que hay que quemar a Kafka porque la sociedad debe tomar medidas «contra las actividades que ponen en peligro sus intereses esenciales». La obra de Kafka sería merecedora de tales medidas, ya que «expresa de manera contagiosa un cierto estado de descomposición social», y de que existe el peligro de que despierte o confirme en su lector «estados de conciencia manifiestamente mórbidos». De estas afirmaciones muy debatibles, se aprovecha el autor de la encuesta para, sin rechazarlas de plano, trasladar el problema a temas más generales según las expresiones al final del párrafo anterior.

Como creemos que la figura de Kafka no solamente por azar ha sido asociada con el tenor de la encuesta, y como siempre evitamos una discusión de generalidades, también esta vez vamos a preferir ir hilvanando réplicas o esclarecimientos conforme vayamos relacionando a Kafka con unos u otros aspectos del problema.

Primeramente, ¿es en realidad la obra de Kafka tan peligrosa para la sociedad? Y ¿para cuál sociedad: la bur-

² *Pour une enquête d'action: Faut-il Brûler Kafka?*, par Pierre Fauchery, *Action*, N° 90. Paris, 24 mai 1946.

guesa, la soviética, la socialista ansiada y futura? (Que es pertinente esta distinción lo mostraría la declaración de Claude Morgan: «la literatura negra, de la angustia y la desesperación, está ligada al hundimiento de una clase, de burguesía. Pienso que es particularmente nociva en un momento cuando los pueblos se esfuerzan por renacer, por reconstruir, por crear para la mayoría de los hombres condiciones de vida más humanas»). ¿Será posible que quienes se hallan dispuestos a la labor de construcción, de creación, se desvíen de estas tareas vitales porque una lectura, pongamos de Kafka, les ha echado un velo negro sobre los ojos, y ya no encuentran razón para el esfuerzo ni en general para la vida? Nos turbaría mucho el reconocimiento de este poderío de una obra de arte, si no nos vinieran al recuerdo ciertas circunstancias de experiencias personales sobre las reacciones afectivas frente a una obra literaria. Es el caso de un poema escrito en estado de ánimo de euforia casi completa, cuando todo nos disponía al regocijo y a la alegría de existir. Sin embargo, algunos años después, la lectura de aquellas mismas imágenes suscitó más bien una condición angustiosa de tristeza irremediable. ¿Qué había cambiado para que lo que había sido expresión jubilosa se tornara en motivo de amarga rumia de fracasos y frustraciones? No sabemos si se habrá subrayado bastante la ambigüedad afectiva de las imágenes simbólicas, con las cuales se forman nuestros sueños y que son materia primordial de las obras de arte. Y si aquella creación en alegría hubo la respuesta inesperada de desconsuelo, es frecuente por otra parte que obras engendradas en el dolor y el desconcierto se presenten al espectador claras, luminosas y alentadoras. En general, nada es menos previsible que la determinación de los estados de ánimo en respuesta a las sollicitaciones afectivas de la obra de arte: cuando ésta a

mayores profundidades ha alcanzado, según sus méritos particulares, cuanto mayor ha sido el impacto y más recias las convulsiones con que nos ha conmovido, menos sabremos cual será el resultado final en emociones pasajeras y en transformaciones durables. Gran equívoco sería juzgar entonces por un desagrado superficial o una inercia momentánea, cuando las fuerzas puestas en movimiento por la vivienda estética pueden continuar una larga secuela de desenvolvimientos y llegar a conclusiones que implican cambios mayores de la personalidad.

A propósito de Kafka tendríamos la impresión de una curiosa incompreensión, porque a la queja de los unos porque presenta la condición humana tan sin salida a la luz, tan sin esperanza, podemos oponer la experiencia muy distinta de los otros, tales aquellos que según el testimonio de su biógrafo (Max Brod) «reían hasta las lágrimas» escuchando la lectura que el mismo Kafka les hacía de las páginas preliminares de *El proceso*; «el propio Kafka debía reírse tan fuerte que tenía que interrumpir la lectura». Y comenta Thomas Mann: «cuando se considera que una risa de esta especie, de fuentes tan profundas y elevadas, es probablemente la cosa mejor que tenemos, entonces habrá que decidirse, conmigo, por colocar las fantasías de cálido afecto de Kafka entre las más merecedoras de lectura en el tesoro de la literatura universal».³

Esa incompreensión habrá que achacar, por seguro, a una falla muy especial, de ciertos lectores, a la incapacidad en que se hallan de seguirle por el ámbito del humor. Son muy numerosas las gentes que no pueden prescindir de una hierática seriedad o de una pomposa

³ Franz Kafka: *The Castle*, with and Introduction by Thomas Mann, New York, 1941.

importancia. En estas gentes hay como unas fibras vitales que se hubieran mineralizado, y son incapaces de hallar ese recodo escondido para la satisfacción liberadora que es el escape del humor. Por el humor nos vengamos de nuestras experiencias dolorosas y desagradables, pero también es arma para desprestigiar por el ridículo aquellas estructuras imponentes y huecas, aquellos personajes solemnés que creen que con el formalismo autoritario y la apelación a la fuerza bruta tienen segura la dominación sobre sus semejantes. La terrible mofa que hizo Chaplin de los dictadores aún es lección que debemos repetirnos; pues esa especie de burla nos será compensación de muchas derrotas y fracasos, y al mismo tiempo, la mejor manera de ir socavando los fundamentos de una imposición injusta y sin razón.

Si tenemos en cuenta estos hechos, cuando oigamos luego llamar a Kafka, como alguno lo ha hecho: «un pequeño judío torturado y masoquista, constructor minucioso de un mundo sin ventanas», decir que de la obra de Kafka no se consigue sino «mortificación» (*Pierre Fauchery*), o que «la literatura negra» (en la cual naturalmente está incluida la de Kafka), como otro considera, «nos sume en pantanos pestilenciales» (*Jean Fréville*), de todas estas opiniones no obtendremos una imagen muy verosímil de Kafka, mas únicamente datos para caracterizar una tendencia ideológica, la cual sería profundamente hostil a las manifestaciones artísticas, ya que únicamente acepta las que supone favorecerán ciertas transformaciones sociales, y que en último término, no nos extrañaría que pretendiera regir la literatura a base de consignas políticas. En los últimos tiempos, éstas mostrarían por lo demás, un cariz bastante paradójico: si el optimismo de Cándido se basaba en una concepción del mundo como el mejor de los mundos posibles, este optimismo de nue-

vo cuño querría hacernos comulgar con el mundo actual porque es preámbulo «necesario» al mejor de los mundos posibles del futuro. Pero estas consideraciones no las llevaremos más lejos, pues debemos volver a los rasgos típicos de la obra de Kafka y a las contradictorias reacciones que —como hemos visto— despierta.

*

Habría que reconocer como muy posible que tales posiciones opuestas respecto a Kafka bien podrían tener su explicación en la existencia de una ambigüedad real en la obra; esto, en cuanto al factor emocional. Una mayor diversidad de interpretaciones, con discrepancias igualmente notables, hallaremos en los críticos y comentaristas que han puesto empeño en dilucidar otras características. Si en el primer caso, ante una ambivalencia se ha escogido una u otra de las tendencias, la abundancia de las segundas en el otro habría que culpar a la afición de los intérpretes de trasladar los intereses particulares de cada uno al terreno de la exégesis literaria. No hay antecedente al que no se haya recurrido para esta labor: psicológicos, metafísicos, teológicos, sociológicos, etc. Los conflictos de las relaciones de Kafka con su padre habrían dado origen a sus preocupaciones por la autoridad y la justicia; la conciencia de una singularidad que le obligaba al apartamiento, la dedicación completa a su arte, y a la vez, el sentimiento de culpa por arrogarse este destino singular, en lugar de conformarse al sufrido contentamiento de los demás prescribirían la atmósfera angustiosa de su obra. Otros señalarían la presencia de problemas religiosos y metafísicos, la influencia de los filósofos, de los místicos, de la Cábala: para estos sus novelas y cuentos serían alegorías teológicas, la puesta en

escena, de manera simbólica, de los problemas insolubles de las relaciones oscuras e indescifrables entre las criaturas y su Dios; la extrañeza de las imágenes solamente testificaría que Kafka había arribado a comarcas mentales desconocidas: «Son como adiciones palpables al mundo intelectual y que a primera vista no pueden ser comprendidas, pues en todas ellas se da un significado sobre otro y una forma sobre otra»⁴. Todavía los de una especie diversa de exégetas nos recordarán las condiciones del mundo circundante de Kafka, judío humillado de Praga, viviendo bajo las restricciones formalistas, legalistas, absurdas de la burocracia del Imperio Austríaco. Esta atmósfera asfixiante sería la reflejada en *El proceso*, en *El castillo*; contra este mundo de mentira, de injusticia, de imposición tiránica, habría Kafka puesto en juego sus dotes de ironía, de burla destructora. Para citar a unos más, a todos no es posible, citaremos también a los que confieren providencia a Kafka: estas estructuras jerárquicas, ciegas y despiadadas no son sino el anuncio de un mundo envilecido por la potencia cruel del dinero, despersonalizada e inhumana; o de ese otro mundo esclavizado bajo la atrofia descomunal de un estado omnipotente. (Y todavía Roger Caillois opinará que lo «descrito por Kafka en *El proceso* o en *El castillo* es el partido comunista»).

Si se puede admitir que no todas esas perspectivas son el fruto de espejismos, sino que se basan en características reales, sin embargo, por sí sola cada una es únicamente extravío. Cuidémonos mucho también de creer que con la adición de las vistas, tendremos el conjunto entero, no solamente porque algunas serán excluyentes de las otras, sino porque no es este el método más apro-

⁴ Edwin Muir: Introductory Note to the first american edition of *The Castle*.

piado para llegar a la captación del organismo rico y pleno de vida que es una obra literaria original y profunda, cuyo significado total será siempre otro que el que pueda asignarse a cada una de sus partes. En verdad, aquellas interpretaciones varias, como ya lo hemos dicho, con sus explicaciones únicamente trasladan los problemas, cuando no intentan resolver las incógnitas por un muy sencillo método: negando la existencia de incógnitas. Y el aspecto sobre el que menos se insiste sería el más pertinente en la ocasión; el punto de vista del arte no aparece nunca en esos comentarios, empero, ¿no fue esa la preocupación primordial de Kafka: realizar una obra de arte, conseguir la perfección literaria? (Ya anotó esta extrañeza una vez René Michia⁵).

Indudablemente que un sustrato de preocupaciones metafísicas y religiosas, de tormentos personales, de inseguridad social, se percibirá de inmediato si se escudriña por las fuentes de su inspiración. Pero es el destino de todo escritor contar como fundamento de su obra con las condiciones de la vida espiritual y social de su tiempo, y con las peculiaridades de su individualidad. Esos son los materiales, los bloques con que va a construir el edificio, pero ¿qué clase de edificio? No un tratado de metafísica o de siquiatria, no un análisis de las condiciones económicas o sociales, sino en el caso de Kafka, novelas, cuentos, relatos, poemas. Su vocación de escritor, de artista, es la premisa de la que debe partirse. «Ud. ve, mi maldición ha caído sobre mí desde el comienzo», escribió el mismo Kafka en una carta refiriéndose a lo temprano de su vocación literaria, que ya despuntara en su niñez⁶.

⁵ «La Fantastique Kafkaïen sur le Plan de l'Art». — *L'Arche*, N° 16, Paris, Juin 1946.

⁶ Carta del 6 de set. 1903. En *A Franz Kafka Miscellany*, Twice a Year Press, New York, 1940.

Con el tiempo, la ambición de la juventud llegaría a colmarse, y así no es por vanidad sino en reconocimiento objetivo que Kafka un día podía decir que «cada una de sus líneas eran perfección». Corroboración de este juicio es la fama y la influencia que en los recientes años goza su obra, a lugar tan elevado erguida que no muchos protestarán cuando Hermann Hesse proclama a Kafka «el rey secreto de la prosa alemana»⁷.

Como sobre la actividad del artista se dan los más notables malentendidos, será bueno que volvamos a la iniciación literaria de Kafka, al joven Kafka llevado por singular compulsión interior a poner palabras junto a palabras, tal una larga guirnalda, o tal el trenzar de delgados hilos para obtener un cordel resistente. ¿A cuál propósito? Los otros hombres van derechamente a los afanes y los goces de la vida, pero el artista junta unas palabras para hablar de esa vida que le rodea con su murmullo incesante de colmena demente. Su actividad es un reconsiderar de hechos y una invención de posibilidades, una elección de flores que va disponiendo en un ramo cuyo sentido nunca llegamos sino a barruntar. ¿Por qué estas preocupaciones inútiles, estas complicaciones en demasía? Al artista podrían aplicarse las palabras que se dirigen al héroe de *El castillo* en la misma novela: «porque ¿qué es lo que persigue?, ¿qué extraña especie de sujeto es este?, ¿qué es lo que pretende?, ¿qué importantes asuntos son esos que le tienen ocupado y que le hacen olvidar lo más cercano, lo mejor, lo más hermoso?»

En una ceguera momentánea, el mismo artista puede renegar de su vocación y hallar como Flaubert en la

⁷ Citado por Thomas Mann en su carta al editor americano de *Amerika*.

anécdota conocida, que únicamente los otros «*sont dans le vrai*», los de la vida, sana, natural, gozosa, que la del artista es lo opuesto a «vivir en lo cierto y lo justo». Pero una llamada apremiante le ha hecho escoger la otra vía: «esta obra literaria —exclama Kafka— es mi solo deseo, mi única vocación».

En este lugar algunos traerán a cuento la teoría que explica la actividad artística por la existencia de una falla en el individuo, de una tara en la personalidad que le invalida y hace que descargue sus energías en un simulacro de vida, en un reflejo de lo negado e inalcanzable, todo ello por simple deficiencia, por incapacidad. Pero esta teoría no sabría qué hacer con ciertos hechos concomitantes de las obras de arte: la sed por gustar de ellas que se da en los otros hombres, ¿normales?, la gran admiración que todos confieren a quien sobresale en la práctica de su arte. Quizá, si se da una falla, una cisura, ¿ésta no sería exclusiva del artista, sino compartida por todos, condición propia de la naturaleza humana? Y tal vez sería el arte la manera de superar esa tara, de soldar esa cisura. Por nuestra parte, tenemos la convicción de que el arte es uno de los modos, el más efectivo puede ser, hallado por el hombre para hacer habitable su lugar en la tierra, para reconocer sus designios, para tomar conciencia de sus necesidades y de sus conflictos, para vislumbrar los cambios y los nuevos derroteros en su travesía. Porque por el arte sabemos lo que somos, y aún más, por el arte nos damos cuenta de lo que podemos ser. En la historia del hombre, las obras de arte son como los hitos que va dejando para reconocerse, y para poderse guiar por el tumulto de lo desconocido.

Y aún aquellas «buenas gentes» que envidió Flaubert no pueden pasarse sin arte; sin embargo, por lo regular acuden a la «pequeña moneda del arte», aunque más que

a la pequeña, a la falsa y despreciable: tenemos por eso la boga de las novelas sentimentales (no olvidemos que según las estadísticas uno de los autores más leídos en el mundo civilizado parece ser Delly), de las películas que contentan el nivel más bajo de desarrollo intelectual posible en la persona, de los espectáculos que dan satisfacción a muy rudimentarios impulsos.

¿Se nos admitirá si concluimos que toda amenaza contra las libres expresiones artísticas, que toda limitación del campo de influencia del arte grande y excelso, nos parece atentar contra el nivel muy inestable de una cultura adquirida a gran costo y esfuerzo, de una cultura siempre vulnerable y que tiene menester a cada instante de que la defendamos contra las corrientes del oscurantismo y del egoísmo?

*

Situada queda la obra de Kafka en el ámbito que le es propio, el del arte, y regida por sus leyes; nos aprovechará ahora ver en qué relación podemos colocarla respecto a los patrones literarios imperantes en las últimas décadas, con lo cual acaso también dilucidaríamos los motivos de su particular idiosincrasia, y seguramente de las repulsiones que le oponen ciertos medios.

(No necesitamos, creemos, insistir en lo sumario de las apreciaciones que vendrán en seguida, disculpable en la ocasión dado el carácter de este escrito).

Encauzada la obra de Kafka preferentemente en los moldes de la novela y el relato breve, obligado será el parangón con los ejemplares más celebrados del género, con los de este siglo, y tal vez para mayor ilustración, con los del anterior.

Una vez Stephen Spender⁸ trazó los linderos que separan la novela según la practicaban en el siglo XIX un Balzac, un Dickens, un Tolstoi, de la que en este siglo ha tenido sus principales cultivadores en Proust, Joyce, Virginia Woolf. En las novelas de los primeros se notará a los personajes moviéndose en un ambiente común, cuyas leyes todos igualmente aceptan, y cuyos presupuestos nadie pone en duda — pues aunque algunos los transgredieran, no por ello dejarán de rendirles aquiescencia. Una mirada firme y continua, la del novelista, observa un mundo conformado a ciertos preceptos que todos sus personajes aceptan — y desde luego, que también él. El discurrir de la relación nos lleva al conocimiento de nuevos aspectos de esa realidad y a nuevas peripecias de los seres de ficción, pero en ninguna parte se discuten los principios generales que rigen tanto la obra de creación cuanto la sociedad que se quiere describir. La situación con los novelistas de este siglo es otra: ya no hay una visión unitaria y concorde; en cambio, cada uno de los personajes se asoma a una perspectiva distinta y enjuicia acontecimientos y seres según su personalidad determinada. Esta confusión de puntos de vista enriquece notablemente la tensión de la obra: cada personaje no solamente no tiene una relación establecida e incambiable con su mundo, sino que su preocupación principal será precisamente la de tratar de asegurar un cierto equilibrio en sus relaciones con los demás, con el mundo, y por fin, consigo mismo, equilibrio que a cada paso se mostrará inseguro y momentáneo.

Un desplazamiento muy importante ha tenido lugar: para el novelista del siglo pasado lo que cogía su interés

⁸ «Two Landscapes of Novel», *The Penguin New Writing*, 25, 1945.

sucedía siempre en lo exterior, y había reglas claras y sencillas para la explicación de la conducta. El novelista de esta centuria, en cambio, deambula por terrenos vagos, inciertos; la conducta tiene determinantes desconocidos, inconscientes, y el novelista se hunde en aguas interiores en busca de las motivaciones y las compulsiones.

Pero Kafka no puede ubicarse dentro de ninguna de estas dos zonas mayores de la clasificación; en ningún momento hay en sus relatos y novelas la preocupación por la dilucidación psicológica de los personajes, y en esto se aparta Kafka de la tendencia de los mejores novelistas contemporáneos. En cuanto a la relación con aquellos grandes novelistas del siglo pasado, es muy singular la que hallamos en Kafka. Se sabe, por ejemplo, que Dickens y Flaubert, fueron para él modelos, pero si el mundo real, cuya descripción fiel era para ellos casi preocupación única, ellos lo aceptaban plenamente, Kafka no parece que tuviera otra intención sino la de denunciarlo como absurdo y de destruir toda la trabazón que en sus maestros aparecía intangible.

El mundo nuestro es reconocible en los relatos de Kafka en algunos aspectos, pero esos aspectos han sido como separados de su contexto natural, se hallan como dispersos en una atmósfera de irrealidad; hay un trastrueque del orden convenido en una abundancia de toda clase de anomalías respecto al tiempo, al espacio, a la identidad, a la causalidad. A pesar de todo, por la descripción que hace Kafka no solamente nos interesamos en esa irrealidad, sino que nos turba de manera como pocos sucesos reales serían capaces, y nos persuade de la manera íntima como los sueños lo hacen: todos los excesos de la fantasía únicamente han servido para alcanzar terrenos ocultos de nuestro ser.

Al análisis se nos revelará que en la técnica literaria

de Kafka lo que es importante no son seres ni cosas, sino la dinámica que puede ponerlos en relación, la tensión de las fuerzas que los imantan, los funcionamientos posibles. Con mucho tino lo ha señalado Hannah Arendt: «La impresión de irrealidad y de modernidad con que nos sorprenden los relatos de Kafka, se debe principalmente a la preocupación suprema que tiene por el funcionamiento, combinada con su despreocupación total por los aspectos y con su falta de interés en la descripción del mundo como fenómeno y apariencia»⁹.

Y también tendremos aquí la prueba máxima de su arte; una preocupación por problemas muy generales y abstractos ha tomado vida y cuerpo, presencia tangible, en sus relatos, los cuales no se reducen a perturbarnos con su presencia, sino que de manera misteriosa están siempre apuntando a algo más allá de ellos. Esa desazón, esa incertidumbre entre una realidad muy concreta y palpable, y una abstracción, una hipótesis o una teoría a las cuales serviría de ropaje —muy inaparente, se entiende— es lo que conferiría a la obra de Kafka aquella inestabilidad angustiosa, aquella atmósfera vibrátil que asusta. Sobre el mismo tema se ha expresado Maurice Blanchot: «Quizá consista la extrañeza de libros como *El proceso* o *El castillo*, en que nos devuelven sin cesar a una verdad extraliteraria, siendo así que comenzamos a traicionar esta verdad desde el momento en que nos atrae fuera de la literatura, con la cual sin embargo, ella no puede confundirse»¹⁰. Aquí tocamos el punto delicado de la relación del arte con la vida, en general, y en particular, la relación de la obra de Kafka con su experiencia más pro-

⁹ «Franz Kafka: A Revaluation», *Partisan Review*, New York, Fall, 1944.

¹⁰ «La Lecture de Kafka», *L'Arche*, N° 11, Nov. 1945.

funda. Hemos reconocido todo arte como instrumento de vida, manera de alcanzar innumerables tentáculos para cogernos de lo real, para entrar en contacto con lo exterior a nosotros, y para poner fuera de nosotros lo que adentro nos bulle y agita. Pero la vida se da en transformaciones y cambios continuos, «toda vida —como repetía Kafka— no es sino fragmento». Con estas pocas palabras resumía Kafka su experiencia fundamental: no se puede concebir una resolución definitiva de los afanes y deseos humanos, la condición humana misma no se puede entender sino debido a esta ausencia de una respuesta terminante al planteamiento siempre renovado de la razón de su existencia. Y sobre esta verdad primera, tenemos la impresión que se ha erigido todo el arte desconcertante de Kafka, con su angustia y su bondad, con su humor y su ironía. Sucede como si Kafka tejiera una maravillosa y deslumbrante tela, y cuando mayor es nuestra admiración por el trabajo cumplido, de súbito tirara de unos hilos y redujera a nada todo lo hecho. ¿Es este el límite de la desesperación? No, aunque consciente de la inutilidad, pero sonriente, Kafka nos dice: probemos otra vez, hagamos otro tejido deslumbrante.

Y así con una vida en pedazos, una vida que no es imaginable sino como tránsito, con lo inconcluso, con lo efímero, el artista elabora una obra duradera en lo posible, redondeada según sus fines, perfecta según sus posibilidades. Con este arte de Kafka es como si se triunfara con una derrota.

*

Muchas sugerencias suscita una obra tan pletórica de significados como es la de Kafka; ahora seguiremos solamente alguna que puede sernos útil para nuestro tema.

Podemos hacer notar, por ejemplo que ese mundo de pesadilla, ese mundo absurdo e inaceptable contra el cual vuelca Kafka toda su cólera y su burla, es el mundo de la Autoridad, de todos los que en una u otra forma ejercen el poder y exigen la obediencia (y que no será difícil identificar con tales o cuales poderes terrestres o celestiales). A nada fue más susceptible Kafka que a todas las imposiciones que atentan contra la libertad del individuo. En el extremo, aun llegó a rebelarse contra la imposición de los acontecimientos —el que a él le sucedieran cosas: el matrimonio, la enfermedad, la muerte, como les «sucedian» a la generalidad— y comenta Hannah Arendt: «no tenía amor por el mundo como se le ofrecía y tampoco tenía amor por la naturaleza. Él deseaba construir un mundo de acuerdo con las necesidades humanas, un mundo donde las acciones del hombre estén determinadas por él mismo y que se rija por sus leyes y no por misteriosas fuerzas que emanan de lo alto o de abajo»¹¹. Esta figura de Kafka, rebelde en lo más hondo, imbuido de conmiseración por la grey humana, aun hasta identificado con el hombre humillado y ofendido que quiere sacudirse de esa humillación, no es desde luego la que quieren presentarnos sus detractores.

Quisiéramos que con este peregrinaje por la vida y la fantasía de Kafka, hayamos hecho evidente que cualquier campaña de denigración en su contra, bajo pretexto de «limpiar» el ambiente intelectual y social de Francia de una plaga enfermiza denominada «literatura negra» no puede haber tenido por objeto sino el de compulsar la permeabilidad de los escritores y artistas franceses a ciertas consignas partidarias.

¹¹ En la obra citada.

El arte de Kafka, como cualquier otra expresión artística elevada, no puede ofender sino a quienes pretenden rebajar la dignidad humana y someterla a una u otra tiranía.

A consecuencias similares a las nuestras llegaron la mayor parte de los escritores franceses que respondieron a la encuesta, o que a propósito de ella —el revuelo que suscitó estaba muy justificado —escribieron y comentaron. Como representativa del tono general de las respuestas, no citaremos sino parte de una, René Char:

«Yo creo que sería mortal para el progreso, es decir, para el signo “más”, señalar al escritor una elección previa, una obediencia, una disciplina, y directivas cuyo resultado sería, sin ninguna duda, un reforzamiento descomunal de los poderes de la asfixia, de la neurosis y de la estupidez. Tanto más cuanto que la soberanía siempre tiene a su servicio, sin llamarlos, una cantidad suficiente de escritores funcionarios, convenientes para traducir los meandros de su buena voluntad y de sus intereses inmediatos».

La tradición de libertad de expresión, de discusión amplia de todos los temas, y el reconocimiento de los derechos y los deberes de la inteligencia y de la sensibilidad, los consideramos demasiado arraigados en la cultura francesa para que hubiera podido prosperar otra actitud.

[En *Las Moradas* N° 1. Lima, mayo de 1947, pp. 17-27.]

NOTA SOBRE EZRA POUND Y T.S. ELIOT

Con un triste renombre se ha hablado en años recientes de Ezra Pound en su país de origen, un renombre mucho más extendido que el que nunca alcanzara como poeta, pues aunque se le estimó tan alto que, por ejemplo, Hemingway alguna vez escribió que para un poeta de habla inglesa no haber caído bajo la influencia de Pound era como «haberse hallado en una tormenta de arena y no haber sentido la arena o el viento», y presagiaba que lo mejor de su obra —los *Cantos*— duraría cuanto durara la literatura, este aprecio no salió mucho más lejos del ámbito de círculos literarios bastante exclusivos y dentro de la órbita de los países de idioma inglés. (En Latinoamérica, pongamos por caso, ¿cuántos son los escritores que pueden decir que conocen la obra de Pound? Y de los que la han conocido, ¿alguno ha expresado su deuda para con él? Por mi parte, al menos, quisiera descargarme aquí de ese deber: la lectura de algunos de los *Cantos* determinó seguramente algo más que esa «atmósfera mediterránea» que alguien vio en los poemas iniciales de *Abolición de la muerte*. A veces hasta tengo el temor de si no voy a hallar que algunos giros se han repetido casi verbalmente). Este nuevo renombre que ha caído sobre Pound es ominoso: el poeta que en 1908 había salido de su país, era devuelto 37 años más tarde con el cargo de la alta traición por haber transmitido durante la guerra, por una radio italiana, propaganda a favor del Eje. Había el peligro que esta actividad extraliteraria y reprehensible de la personalidad de Pound, ofuscara el aprecio en que se le había tenido por sus méritos poéticos, y que se quisiera establecer afinidad o parentesco entre una y otra actividad, las cuales en realidad carecen de denominador común. Con algunas excepciones,

hay que reconocer que los intelectuales norteamericanos supieron admitir la obra aunque abominaran del autor. El ensayo de T.S. Eliot que publicamos establece claramente el valor indestructible de Pound como poeta, como crítico literario y como animador del ambiente cultural de su época, y es una estimación muy sobria y cuidadosa del lugar que le corresponde en las letras inglesas contemporáneas.

El reconocimiento de la influencia de Pound sobre el autor, por otra parte dice mucho, si se tiene en cuenta — y es casi innecesario repetirlo — su predominio actual en la poesía inglesa, predominio tan indiscutible que aun es aceptado por quienes no comparten sus opiniones en y fuera del terreno literario. («Pues si Eliot representa — dice uno de sus detractores políticos — la personificación más rígida de reacción intelectual hacia la cual la religión ha de conducir finalmente, sin embargo continúa siendo una de las voces mayores de la poesía contemporánea»). De las cualidades y particularidades de su poesía, de la manera como su poesía se ha transformado y en otros aspectos ha continuado siendo la misma desde *Prufrock*, *The Waste Land*, hasta los recientes *Cuartetos*, no podríamos hablar ahora, pero quizá algunas palabras sobre el significado de su obra crítica no serán inoportunas en extremo.

En la relación entre la labor del poeta y la del crítico, T.S. Eliot es otro caso para reafirmar la opinión de los que creemos que la crítica de poesía que merece escucharse es, por lo general, la del poeta. Que haya cuidado, empero, en entendérsenos, porque no todo y tampoco una gran parte de lo que sobre poesía escriben los poetas tiene categoría de crítica aceptable, mas la pequeña porción de crítica a la que podemos atender ha sido casi siempre producida por ellos. La explicación porque esto

suceda es muy sencilla y Eliot hace referencia a ella en el ensayo que aquí aparece: el trabajo del crítico, sopesando los medios de expresión, escogiendo los más aparentes, es decir, los más eficaces, según el medio espiritual de su tiempo, examinando los nuevos que son propuestos y disponiéndolos todos en órdenes y categorías, es trabajo que en el poeta va a la par con su tarea de creación. Solamente si el artista sabe medir la distancia entre lo que quiere expresar y lo que llega a expresar, si tiene los recursos técnicos suficientes para disminuir en lo posible esa distancia, acudiendo a una variedad de conocimientos y enriqueciéndose con los materiales que haya tomado por doquiera —en la vida y en el arte— puede ser que consiga una obra de arte valedera. Cuando esa tarea discriminatoria es por entero consciente y el poeta no la deja implícita en su obra poética sino que se sirve de ella para expresar las circunstancias, los componentes y los determinantes del acto de creación, tenemos una crítica de la poesía merecedora del nombre.

Simplificando en exceso, podemos decir que los ensayos sobre poesía de T.S. Eliot —como el mismo admite en el Prefacio (Edición de 1928) a *The Sacred Wood*— se ordenan alrededor del problema de la integridad de la poesía, de «la repetida afirmación que cuando consideramos la poesía debemos considerarla primeramente como poesía y no como otra cosa». Más tarde, T.S. Eliot habría de preocuparse por establecer «las relaciones de la poesía con la vida espiritual y social de su tiempo y de otros tiempos», pero aquel cuidado primero habría de mostrarse el predominante, el más necesario para el esclarecimiento del papel de la poesía en nuestra vida y para apreciar los medios de que se vale para expresar nuestra angustia, nuestra tragedia o nuestra esperanza, esclarecimiento que, como será el caso en el ensayo sobre Pound, de nuevo se habrá de colocar en primera línea.

A algunos sorprenderá que en representantes de la poesía moderna inglesa, tales Ezra Pound y T.S. Eliot, se dé un tan marcado desvelo por dominar la técnica de la poesía, por estudiar con todo cuidado el mecanismo poético y las reglas de su funcionamiento, pero es bueno insistir en que si la inspiración, que es imprescindible, no se aprende —aunque se la pueda provocar, se la pueda «forzar» como propuso Max Ernst— en cambio todos los otros componentes de la obra se benefician con la atención consciente, con el conocimiento, con el estudio, con la disciplina. No hay arte de la improvisación, en la inexactitud, la ignorancia y la vana suficiencia. Aun las tendencias que en los últimos tiempos apelaron a los automatismos síquicos como inimitable acicate y como primordial base sobre la cual asentar una obra original y valiosa, ellas mismas no pudieron contentarse con reconocer únicamente el impulso primero, la conmoción vital que ha de dar la vida al nuevo organismo: la obra resultante no estará completa si no queda nítida y perfectamente reconocible, tan extraña cuanto se pueda de todo lo amorfo o descompuesto. A propósito, recordemos que André Breton dijo una vez —poco más menos según lo retuve— que exigía de su vida y de sus obras la pureza y la claridad del cristal, esa calidad de lo cortante, de lo definitivo. Y últimamente, en unas declaraciones, Joan Miró al expresar la necesidad que tenía de autodisciplina, pedía que «un cuadro fuera exacto al milímetro, estuviera equilibrado hasta el milímetro».

Que esta lección de rigor, de constancia y, también, de modestia, fuera oída por tantos geniales divos que abundan en la literatura de habla española, megalómanos e insufriblemente ignorantes.

[En *Las Moradas* N° 3. Lima, diciembre de 1947-enero de 1948, pp. 241-243.]

LITERATURA Y SOCIEDAD

Tal vez nunca como ahora se ha aborrecido tanto de las facultades creadoras del hombre según se expresan en el arte y la poesía, se ha tratado por todos los medios de desprestigiar la labor del artista, de rebajarlo al puesto de funcionario de la propaganda política, de imponerle normas ajenas a su vocación, ya sean los dictados de la historia, las obligaciones que impone la actualidad o el deber de defender a una u otra clase social. En las sociedades totalitarias o de tendencias totalitarias que predominan actualmente (¿hasta qué extremo no habrá cundido el contagio, cuántas de nuestras instituciones o de nuestros usos llamados democráticos no están ya carcomidos por el mal?), se mira con desconfianza y hostilidad una actividad que por su esencia misma se opone a la menor regimentación, a cualquier especie de control desde fuera de ella misma; se sospecha de un acto que brota de las zonas más oscuras del ser y que expone a todos los ojos una imagen inquietante de las posibilidades humanas, de sus potencias ocultas y de su destino incierto.

¿Cómo explicar que desde la revolución industrial, o acaso desde antes, se haya tendido a temer toda manifestación libre y desinteresada del espíritu humano? ¿Por qué no habrá casi interés sino por la fabricación de mercaderías en serie y la multiplicación de su consumo? ¿Por qué no ha de importar sino la cantidad, la máquina, el robot, la cháchara embrutecedora de la publicidad y la propaganda? ¿Es posible que ahora lo ideal sea convertir a los hombres en autómatas y suprimir el sueño, la imaginación, el amor, la poesía, el éxtasis? ¿En las sociedades perfectas del racionalismo positivista que se trata de imponer, estará todo fijado de antemano, todas las acciones y todos los pensamientos preestablecidos, como se

relata en numerosas utopías y novelas de anticipación? ¿Serán entonces sólo válidas la eficacia y la regularidad de la máquina? ¿Será el destino de la civilización industrial, donde la máquina estaba destinada a librar al hombre de ciertas servidumbres y trabas económicas y sociales, precisamente de convertir al hombre en máquina? ¿Será cierta la perspectiva horripilante que nos ofrece de un mundo exclusivo de autómatas?

Contra esa perspectiva sólo es dable oponer el arte y su espíritu libre y desmedido. Sí, me hago una idea muy elevada del arte y la literatura, creo que no son un reflejo de la realidad social y económica de una época, tampoco una imitación de la naturaleza ni —como algunos suponen— una secreción más del organismo humano. Considero la obra de arte más bien como un objeto ambiguo entre la realidad y lo imaginario, tan satisfactorio y decepcionante como puede ser el hombre mismo, el único objeto, desde luego, que expresa esa circunstancia humana de sentirse el hombre un ente prisionero, pequeño, nulo, pero que en la exaltación, en el olvido de sí mismo, en el delirio, logra a veces sobrepasar esos límites. Por la obra de arte, (¿acaso exclusivamente por ella?) el hombre se conoce y reconoce, en ella adquiere conciencia de lo que le ata o destruye y también vislumbra la vía de escape, de la liberación. En la negrura de lo cotidiano, la canción, el poema, la danza, la obra plástica se abren con el fulgor de soles íntimos y en la sorpresa y el choque se rehace nuestro ser y adquirimos una conciencia más amplia de nosotros mismos y del mundo.

En una definición del hombre no cabe prescindir de su actividad estética: aún más, quizá sea según esa actividad que puede definírsele con más cercanía de acierto, con la seguridad de dar en la proximidad del blanco. Una comunidad no será armónica, feliz, si sus miembros

no están en libertad de seguir sus inclinaciones artísticas. Esto no es quimérico; todavía un escritor contemporáneo de Bali puede afirmar que en esa isla casi todos sus habitantes se sienten artistas, en una y otra forma. (Aunque también en Bali las cosas cambian. Con la introducción de los artefactos y las costumbres occidentales ya no hay lugar ni tiempo para la práctica de las artes ni quién las proteja).

Es verdad de lo más vulgar reconocer que el artista, como cualquiera de nosotros, vive en común con cierto número de otros hombres. De esta perogrullada no se sigue, sin embargo, que esté en la obligación de escuchar y aceptar las indicaciones o mandatos de profesores de la literatura, censores morales o religiosos, funcionarios de gobierno, directores de corporaciones o secretarios de partidos. En verdad, para el cumplimiento de su misión el artista no ha de satisfacer sino a la demanda interior de creación. Únicamente así hará la obra valedera. Consciente o inconscientemente habrá, además, dado expresión en ella a sus prejuicios y a los de la comunidad o el grupo en que vive. Estos son los elementos efímeros y deleznable de su obra. En caso de no estar compensados por una visión profunda, en caso de no haber logrado que en su obra cristalicen y se resuelvan las urgencias encontradas de su ser más recóndito (lo cual naturalmente no guarda relación alguna con sus problemas «personales»), entonces no habrá hecho obra de arte y su empeño habrá sido inútil. No niego que un tema que se base en las condiciones de determinada sociedad pueda utilizarse en algunos géneros artísticos para producir una obra de arte; empero la presencia de ese tema no es el criterio decisivo para la evaluación (como sería ridículo preferir una pintura a otra porque el espectador encuentra que ofrece más parecido o semejanza con un objeto, una persona o un lugar que él conoce o que él recuerda).

Eso en cuanto al tema; además hay dómines de la literatura o la política que pretenden imponer al artista estilos o criterios especiales. Deciden, por ejemplo, que toda obra de literatura o de pintura ha de cortarse con arreglo a un molde que ellos dibujan y que llaman, pongamos por caso, «el realismo socialista». Es curioso observar que los poetas del partido no siguen la consigna y que en sus lucubraciones de baja literatura prefieren el panegírico barroco y exaltado, el elogio descomunal y muy poco «realista» de las supuestas virtudes de los líderes o de ciertos grupos sociales (loas al padrecito de todos los pueblos, cantos a mi aldea, mi país, etc. Todavía no he tenido ocasión de ver la aplicación del realismo socialista a la música sinfónica, la danza o la arquitectura, aunque la tarea no sería extraña a cierta casuística dialéctica). El juego de ambigüedades gira desde luego alrededor del término «realidad». En toda obra de arte la realidad está evocada; el artista sin embargo utiliza sólo algunos rasgos, algunas características, las imprescindibles para expresar su relación con esa realidad, a la cual exalta o denigra o a la cual opone otra, siempre posible. Aun los novelistas del más puro realismo no dejan de pasar la realidad por un riguroso tamiz y no utilizan elemento alguno que no se preste a la demostración de la posición adoptada a priori. Puede ocurrir que en tales obras lo único valioso sea, a pesar de todo, algo que eludió la vigilancia, alguna veta escondida que de pronto afloró y reveló una realidad humana menos sistemática que la que el novelista prejuzgaba y más honda que a ras de piel.

Entre la oposición abierta de los unos y la protección interesada de los otros, en nuestro tiempo la vida del artista no es nada fácil. No puede sin embargo claudicar; su deber es defender la autonomía absoluta de su obra.

No puede ceder en ello sin anular el valor que pueda tener tanto para sí como para los demás, es decir, sin anular también su alcance social. Ha de oponerse a quienes quieran señalarle normas y trazarle caminos. A él corresponde encontrar la norma desconocida y abrir el camino inédito. Si se quiere por otra parte que el hombre no degenerare en autómatas, no habrá otro medio sino tratar de revivir en él sus potencias de creación, su sentido estético, o sea, la disponibilidad completa, el aura de libertad que, el arte procura.

En el sombrío paisaje de nuestros días, rasgado por los alaridos del odio y la muerte y el ensordecedor murmullo de los autómatas, quizá la clara voz de un poeta, brotando del venero más cristalino y transparente, pueda inscribir contra tanta ignorancia, destrucción y miseria la nueva esperanza y una recién nacida buenaventura.

[En *El Comercio*. Suplemento Dominical. Lima, 21 de febrero de 1960.]

POESÍA QUECHUA Y PINTURA ABSTRACTA

A propósito de una exposición reciente de pinturas de Szyszlo

I

Cuando hace poco se anunció una exposición de pinturas de Fernando de Szyszlo inspiradas en la elegía quechua anónima «Apu Inca Atawallpaman» hubo cierto desconcierto entre quienes no llegaban a imaginar las relaciones que podían vincular una pintura esencialmente moderna, «difícil y austera, violenta y lírica al mismo tiempo», según la acertada definición de Octavio Paz¹, una pintura que no había hecho nunca concesiones ni intentado halagar al público ni se había dejado llevar nunca por las facilidades de las fórmulas de moda, con un poema vernáculo en que se rememoraba el pasado imperial, se lamentaba la muerte del Inca, la destrucción de un régimen social y de una manera de vida y se clamaba «la desolación de un pueblo hundido en el extravío y la esclavitud» (J.M. Arguedas). Algunos admiradores de Szyszlo temían que éste hubiera podido ceder a exigencias ajenas a su arte y su pintura sufrido en consecuencia. En otros el anuncio concitó la esperanza de que Szyszlo hubiera abjurado de la pintura abstracta y se inclinara, tras el pretexto de su interés en las realidades de nuestra historia, hacia la nueva figuración que ciertos grupos propician. Ni el temor de unos ni la esperanza de los otros se justificaron: las nuevas pinturas de Szyszlo continúan y amplían la línea evolutiva de un arte seguro de sus medios y de sus fines.

¹ Octavio Paz, «Andando el tiempo». En *Claridades Literarias* N° 1, México, D.F., 30 abril de 1958.

Quizás ya no se recordaba que en otras ocasiones había puesto en relación poesía y pintura. Una de sus primeras exposiciones se ponía bajo la invocación de dos poetas, Arthur Rimbaud y André Breton, quienes eran citados en el catálogo. Era esa una manera de hacer notar que al igual que ellos consideraba el arte no como algo accesorio o superfluo sino como substancial a la vida misma. Era también sintomático que la frase de Rimbaud que citaba podría servir de lema para toda su actividad artística: «encontrar un lenguaje». Por esa misma época, cuando Szyszlo alcanzaba gran dominio de sus medios expresivos, creó una serie de litografías en homenaje a César Vallejo (París, 1950). Ese homenaje no se incluía, desde luego, dentro del concepto de «ilustración», de complemento gráfico de la literatura. No había desmedro, renuncia o subyugación de la pintura respecto de la poesía. Ambas artes conservan su autonomía y la vinculación acontece sólo dentro del pintor quien ante el choque emotivo que le produce determinada obra poética se decide a dar cuenta, con sus propios instrumentos, de los resultados de su experiencia. La poesía convulsionada, desgarrada y tierna de Vallejo había removido profundamente el espíritu de Szyszlo y el impulso creador así suscitado se resolvió en imágenes que decían de la tristeza e incertidumbre del hombre frente a un mundo hostil de «sol negro» y angustia constante pero, también, donde insólitamente florecen el amor y la dicha. El universo de Vallejo y el de Szyszlo pudieron acercarse pero prosiguieron sus destinos independientes girando dentro de sus órbitas propias.

Con esos antecedentes, recordando que ninguna pintura se presta menos a la divagación retórica o palabrería, podría uno preguntarse qué había llevado a Szyszlo

a declarar, en el prólogo de su última exposición², no sólo que se había inspirado en ese poema quechua, que estimaba «lleno de melancolía y desesperanza pero igualmente rebotante de fuerza y de fe en el destino», sino que asociaba el intento de volcar en los cuadros «el conjunto de sensaciones vagas e inasibles que suscitaba» con los esfuerzos por «lograr nuestra identidad, tanto como pintores que como grupo humano», lo cual se produciría «en la medida en que nos comprometamos no únicamente con nuestro destino, individual y colectivo, sino con nuestra herencia y nuestra realidad actual». Proposiciones programáticas de esa especie levantan diversas interrogaciones y problemas. Parecería que Szyszlo se ha reconocido extrañas y sutiles afinidades con el autor del poema y no contento con ello, de allí a saltado a aseveraciones más amplias sobre las posibilidades de determinar lo que sería distintivo de una pintura peruana y, más generalmente, de una nación peruana. El artista no se rehusa a utilizar los recursos que la cultura occidental ha puesto a su disposición pero quiere que sea para «emitir respuestas nuestras, soluciones nuestras».

Se le ha objetado, sin embargo, lo inútil de tal preocupación. Al pintor le basta expresarse sin que necesite insistir en las fuentes en que haya abrevado y que le unen a un pasado (una tradición) y a una actualidad (las circunstancias particulares en que se desenvuelve y actúa). Serían esos problemas de «filiación» que correspondería deducir al historiador pero que el pintor no debe plantearse previamente. Se le ha señalado también que la «sobrecarga de nostalgias pasadistas puede llevar a equí-

² Fernando de Szyszlo, *Serie sobre el poema «Apu Inca Atawallpaman»*, Instituto de Arte Contemporáneo, Lima, 10-22 diciembre 1963.

vocos» y «a revivir el mito del éxtasis de Fra Angelico como condición indispensable de la creación artística».

A la primera opinión se puede replicar que el historiador de arte y el artista reaccionan de manera diversa ante la tradición: el primero se empeña en deducir líneas de influencia y determinar cómo ciertas tradiciones han sido asimiladas y transformadas por el artista. Para éste, en cambio, el pasado es simple piedra de toque, modelo o medida de que se sirve para afirmarse y reconocerse. La primera actitud es especulativa, la segunda vital. El artista no hace teoría del pasado y de su transmisión. No más lo utiliza, ya sea inmediato o lejano. Toma de él lo que más le conviene. Szyszlo, por ejemplo, se ha sentido atraído por la elegancia sombría y mitología cruel de las telas de Paracas, por el increíble dinamismo expresivo de un Rembrandt, o por el violento colorido romántico de un Tamayo, pero esas lecciones y muchas otras se han diluido tras una plétora de experiencias, ensayos, obsesiones, repulsiones y, decantadas, se han abierto y florecido en las imágenes peculiares de su pintura. Además, en el caso que nos ocupa la relación ni siquiera se establece con alguna obra pictórica del pasado, sino con la elegía quechua tejida alrededor de un hecho histórico y sospechamos que lo que sobre todo ha exaltado a Szyszlo no ha sido la referencia al acontecimiento cuanto la actitud del poeta frente al enigma de la muerte y la adusta y amarga soledad de los condenados a «errabunda vida».

En cuanto a los peligros que ve el otro crítico, no sería muy exacto acusar a Szyszlo de nostalgias pasatistas y tampoco muy claro como podría asimilarse el éxtasis de Fra Angelico a un intento consciente de transformar en imágenes pictóricas ciertas «sensaciones vagas e insalvables». Todavía, que yo sepa, no nos ha confiado Szyszlo las circunstancias de su inspiración y a falta de testimo-

nio de la parte interesada, toda interpretación en esa esfera no será sino gratuita.

Por mi parte creo que hay algo en la concepción estética de Szyszlo que explicaría porqué, llegado a la madurez y el dominio pleno de sus medios expresivos, siente la necesidad de tomar conciencia de la relación que mantiene con la historia de su país, con las vicisitudes actuales de la cultura occidental y con los postulados de su arte. Me parece natural que, leal con nosotros y consigo mismo, nos advierta el origen o punto de partida de sus pinturas recientes. Trataré por ello de elucidar en lo posible los alcances de su posición estética, de ver cómo se ajusta con las preocupaciones de identidad despertadas por el poema quechua y dilucidar lo que pueda concluirse, para provecho nuestro, de su planteamiento de los problemas y la manera como serían solubles.

II

Veamos antes más de cerca el poema que ha provocado en Szyszlo esa toma de conciencia de las disyuntivas de su arte. La elegía *Apu Inca Atahuallpaman* fue publicada en 1942 por J.M.B. Farfán. El texto original iba acompañado de una traducción española. Se exaltó inmediatamente la excelencia poética de la obra. Otras ediciones con nuevas traducciones aparecieron en 1947 por obra de Jesús Lara, en 1955 de J.M. Arguedas y en 1957 de Teodoro L. Meneses. Al ocuparse en la ubicación cronológica de la elegía, opina Arguedas que debe haber sido escrita a cierta distancia histórica de los acontecimientos que deplora: prisión del Inca por los españoles, exigencia del rescate, ejecución y muerte. Esa distancia histórica no sería aún precisable pero correspondería a un período en que ya estaría consolidado el dominio es-

pañol y los peruanos sojuzgados y reducidos a servidumbre.

Desgraciadamente, a quienes no conocemos el quechua nos está vedada una apreciación cabal del poema. Las diversas versiones más confunden que esclarecen la interpretación. Tenemos apenas la sospecha de ciertas idiosincrasias del idioma quechua, por ejemplo, la impresión de que a menudo la imagen poética surge de la construcción de una sola palabra. ¿No hará esto muy problemática la búsqueda de equivalencias en otro idioma de constitución completamente distinta? ¿No se confirmará aquí otra vez la teoría de la imposibilidad de toda traducción de la poesía? No nos atreveríamos a una respuesta categórica y nada más señalaremos que, a pesar de las desventajas indicadas, en muchas ocasiones sentimos el aliento poético soplar en la versión española con tal vigor —en especial en la de J.M. Arguedas³, que será la que exclusivamente citaremos en este artículo— que nos imaginamos con asombro el impacto rotundo del poema original en que ese efecto estará subrayado por la música de las palabras y las innumerables evocaciones de la tradición literaria y de los hechos, teorías y creencias siempre implícitos en la poesía de cualquier idioma.

Recordemos ahora que en un poema el tema patente no agota su significación. En toda poesía la expresión se explaya en diferentes capas o estratos y son siempre los más profundos los que despiertan mayores resonancias y determinan en lo esencial su valor estético. En el poema que examinamos la primera impresión es que una de las

³ *Apu Inca Atawallpaman*, elegía quechua anónima recogida por J.M. Farfán. Traducción de José María Arguedas. Lima, 1955.

causas de su gran carga emotiva sea que canta no tanto la muerte de quien como Inca tenía soberana potestad sobre todos los súbditos del Imperio, sino un ser más elevado: el hijo del dios sol, dios él mismo. Por ello los grandes portentos, los sucesos contra natura, el arco iris negro, el sol que amortaja a Atahualpa, el río de sangre que camina, los ojos del Inca convertidos en plomo. Quien era el pilar fundamental del mundo ha sido muerto, asesinado con ignominia. ¿Qué de extrañar, entonces, que «la madre Luna, transida, con el rostro enfermo, empequeñezca», que «todo y todos se escondan, desaparezcan, padeciendo?» El lamento alcanza acento sublime: «La tierra se niega/ A sepultar a su Señor/ Como si se avengonzara del cadáver/ De quien la amó,/ Como si temiera a su adalid/ Devorar». El diapasón sube hasta quebrarse: «Sin tener a quien o a donde volver, estamos delirando». Mas en el exceso de dolor se abre un remanso, un sosiego súbito. La confianza reaparece y suplica: «Soportará tu corazón,/ Inca,/ Nuestra errabunda vida/ Dispersada,/ Por el peligro sin cuento cercada, en manos ajenas,/ Pisoteada?/ Tus ojos que como flechas de ventura herían,/ Ábrelos/ Tus magnánimas manos/ Extiéndelas;/ Y con esa visión fortalecidos/ Despídenos». También nosotros, los lectores del poema, por magia del poema quedamos fortalecidos.

Esta interpretación de la muerte y resurrección del dios no es la única viable. Los símbolos se transforman, se prolongan, se multiplican. El drama del dios, padre del género humano, igualmente puede representar el destino de todos sus hijos, como él condenados a morir y al igual que él llamados a resucitar. Pero las significaciones explícitas y las posibles interpretaciones simbólicas o alegóricas no son —ya hemos dicho antes— las que en última instancia confieren al poema su valor estético más

alto. Por debajo de la corriente de las palabras, detrás del fuego de las imágenes y el espejismo de todas las sutilezas del arte poética suena un opaco y sordo rumor que llega a nuestro oído más íntimo y nos irradia el sentido más hondo. El poeta de la elegía a Atahualpa se ha quejado contra la muerte y ha clamado, vociferado, delirado. Sin embargo, todo el padecimiento, todo el horror del abandono, la tenebrosa soledad, la incertidumbre absoluta no logran quebrar un último e incommovible aliento de vida, una voluntad irreprimible de vida. La elegía en fin de cuentas no sería sino otro extraño, exuberante y descomunal himno a la vida.

III

Este significado profundo no habrá pasado desapercibido a Szyszlo, aunque es tan amplio que acaso se aplique a toda obra que pretenda ser de arte. Hay sin embargo otro sentido más singular e indudablemente más pertinente a nuestro argumento. El poema ha sido escrito en una época de crisis e inestabilidad, en un momento en que la balanza de la existencia oscilaba riesgosamente entre ser y no ser, en que cada instante de la vida exigía un esfuerzo especial de voluntad, un dominio mayor sobre sí mismo para salir a flote, para hacer frente al infortunio, a una situación aparentemente sin salida, a una ausencia de posibilidades de cambio. El sistema incaico —ordenado, rígido pero benéfico— había sido destruido y los fragmentos dispersos no eran aptos a construir uno nuevo, a reestablecer la armonía del hombre con la naturaleza y los dioses pero, sobre todo, inútiles para crear una sociedad sin opresión, arbitrariedad o ignominia. En ese extremo de la desdicha, sin motivos lógicos para seguir viviendo, el poeta a pesar de todo tuvo ánimo para

decir su deslumbrante y hermoso canto dramático, para apelar a una reconciliación con el destino, por duro e inmisericorde que fuera, para mostrar una fe honda en la capacidad de recuperación de su raza, para mirar cara a cara la enorme desdicha y emerger fortalecido y lleno de una vaga pero inmovible esperanza en lo futuro.

Reconozcamos aquí otra clave del poema, el secreto de su especial atracción para quienes nos sentimos abocados a una crisis semejante en el mundo que nos rodea: en el poema se ha expresado esa facultad recóndita de nuestro pueblo que le hace apretar y concentrar todas sus energías para atravesar el amargo trance, para —aunque herido, agobiado, desorientado, inerme— guardar el suficiente rescoldo de vida que le permita, al menor vislumbre de buen tiempo, aprovechar al máximo cualquier circunstancia favorable.

Nadie encontrará injustificado considerar este siglo como época de crisis, de subversión de todos los valores, de inestabilidad individual y angustia colectiva, de crímenes en masa y odio irracional, como época en que a pesar de los adelantos científicos y técnicos, nada nos hace alentar confianza en el porvenir del hombre. Pero se cumple aquí el dicho de Hölderlin: del colmo de la desesperación brota lo que ha de salvarnos. Desde hace un tiempo se han oído algunas voces proclamando, en toda conciencia, el lugar que corresponde al arte dentro de la sociedad: no distracción de la vida, sino vida más plena; no embeleo para ocultar al hombre sino único instrumento para que el hombre llegue a serlo.

Szyszlo ha sido uno de los pocos entre nosotros que no ha compartido la concepción del arte como simulacro de equilibrios formales. Para él es expresión de deseos y aspiraciones, signo de la unidad del hombre con el universo (y no se equivocó por ello Will Grohmann al ha-

blar⁴ del panteísmo de su pintura), del anhelo de erigir sobre el vacío y la muerte unas imágenes conmovedoras de nuestra condición humana.

Igualmente ha sido sensible Szyszlo a las exigencias de la actualidad, a los problemas sociales y éticos de su época. (¿Qué artista no lo ha sido y quien no ha creado bajo el acicate de lo efímero y pasajero? El gran Baudelaire lo admitió. «Lo bello está hecho de un elemento eterno, invariable, cuya cantidad es muy difícil de determinar, y de un elemento relativo, circunstancial, el cual será, si se quiere, la época, la moda, la moral, la pasión, una u otra o todas a la vez»)⁵. A pesar de angustia y desesperación Szyszlo no ha abandonado un núcleo vital de resistencia tenaz. Constantemente, superando contradicciones y divagaciones, se ha esforzado por alimentarnos la esperanza, por darnos fe en nuestro destino. Esas razones de esperar las ha hallado ahora no sólo en el poeta anónimo y lejano sino también en las circunstancias peculiares de nuestra actualidad. Ha comprobado un fermento, una movilización de sectores que de pronto abandonan pasividad, apatía o resignación y tratan de intervenir, de expresar necesidades y anhelos, de pesar también ellos en la balanza del destino. Esta sería la gran crisis de «identificación» de Szyszlo. Sus problemas y soluciones propias adquieren validez más general al ser corroboradas por la obra del gran poeta del pasado, una de las tantas expresiones de una cultura con profundas raíces en la historia, de una cultura que no estaba muerta pues se hace presente de nuevo con insospechada fuerza y seguridad.

⁴ Will Grohmann en el prólogo del catálogo de la exposición realizada en Bonn *Südamerikanische Malerei der Gegenwart*, 30 Juni bis 1 September 1963.

⁵ Charles Baudelaire, *Curiosités Esthétiques*, XIII Le peintre de la vie moderne.

El arte de Szyszlo es particularmente idóneo para dar expresión de esas nuevas aspiraciones, esperanzas y temores nuestros. Su arte podría equiparse al de algunos pintores de nuestro tiempo que, al decir de Werner Haftmann⁶ «no pintan árboles, arroyos y médanos sino crecimientos, corrientes, ansias». En este sentido calificaríamos su pintura de una «meditación». La gran revolución en el arte de Occidente ocurrió, como observó una vez Wolfgang Paalen⁷, con Gauguin y Van Gogh, cuya importancia radicaría no tanto en su arte cuanto en sus vidas. Se dedicaron a la pintura como si fuera la única salvación. Por ella abandonaron todo para ir en pos de algo desprovisto de definición clara y de valor práctico. «En la India todavía se considera que dejar todo por la meditación no es huir de la realidad sino el modo más completo de lograrse a sí mismo». En nuestra civilización no hay lugar para esa manera india de meditación. Sin embargo, estima Paalen que el arte podría proporcionarnos algo equivalente: «no hay nada que necesitemos más urgentemente en una época en que la perfección sin objeto de los medios técnicos se ha vuelto autodestructiva».

Su concepción del arte, que es la nuestra, la esclarece en estas frases luminosas: «Para nosotros un cuadro es hermoso cuando hace que el espectador participe emocionalmente de los grandes ritmos estructurales, las marjadas de forma y caos, de ser y devenir que van más allá de los accidentes del destino individual. Nuestras imágenes no tienen la intención de sobresaltar o de calmar, no son objetos de simple satisfacción estética o experimentación visual. Nuestros cuadros son objetos para

⁶ Werner Haftmann. *Malerei im 20. Jahrhundert*. München, 1957.

⁷ Wolfgang Paalen, *Metaplastic* en «Dynaton 1951», The San Francisco Museum of Art.

la meditación activa lo cual no significa desapego de los fines humanos sino un estado de conciencia que se trasciende a sí mismo, y tampoco una fuga de la realidad sino la participación intuitiva en las potencialidades formativas de la realidad».

IV

Hemos intentado esclarecer la posición estética fundamental de Szyszlo en relación con ciertas declaraciones suyas. Hemos visto que considera su arte como la búsqueda de un lenguaje lo cual lo sitúa a las antípodas de teorías como la de Theo van Doesburg para quien «en la pintura no hay nada que leer, sólo hay que ver»⁸. Aunque una pintura que no diga nada, que únicamente despierte el placer visual, es apenas concebible. Naturalmente, la pintura, al igual que las otras artes visuales, consigue sus efectos mediante medios expresivos que sólo el ojo percibe, sin dejar de despertar reacciones de otros órganos, como lo atestigua la insistencia de críticos y pintores en los valores táctiles de la pintura. Pero un cuadro se estimará preferentemente por su capacidad para llegar a las capas más profundas de nuestro ser, para remover nuestros sedimentos más íntimos. Desde luego, un cuadro es la cristalización dentro de ciertos límites espaciales de diversos medios expresivos los cuales son visuales y no «traducibles» a ninguna otra forma de expresión humana. Lo que se dice con la pintura no se puede decir con la palabra o la música. Pero, por otro lado, ya hace tiempo que los psicólogos nos han enseñado que no hay sensaciones visuales simples o dementales. Vemos con

⁸ Citado por W. Haftmann. Véase nota 6

todo nuestro ser, no sólo con el ojo, y deformamos la visión, corregimos la realidad conforme a nuestra atención que, a su vez, se rige por nuestros intereses y deseos.

Tal vez hayamos hecho también patente que un artista sensible a las potencialidades de la existencia necesitaba, en un momento de crisis, tomar conciencia de su pasado, identificarse con lo que reconocía como tradición válida y probar de llevar adelante esa tradición para, teniendo en cuenta las exigencias actuales de nuestra cultura y las vicisitudes de nuestra sociedad, expresar —según la frase del Rilke joven— «la posibilidad sensorial de mundos y tiempos nuevos»⁹. No hay por tanto peligro de repetición de módulos o sistemas. Estamos ante una apropiación de bienes espirituales que refuerza posiciones ganadas y hace posible atacar con más ímpetu el futuro.

Todas mis especulaciones anteriores no son naturalmente indispensables para la apreciación de la pintura de Szyszlo. Sólo un preámbulo, tal vez útil, que abriera el camino a esa apreciación tomando en consideración las formulaciones teóricas del mismo pintor. Una cosa son las condiciones en que tiene lugar la creación y otra la degustación estética de la obra creada. Son, por lo demás, pocos los artistas que manifiesten sus preocupaciones filosóficas, éticas o sociales, aunque en todos ellos haya una actitud vital básica que no se expresa en conceptos sino en imágenes. Deberé por tanto ocuparme ahora en la pintura de Szyszlo desde el punto de vista del espectador.

Tal vez no sea necesario advertir que ante el cuadro,

⁹ Rainer Maria Rilke, *Ueber Kunst*, citado por Norman O. Brown, *Life Against Death, The Psychoanalytical Meaning of History*, New York, 1959.

como ante el poema, hay que olvidarse de toda teoría y toda preceptiva, hay que ofrecerse en disponibilidad absoluta. Sin embargo, rara vez estamos dispuestos a hacer en nosotros el vacío, a dejarnos penetrar y permear por una obra de arte. Hemos adquirido la costumbre de no fijar la atención, de distraerla con la mayor variedad posible de incitaciones. He aquí la primera dificultad ante la pintura de Szyszlo. Ella requiere tiempo, paciencia, persistencia. Lo requiere tanto más cuanto que no es la resolución de un equilibrio formal sino el producto de una lenta meditación con una buena carga de referencias ambiguas a diferentes estados de ánimo. Está llena de descubrimientos y ocultaciones, de sutilezas de la expresión pictórica. El lenguaje es rico y articulado, los ritmos variados, las resonancias lejanas. No es posible, entonces, una contemplación apresurada.

Pero parecería, que al igual que otras muchas cosas, hubiéramos perdido la capacidad de recogimiento, el respeto por la obra de arte. ¿Quién de nosotros permanece más de unos minutos ante un cuadro? ¿Quién, luego de oír un concierto de Mozart, pasmado ante esa maravilla de gracia y fuerza, se concentra por un tiempo ante tan gran misterio y no solicita pasar de inmediato a otra obra e incluso a otro compositor? ¿Cómo se puede borrar tan de inmediato la magistral arquitectura que ha erigido en nuestro espíritu el inmortal músico? ¿Quién entre nosotros comprenderá a ese coleccionista japonés de quien nos cuenta Jean Gebser¹⁰ en su libro sobre el Asia? Cuando un europeo, historiador de arte, le visitó para que le mostrara las pinturas que poseía, escogió una de entre

¹⁰ Jean Gebser, *Asienfibel*, Zum Verständnis östlicher Wesensart, Ulm, 1962.

las varias centenas que guardaba enrolladas. Ante ella permanecieron más de una hora en meditación, luego la guardó y aun quedaron un rato en silencio. Al ponerse en evidencia que el coleccionista no mostraría otra más, el visitante se despidió no sin sugerir que le hubiera gustado ver alguna más. ¡Cómo!, replicó el coleccionista, ¿sería usted capaz de ver más de un cuadro por día? Los turistas de cualquier país no ven uno sino un número ilimitado. ¿No podría más bien concluirse que no ven ninguno?

Yo no compartiría esa separación absoluta que en apariencia haría el oriental entre la vivencia estética y la vida corriente. Creo que el arte es una necesidad vital y que hay pinturas —como algunas de Szyszlo— hechas para acompañarnos, para acaso darnos una respuesta de cualquier problema que nos conturbe. Creo, además, que mayor valor adjudicaremos a una obra cuanto más diversas sean las reacciones que suscita. Estamos familiarizados con un cuadro, lo hemos visto desde distintos ángulos, a diversas horas, a diferentes luces. Nos parece que ya no tiene nada que decirnos, no lo vemos casi más que como una mancha en la pared. Pero un día algo nos asombró, levantamos la vista y es como una revelación, como si sólo entonces se hiciera claro el sentido de la imagen.

V

Se alargaría demasiado este artículo si intentara relatar las impresiones recibidas frente a los cuadros que formaron la última exposición de Szyszlo. Valdría la pena que alguien procurara una vez una fenomenología de su pintura. Algunas observaciones muy generales nos permitirán, sin embargo, señalar ciertas características de su arte y preparar otros estudios más profundos.

Una primera comprobación es la búsqueda consciente de ciertas imágenes arquetípicas. (La existencia de un factor consciente ya fue señalado por O. Paz. Se ratifica en la última exposición que permita confrontar gouaches y óleos sobre el mismo motivo). Pero esas imágenes no se agrupan en constelaciones, no son variaciones sobre un tema, sino diversas etapas en el esclarecimiento de la visión: Szyszlo no modula, modifica o destruye un motivo para crear una serie cuya razón de ser no reside en cada cuadro por separado sino en el conjunto que forman discrepando y complementándose entre sí, según la tendencia contemporánea que ha observado Michel Seuphor y que habría iniciado Picasso con sus variaciones a propósito de distintas obras maestras, las *Argelinas* de Delacroix o las *Meninas* de Velázquez¹¹, o cualquier otra pintura en que quiera hacer gala de su don para amalgamar lo grotesco y lo lírico. Szyszlo se esfuerza más bien, en ensayos sucesivos, por resolver con la mayor justeza posible un problema que le obsesiona y cuya expresión definitiva será para él la «liberación» (para emplear el mismo término con que Rilke explicó el origen en general de la obra de arte: «... y sólo por la tensión de las corrientes contemporáneas y la concepción intemporal que de la vida tiene el artista surge la sucesión de pequeñas "liberaciones" que constituyen la obra de arte»)¹². Cada uno de los cuadros en que se repite el tema es una obra con valor propio y la comparación servirá únicamente para establecer la secuencia de la búsqueda hasta dar con la solución perfecta o más próxima del arquetipo perseguido.

¹¹ Michel Seuphor, *La peinture abstraite*, París, 1962.

¹² Véase nota 9

Las gouaches nos muestran otro aspecto interesante del empleo de distintos medios de expresión. Las gouaches, que son estudios para los óleos, ponen en evidencia que en el paso de un medio al otro la imagen se ha enriquecido. El empleo de un material más maleable y con más recursos aumenta el misterio y amplía las resonancias del cuadro. Las gouaches, con sus colores planos y organización precisa, tal vez tengan más elegancia, cierta ligereza y un encanto más inmediato. Pero el drama, la angustia y la superación de la angustia se perciben mejor en los óleos en que la utilización de texturas y veladuras subraya los elementos espaciales y refuerza el impacto de la visión.

También influye la dimensión. Se ha protestado por la inclinación, fomentada por la gran difusión de reproducciones fotográficas, a reducir las obras de arte a un mismo común denominador. «Los inmensos monumentos y las pequeñas monedas —anota Edgar Wind al arremeter contra el que llama Museo de Papel de Malraux— tienen la misma elocuencia plástica transferidos a la escala de la página impresa»¹³. En realidad las impresiones que nos producen una acuarela, un óleo o un gran mural, para limitarnos a la pintura, difieren tanto por razón del medio cuanto por razón del tamaño. Un óleo de grandes dimensiones llena por completo el campo de la visión; frente a él no tenemos otros puntos de referencia sino los que él mismo nos brinda. Nos absorbe así por entero, estamos a su merced y el radio de su acción se refuerza enormemente.

Otra ventaja del óleo es que permite una mejor definición espacial. Se sabe cuánto ha variado en la pintura

¹³ Edgar Wind, *Art and Anarchy*, Londres, 1963.

moderna el empleo de los efectos espaciales. Al abandonarse la perspectiva única que convertía el cuadro en una ventana falsa abierta a un espacio ilusorio, hemos tenido la pintura plana con su insistencia ascética en las solas dos dimensiones, la pintura de perspectivas múltiples derivada del cubismo, la de perspectivas fantasmagóricas del surrealismo —tengo sobre todo presentes algunos cuadros del período cosmogónico de Matta —en que los objetos salen tanto del cuadro, hacia el espectador, como se hunden en una vorágine de universos transolares, y finalmente una pintura que se resiste a ser traspasada por la mirada, que se abulta en relieve y parece agredir al espectador. «No...[le] invito más», declaró una vez la pintora Grace Hartigan «a que entre en mis cuadros. Deseo una superficie que resista como un muro, no que se abra como una puerta»¹⁴. La pintura de Szyszlo es también impermeable y el espacio lo proyecta delante de sí; de aquí la violencia que se ha notado ciertas veces y que, por lo general, no es sino una manera de exteriorizar el conflicto interno. La imagen, de todas maneras, gana en vigor y tensión.

Mi referencia postrera será al empleo del color. Con frecuencia se saca a colación a Tamayo cuando se habla del de Szyszlo, sin que casi nunca se precise si se tiene en mente el colorido alegre y matinal de los primeros bodegones de Tamayo, los contrastes sombríos (morados, azules y rojos) de su período más feliz, o los desvaídos colores de los últimos años. Como no existe vinculación entre la gama de uno y otro, podría sospecharse que más bien se quería dejar constancia de una característica co-

¹⁴ Grace Hartigan en el catálogo de la exposición *The New American Painting*, Tate Gallery, Londres, 1959. Citado por Adrian Stokes. *Three Essays on the Painting of our Time*, Londres, 1961.

mún a ambos y que yo llamaría la explotación romántica del color, la utilización de éste para expresar estados de ánimo. Un conocimiento agudo, intuitivo, de las reacciones emotivas ante los colores y sus combinaciones permite a Szyszlo salir indemne de la empresa. Cabría sólo añadir que como forma y color constituyen una sola cosa en la pintura de Szyszlo, pues la primera está completamente encarnada en el segundo sin que en la transposición haya quedado residuo alguno, y como la luz en sus cuadros brota del mismo color (comprobándose la exactitud de la observación de Braque quien al oponer los *Fauves* a los impresionistas decía: «Se habla siempre del color cuando de lo que se trata es de la luz. Los impresionistas procuraron no la luz sino la atmósfera, en tanto que los *Fauves* buscaron la luz traduciéndola mediante el color». «Lo extraño —añadía— es que en el fondo no hay colores sino relaciones entre ellos. En determinado momento, según la intensidad de un verde forzosamente deberá nacer un rojo»)¹⁵, tenemos en el arte de Szyszlo una armonía entrañable de los principales medios de expresión pictórica.

*

Temo que sean numerosas las deficiencias de mi exposición y vano mi propósito de elucidación. Pero la tarea del crítico debe limitarse necesariamente a los alrededores y tierras marginales. No podía por tanto mi ambición ser otra sino remover algunos equívocos y facilitar el acceso. Deseaba en especial que quienes se acercan a una pintura que merece aprecio y admiración lo hi-

¹⁵ Georges Braque, *Entretiens avec André Parinaud*, «Arts», París, 1963.

cieran en el estado imprescindible de disponibilidad y receptibilidad. Como no hay modo de resolver las dificultades de la apreciación estética, hay que dejar que cada uno, por experiencia propia, aprenda a medirse con la obra de arte y a sacar de ella todo el deleite de que sea capaz.

[En *Revista Peruana de Cultura* N° 2. Lima, julio de 1964, pp. 102-118.]

NOTA SOBRE CÉSAR MORO

Los nueve años transcurridos desde el 10 de enero de 1956, día en que muriera César Moro, no han bastado para que el público pudiera adquirir una visión más o menos fidedigna de su obra ni para que la crítica intentara una apreciación más o menos bien fundada. Nadie se ha atrevido hasta ahora a una valoración y la aparición fortuita, alguna vez, de su nombre al lado de los de Eguren y Vallejo no sería de interpretarse, desde luego, como primer reconocimiento de su posible lugar dentro de la poesía peruana, lugar que, por lo demás, tuvo siempre indiferente a César Moro. Él mismo no se preocupó nunca mucho por dar a conocer su producción artística y, salvo unas cuantas y muy espaciadas exhibiciones de pintura (en Bruselas, París y Lima) y unas contadas ediciones, en limitadísimo tiraje todas las veces, de algunos de sus poemas franceses (*Le château de grisou*, México 1943; *Lettre d'amour*, México 1944, *Trafalgar Square*, Lima 1954), no había hasta hace poco otra fuente para su conocimiento que los poemas y artículos desperdigados en revistas y periódicos de México, el Perú y Francia. La mayor parte de su obra permaneció inédita hasta que el incansable fervor de André Coyné nos permitió conocer por primera vez la versión completa de *La tortuga ecuestre* (Lima, 1957), colección de poesías en español de la que durante su vida sólo habían aparecido algunas muestras en revistas y antologías (a la cual agregó Coyné casi todas las poesías en ese idioma anteriores y posteriores); luego, la prosa casi completa —la mayor parte redactada en español— en el tomo al que puso el título de *Los anteojos de azufre* (Lima 1958); y, finalmente, un primer tomo de su obra poética en francés: *Amour à mort* (París 1957). Aún queda mucho inédito, pues según indi-

caciones del mismo Coyné los poemas franceses escritos entre 1925 y 1948 y todavía no recopilados darían materia para la publicación de dos libros más.

El interés que continuamente suscita la obra de César Moro hacen deseable que el público pudiera disponer pronto de su obra completa y que André Coyné recibiera la ayuda necesaria para llevar a término su admirable labor de recopilación y edición.

Que ese interés está vivo y que tal vez se amplía o intensifica, podría comprobarse por este hecho: cuando Dudley Fitts publicó en 1942, en su antología bilingüe de la poesía Latinoamericana (*Anthology of Contemporary Latin-American Poetry*, Nueva York 1942; segunda edición 1947) tres poemas de *La tortuga ecuestre*, todavía inéditos, uno de los cuales fue reproducido más tarde en la *Antología de la Poesía Mundial* (selección y notas de Miguel Brascó, Santa Fe, Argentina 1953), hubo resquemor cuando no indignación entre poetillos y poetastros que se consideraron postergados. Pero desde que Sebastián Salazar Bondy y Romualdo Valle incluyeron uno de los poemas de Moro en su *Antología General de la Poesía Peruana* (Lima 1957), ¿quién se atrevería a protestar o a considerarlo injustificado? Así, aunque no haya acuerdo sobre el lugar, al menos estaría admitida, casi sin excepción, la presencia de César Moro siempre que sea cuestión de poesía peruana o latinoamericana.

Si parece consolidarse su prestigio en nuestro ambiente literario, no lo sería menos en el más amplio y exigente de la poesía francesa misma. En su *Antología de la poesía surrealista* (Buenos Aires 1961), Aldo Pellegrini había escogido para representar a Moro la *Lettre d'amour* y un poema de *Amour à mort* (incurriendo de pasada en una serie de ridículos errores sobre el poeta en la breve nota informativa y equivocándose lamentablemente en la

traducción del segundo poema), pero en una reciente selección, *La poésie surréaliste* (Paris 1964), Jean Louis Bédouin ha encontrado sitio para incluir (repitiendo los mismos errores de información de Pellegrini), además de la misma «carta», cuatro poemas, tomados todos, esta vez, del *Château de grisou*.

César Moro, que no solía ostentar, que casi no mencionaba, las muestras de amistad y estimación que recibiera de algunos «grandes de este mundo», leería incómodo ésta que parecería relación de dudosos méritos en pueril pugna de prestigio. Y tendría razón: la poesía se basta a sí misma e igual sucede, por lo general, con el poeta. Pero el observador de fuera, el estudioso del fenómeno poético, se admirará siempre de las extraviadas vías por donde corre, crece o se pierde la fama de un poeta, la efímera gloria de unos, la lenta ascensión de otros; la incomprensible y sinuosa línea, entre olvidos y resurrecciones que siguen a menudo los que tilda de clásicos o perennes una u otra época. El poeta en todo caso preferirá —creemos— la gloria anónima de aquel cuyos versos se recuerdan aunque se ignore el autor a la de aquel otro cuyo nombre ha quedado pero se ha perdido la obra.

Al poeta puede importar sólo la creación, el momento de la «lucha con el ángel»; pero el curioso de historia literaria buscará siempre por un lado, la pequeña anécdota que ilumine de soslayo la demasiada hermética experiencia estética; por otro, tratará de establecer tendencias fundamentales y leyes universales.

En esta nota no intentamos dar la anécdota ni fijar la ley. Recordando a César Moro hemos querido contribuir a su conocimiento divulgando en traducción unas páginas de *Amour à mort* que reflejan la variedad de intereses que lo animaba y muestran, además de su vena lírica

que aflora constante aun en la prosa, su penetración psicológica, su sentido de la «realidad» («la realidad está enferma», denunció una vez) y su capacidad de especulación metafísica. Quisiéramos también incitar al estudio y la crítica de una obra que merece algo más que la clasificación o etiqueta con que se contenta la mayoría y que no revela, en muchos casos, sino ignorancia o penuria de ideas pues hay que reconocer que no es mucho lo que se logra insistiendo en el supuesto carácter «surrealista» de toda su obra, especialmente porque quienes así hacen no se dan cuenta de que el surrealismo no ha sido una escuela literaria más y sólo puede entenderse si se le acepta como desesperada tentativa por convertir la poesía en sistema de vida. En los mejores de los que, pasajera o más prolongadamente, adhirieron al movimiento encontraremos, por consiguiente, expresiones tan diversas y llenas de contrastes, oposiciones y paradojas como en la vida misma.

El caso Moro es complejo no únicamente por cuestiones de clasificación o nomenclatura literaria. Alcanzó excelencia, a la vez, en la pintura y en la poesía, y sería difícil precisar en cuál se hallaba más a gusto, cuál practicó con más constancia o en cuál tuvo sus logros mejores. Por otra parte, como poeta lo fue tanto en español como en francés. Este problema del bilingüismo de Moro es ignorado sin excepciones. Quienes comentaron su poesía francesa, siempre extranjeros, lo hicieron —salvo Coyné que sí es autor de una exégesis, aunque bastante personal, que abarca su vida y buena parte de su obra en ambos idiomas— a propósito de alguna edición de sus poemas (tales Xavier Villaurrutia, Mme. Noulet, Alice Rahon, Marguerite Wencellius), y nunca tocaron el tema. Aparentemente encontraban muy natural que un peruano educado en Lima escribiera, a partir de determinada

fecha, casi exclusivamente en francés. ¿Cómo consiguió que no se notara que no lo hacía en su lengua materna, cómo pudo identificarse de tal modo con el nuevo medio de expresión que llegó a escoger entre los recursos de éste aquéllos sutilísimos de las aliteraciones y otras figuras basadas exclusivamente en semejanzas y juegos fonéticos completamente imposibles de transferir a otro idioma? (Recordamos, por ejemplo el poema intitulado «Baudelaire», de la colección inédita *Pierre de soleils*, en que la separación silábica del nombre del poeta inspiraba una serie de imágenes con resonancias tan justas como imprevistas).

Es un misterio para nosotros las circunstancias por las cuales Moro llegó a adoptar el francés como lenguaje preferido para su experiencia poética. Los que le conocimos íntimamente conjeturamos que no fue proceso fácil ni deliberado. Moro arribó a Francia en 1925, sin más conocimiento —sospechamos— del idioma de ese país del que pudo adquirir en un colegio limeño, no regido por personal docente francés, un alumno quizás no muy estudioso. Había escrito hasta entonces poemas en español y continuó haciéndolo hasta 1928, como atestiguan diversos poemas de esa fecha recogidos por Coyné (uno solo de ellos ya publicado en *Amauta*, abril de 1928, aunque con otro título). Todavía Moro, a pesar de algunos aciertos y el evidente tono peculiar suyo, parecía no haber encontrado la expresión que correspondiera mejor a sus intuiciones, percepciones o presentimientos. Además, según nos confió el propio Moro, el primer encuentro con París fue penoso, desesperante, colmado de angustia y perplejidad. Sabemos que Moro era propenso a tejer una tupida red de relaciones afectivas con las personas y el ambiente que le rodeaban. Pudo racionalmente acep-

tar, al alejarse de Lima, la necesidad de esa evasión para el desarrollo y formación plena de su personalidad y tomar la decisión irrevocable del viaje, pero esos lazos —imaginarios o reales— fueron difíciles de desatar, sólo podrían borrarse con la adaptación al nuevo ambiente, con su reemplazo por otra serie de ligámenes efectivos igualmente absorbentes e imperativos.

No es ésta una fantasía interpretativa nuestra. Apellamos al mismo Moro quien con mucha lucidez describió una experiencia análoga, aunque referida, esta vez, a México, a donde había emigrado en 1938. Resumiendo su experiencia mexicana (ocho años en ese país) diría en diciembre de 1946 lo siguiente:

Recién llegado a México, arrancado, una vez más, a lo familiar, a lo entrañable, trataba de establecer contactos, mejor que establecer, prolongar realidades ya conocidas antes de adentrarme en la realidad de este país, que tanto amo ahora y cuya aceptación me iba a ser tan dolorosa, hasta adquirir en mí los caracteres que hoy tiene de tierra de elección, de amor intenso y de comunicación perfecta de clima, de reflejos, de intimidades. Ahora puedo vivir plenamente las mañanas pródigas de México, su sabor escondido, el que no se encuentra en ninguna guía de turistas, aquel sentido inefable que tan pocos viajeros conocen si no es a fuerza de vivir en un país y si ese país al cabo de los años se descubre justificar la residencia y la espera. (*Los anteojos de azufre*, p. 61)

Tampoco en París se dejaría Moro atraer por lo superficial: nostálgico de «lo familiar, lo entrañable», trató pacientemente, penosamente, de adentrarse en la realidad de ese país, de descubrir aquello que justificaría la residencia y la espera. No creemos por ello engañarnos si suponemos que uno de los vehículos que hizo posible la comunicación, quizás el decisivo y determinante, fue el

de la literatura francesa, sobre todo, el de su esplendorosa poesía moderna: el amor por Nerval, Rimbaud y Lautréamont, por Baudelaire y Mallarmé y, en este siglo, por Apollinaire, Raymond Roussel, Breton y Tzara, en especial, por su predilecto, Pierre Reverdy; le harían adoptar su idioma para la expresión poética, exaltarse y sentirse a sus anchas tratando de utilizar al máximo las posibilidades inéditas que le ofrecía un idioma tan diverso del nuestro. Luego, la adhesión al surrealismo sellaría definitivamente esa aceptación mútua del poeta y su nuevo ambiente.

Esperamos que un espíritu afín estudie algún día las relaciones —semejanzas y divergencias— existentes entre los poemas españoles y franceses de Moro, que otro nos aclare cómo las necesidades de expresión pudieron diversificarse, con parejo vigor, en una misma persona, entre la poesía y la pintura. El análisis crítico de la obra de Moro está por hacerse y ojalá la traducción de las páginas que ahora publicamos y esta nota estimulen a ese fin.

Pero no podríamos terminar sin una última atingencia: ¿qué relación guardaría este poeta peruano, que escribía en francés y se sentía en México como en su propia patria, con respecto a su país de origen? Le hemos visto en París o México nostálgico de lo «familiar», de lo «entrañable»; no nos sorprenderá así hallar que en su tierra fue disconforme, exigente y quejoso de una realidad que no concordaba en absoluto con el esplendor de su imaginación o el rigor de sus principios morales y estéticos. Moro, además, estaba siempre, por temperamento, a la expectativa, andaba siempre al acecho de lo que le deparaba el destino, de lo que el azar le proveía —el pelo único de la fortuna, del amor o de la poesía, que casi nunca conseguimos coger— y así pudo declarar en 1948, en visperas de su regreso al Perú, que ese viaje sería una aven-

tura: «voy de nuevo a lo desconocido...» declaró (*Los anteojos de azufre*, pág. 92). Era como el juego del que pierde gana, del que es capaz de reconocerse en lo cotidiano invisible (por siempre presente).

Moro no renegó nunca de su pasado ni de su tradición, aunque él podría decir que *su* pasado, que *su* tradición no tenían porqué ser los *nuestr*os. En unas líneas postrimeras y que aparecieran póstumamente en *L'art magique* de André Breton y Gérard Legrand (París 1956), le vemos reconocerse esas raíces profundas (por tanto invisibles) en un paisaje concreto y en una antigua cultura aún viva para él. «No en vano —leemos allí— he nacido cuando miles y miles de peruanos están todavía por nacer, en el país consagrado al sol y tan cerca del valle de Pachacámac, en la costa fértil en culturas mágicas, bajo el vuelo majestuoso del divino pelícano tutelar».

No en vano, añadiremos nosotros, supo teñir con esa magia su pintura y su poesía.

[En *Revista Peruana de Cultura* N° 4. Lima, enero de 1965, pp. 42-46.]

NOTA SOBRE CHOCANO

NOTA SOBRE ESTA SELECCIÓN — No puedo pretender que estos diez poemas sean una muestra representativa de la obra en verso de José Santos Chocano, la cual abarca múltiples géneros y es copiosa, varia, desigual, contradictoria. Algunos lo han intentado pero en 266 páginas como en las *Poesías escogidas* por Ventura García Calderón, o las 230 de la *Antología poética* recopilada por el padre Alfonso M. Escudero de la orden de San Agustín. En las antologías generales de poesía peruana, americana o, más ampliamente, española, ha sido muy diversa la fortuna del poeta limeño; mas estaría fuera de lugar ocuparse aquí en una reseña de los casos y manera de presentación y en explicar éstos o los otros —frecuentes— de su total olvido. Por lo común, además esas antologías tampoco buscan lo «representativo» de *un* poeta sino de la poesía de un país o un continente o una lengua, y así pocas veces se ofrecerán imágenes completas o reconocibles de los distintos poetas. Lo que importa es el cuadro de conjunto, la presentación de pruebas para una tesis siempre actuante, abierta o subrepticamente. ¿Qué puede deducir, por ejemplo, el lector ignaro de la obra de Chocano que lea sólo la «Ciudad dormida» que figura en *The Oxford Book of Spanish Verse* o únicamente «Los caballos de los conquistadores» que recoge la *Antología* de don Federico de Onís, sobre la riqueza de temas y recursos de su poesía? En los pocos casos en que el espacio disponible y la buena disposición de los seleccionadores permitió extender considerablemente la visión, cabría sí hablar de una aproximación bastante fidedigna —o, al menos, coherente— como en la excelente recopilación de Alejandro Romualdo y Sebastián Salazar Bondy en su *Antología general de la poesía peruana*.

Estos diez poemas no han sido escogidos, por lo tanto, sino porque estimamos que pueden permitir a quien esté más o menos familiarizado con la obra de Chocano —una gran mayoría indudablemente si nos atenemos a las numerosas reediciones de esa— una nueva y breve inmersión en un agua conocida que le hará revivir experiencias cercanas o remotas y que, al confrontarla con la imagen que guarda del mejor Chocano, comprobando coincidencias y discrepancias, le hará seguramente reafirmarse en sus preferencias y en la certeza de su propia valoración.

Por mi parte, la relectura obligada de los versos de Chocano ha servido para empecinarme en un juicio hace tiempo expuesto y que creo compartió buena parte de mis contemporáneos. Mi impresión, entonces como ahora, es que Chocano se sitúa fuera de las corrientes vivas de la poesía actual. Podría ratificarse ese juicio observando que poeta alguno de las nuevas generaciones se atrevería a hacer suya su concepción estética (y tampoco su estilo de vida). Chocano tiene, no se puede negar, su lugar —y un lugar expectable— en la historia de la literatura peruana, pero que su influencia haya sido nula en quienes le sucedieron es fácilmente explicable. Chocano surgió en una época de crisis y trastrueque de valores, mejor dicho, en una época en que la experiencia poética fue reinstalada en donde por derecho propio le correspondía: despojados de artificios retóricos y funciones anclares, la poesía y el arte fueron admitidos no sólo como expresión estética sino como actos de conocimiento (no racional, desde luego), como actos de creación, de conformación y formación del hombre por el hombre mismo. Chocano, empero, no tuvo la menor sospecha de que se trataba de una mutación de la sensibilidad profunda y se quedó en lo exterior, en lo superficial, en lo efectista.

Extraordinariamente dotado para la versificación en todas sus formas y dispuesto a adoptar las innovaciones técnicas de sus coetáneos, recorrió toda la gama de los más variados recursos sin discriminación y arrastrado por su facilidad para explotar al máximo la sonoridad de las palabras y brindarnos grandes orquestaciones de metáforas (no siempre exentas de vulgaridad o reiteración). La egolatría, cuando no la megalomanía, mermaron si no suprimieron en él, el sentido de autocrítica y, a proclamas demagógicas de falso tribuno y profesiones de una fe cambiante como las circunstancias pintorescas de su vida, se añadieron llorosas confidencias sentimentales e inaguantables tiradas y autobombo y autoexculpación. La poesía estaba en otra parte y no es por ello de extrañar que le hubiéramos preferido Eguren y Vallejo.

Se explica así un desapego (quizás fuera más correcto decir una hostilidad) hacia su obra. Aunque ahora todo parece indicar que ha llegado el momento del examen crítico desapasionado y objetivo, que se eleve por encima de lo anecdótico, los rescoldos polémicos que todavía levemente arden para hacer un análisis cuidadoso de las coordenadas o constantes de la obra, apreciar logros y fallas, y trazar la carta de influencias y el índice de rasgos comunes o impares en relación con los demás poetas de su época. En obra tan vasta (y tan sin sorpresas, al menos para el que esto escribe) habrá pie para muchas especies de interpretación, aunque barruntamos —impresión subjetiva mía— que se tenderá posiblemente a preferir el Chocano en tono menor, el de sus *quieter moments*, conforme a la expresión de J.B. Trend. Se reconocerá quizás también que su América es más de retórica que de esencia o siquiera de presencia, al igual que varios otros aspectos de su obra. Su vena épica, frondosa y rimbombante, no llega a dar vida propia a quienes inter-

vienen en las acciones descritas y más que al héroe lo que se oye persistente es la voz peculiar del mismo Chocano (reléase, por ejemplo, el inaudito poema intitulado «El Sermón de la montaña»). No creo por ello ser el único que halle más poesía (y más el eco y el temblor de lo vivido por los que lucharon en la gesta de la emancipación) en una página escrita por Borges «para recordar al coronel Suárez vencedor en Junín», que en los cientos de versos de «Ayacucho y los Andes».

A la distancia, nuestra animadversión estaría plenamente justificada puesto que se dirigía no tanto contra la obra de Chocano sino en defensa de la poesía nueva, entonces, además de incomprendida y negada, vilipendiada y mofada. Y una prueba más de lo que nos importaba sobre todo era realzar una concepción de la poesía, que la unía entrañablemente a la vida en todas sus posibilidades de goce y angustia, es que no se nos hubiera ocurrido apelar en la argumentación a la fácil demagogia de condenar a Chocano por sus contubernios con los tiranos o su absurda pretensión de arrogarse el derecho, porque escribía versos, de actuar por encima de toda ley ética, individual o colectiva.

Aun más rigurosa que la nuestra fue la apreciación de J.C. Mariátegui, que en un célebre pasaje de su «Proceso de la literatura peruana» (1927-8) relegó a Chocano al período colonial de nuestra literatura, con lo que seguramente quiso señalar la dependencia predominante en que se hallaba respecto a determinada tradición cultural. Le irritaba también que se hicieran equivalentes lo exuberante y tropical y lo americano, a fin de disculpar la calificación de la musa de Chocano como autóctona. Esos rasgos más bien revelarían, según Mariátegui, «su verdadera filiación artística» ya que Chocano, «a pesar de las sucesivas ondas de modernidad que han visitado su arte

sin modificarlo en su esencia, ha conservado en su obra la entonación y el temperamento de un supérstite del romanticismo español y de su grandilocuencia».

Las consideraciones de Mariátegui son viejas de casi cuarenta años, pero salvo ligeras modificaciones de terminología continúan vigentes hoy en día. Una severidad quizás mayor encontramos en el enjuiciamiento reciente de Enrique Anderson Imbert y Eugenio Florit para quienes «el viento se ha llevado casi toda la obra de José Santos Chocano», hecho que atribuyen a «que tenía la elocuencia de las palabras declamadas en la plaza pública». (*Literatura hispanoamericana. Antología e interpretación histórica*, Nueva York, 1960). ¿Casi toda la obra? Lo que haya quedado de ella será tema inagotable para los estudiosos de nuestra literatura. Ultimamente, uno de ellos, Alberto Escobar, ha planteado con toda nitidez los alcances del problema e insistido en la necesidad de situar el arte de Chocano en la perspectiva histórica adecuada, aunque él también concluya que, «a pesar de su extraordinaria riqueza verbal, de su vigorosa facilidad descriptiva, de su fina percepción del ritmo y del acendrado e insistente sentido mesiánico que reclamaba para su poesía, en realidad Chocano, antes de precursor es el epígono de un estilo del siglo XIX». (*Antología de la poesía peruana*, Lima, 1965).

¿Puedo aspirar ahora a un consenso bastante extenso de la opinión si propongo aceptar a Chocano como uno de los representantes más notables, uno de los «clásicos» de la literatura peruana del siglo pasado?

[En *Revista Peruana de Cultura* N° 6. Lima, octubre de 1965, pp. 19-21]

LA POESÍA EN LA VIDA Y EN LA OBRA DE SEBASTIÁN SALAZAR

Como creo no haber ganado todavía el distanciamiento indispensable para la perspectiva amplia y la apreciación objetiva, al escribir estas páginas de homenaje a Sebastián Salazar Bondy no me atreveré al análisis crítico de su obra ni a proponer el lugar que ocuparía dentro del panorama de nuestras letras contemporáneas. Más bien, ya que en el transcurso de los años, al azar de encuentros y conversaciones, de lecturas y relecturas, de los comentarios e informaciones de amigos y enemigos (o simples conocidos), uno va adquiriendo de toda persona que frecuenta una imagen que, con el roce del tiempo y las fluctuaciones de toda experiencia humana, oscila o se difuma en sus pormenores pero se enfoca y refuerza en los rasgos esenciales, me limitaré a un esbozo de lo que para mí es inmediatamente patente y reconocible y, tal vez, también, indeleble y aceptable, ahora o más tarde, por un consenso mayor de opiniones.

Lo primero que distingo es la prominencia del poeta en Sebastián. Por sobre el vaivén y la agitación de quehaceres múltiples, la exuberancia de esfuerzos, la generosidad y prodigalidad de sus actividades, hay un remanso continuo, un agua tranquila donde Sebastián se refresca y desaltera, a donde huye de la sinrazón y la desavenencia cotidianas, se oculta al tumulto, sublima —también— su propia desazón y angustia y, en fin, se renueva y rehace. Porque la poesía no fue en Sebastián ocupación marginal, inconsistente o mudable, sino meollo, corazón, núcleo vital de su ser. Es ella la que permitió el equilibrio de su vida, por ella no cedió al vértigo de la desesperación, en ella se redime de tanto trajín inútil, de tanto

trabajo vano por remover la fealdad y maldad que nos apabulla. La poesía es su triunfo secreto.

El recato, la timidez casi con que nos la proponía —sorprendente en quien esa calidad no se dejaba sentir en las demás circunstancias de su trato— servirían de testimonio de su fervor si no tuviéramos otra prueba incontestable, su elección como epígrafe para uno de los libros de su primera juventud de un fragmento del poema «A las Parcas» de Hölderlin, citado —presumimos— en la versión española de Luis Cernuda. En esas líneas el magnífico poeta del lirismo más exaltado y más rotundo se dirige a las poderosas Parcas y les suplica que le concedan un verano y un otoño para madurar su canto. Porque «No bajará tranquilo al Orco quien no ha ejercido aquí su derecho divino». Y luego exclama (y son los versos del epígrafe):

pero si un día alcanzo lo sagrado, aquello
que es caro a mi corazón, el poema,
bien venido, entonces, oh silencio del reino de las sombras.

También para Sebastián lo más entrañable fue el poema y pudo él igualmente alejarse tranquilo pues lo logró con frecuencia.

[Para algunos será incómoda o desconcertante esta valoración que hago (supervaloración estimarán ellos) de la poesía. ¿Pero podremos imaginar una vida humana enteramente desprovista de hasta el más mínimo rastro de poesía, inmune a cualquier especie de experiencia estética y artística? ¿No será lo distintivo y exclusivo humano esa turbación ante la belleza de un rostro, un paisaje o un objeto o, en veces, nada más que unas palabras puestas juntas de cierta manera, con un arte tan particular que nos remueven la conciencia (y más adentro aun) y nos hacen vislumbrar aspectos —nuestros o del mun-

do— insospechados, atrayentes o repulsivos? Recordamos la sentencia de Pierre Reverdy, poeta por antonomasia, que centella reveladora: «Yo escribía para vivir — es decir, para crearme».]

Comprobada que la necesidad de expresión poética en Sebastián no sería sino paradigma claro y evidente de una ley de aplicación general humana, que la ausencia de la urgencia vital sería más bien síntoma de deshumanización evidencia de un proceso de reversión y descomposición, no podemos sin embargo sino asombrarnos de la capacidad de resistencia que tuvo en Sebastián, de su renuencia a ceder posiciones, su facultad de rehacerse en el ambiente más hostil y contra toda adversidad.

Sebastián fue siempre capaz de poesía, de crearse y recrearse en ella; por ella, sin duda, vivirá y será recordado.

*

Habiendo sostenido que lo primordial en Sebastián fue el poeta, podríamos preguntarnos ahora sobre lo distintivo de esa poesía; ¿qué fue lo que nos hizo alertar el oído cuando por primera vez notamos a la lectura que nos hallábamos ante una voz insólita que declinaba una experiencia lírica no reducible a otra alguna conocida por nosotros?

Debo manifestar que ello me ocurrió precisamente al leer los poemas recogidos en *Los ojos del pródigo*. Sebastián, autor precoz, ya había publicado una serie de breves colecciones de poesía y aun había incursionado en el teatro, pero fue sólo a partir de ese libro que tuve la impresión de un enriquecimiento, de un dominio poético inédito y recién conquistado. Antes, los intentos habían sido más que honorables, pero parecía que no conseguían abrirse un camino propio, que cierto temor a lo es-

pontáneo y directo turbaba la corriente poética, que el autor acudía a cuanto artificio para el ocultamiento, el disfraz y el disimulo había logrado apropiarse. Sebastián se complacía en ser «la persona oscura». De pronto, todo había cambiado y el ejercicio anterior, toda la hermosa retórica, se justificaban plenamente puestas ahora al servicio del propósito opuesto: no esconder sino mostrar; no temor al sentimiento, a la emoción, sino uso perfecto de los medios de expresión — sin una falla, sin sobrepasar nunca el decoro ni caer en efectos fáciles, sin insistir un ápice más allá de la palabra justa y necesaria para revelar la experiencia íntima, la del corazón y la sensibilidad.

(Indudablemente, el apartamiento de la patria y otras experiencias vitales y literarias, entre las cuales sospechamos quizás fuera factor coadyuvante la poesía ejemplar de Jorge Luis Borges, ayudaron y apresuraron la eclosión poética, esa rápida maduración de la personalidad artística de Sebastián).

Se podría objetar que tal predominio del sentimiento es lo común en poesía y mencionar una reflexión de Reverdy: «El poeta no vive casi sino de sensaciones, aspira a las ideas y, al final de cuentas, no expresa más que sentimientos». En verdad, los ingredientes de la poesía —que son más variados que los apuntados por Reverdy e incluirían como posibilidad el conjunto total de la experiencia humana— pueden ser siempre, más o menos, los mismos, pero la insistencia mayor o menor, el acento, el tono, y, además, las relaciones diversas de los elementos entre sí, constituir lo peculiar de cada poeta. Sin embargo, hay que admitir que uno de esos elementos, según se haga presente, puede determinar el éxito o fracaso del poema como tal: la carga emotiva que lo sostenga o impulse. El poema no nos alcanzará, no levantará en nosotros marea emotiva alguna, no nos moverá, en

suma, si el poeta no ha cogido y doblegado algún potro salvaje del sentimiento o la pasión. Tenemos aquí en juego dos fuerzas encontradas: un empuje violento, ciego, pronto a desbocarse, y una voluntad de dominar, de enrumbar, de dar apariencia hermosa e inofensiva, de ceñir a la regla, de dar un «estilo» a esa fuerza bruta de inclinación asesina. Una definición posible del arte, de la poesía, tendría por ello en cuenta esas dos presencias indispensables y es lo que, a nuestro parecer, ha intentado Michel Leiris con su tesis «de la literatura considerada como una tauromaquia».

Al arte sería siempre necesario una constante de peligro mortal y ¿cuál otra podríamos descubrir bajo las concertadas y armoniosas imágenes sino la de las pasiones que oscura, tenaz e irremediabilmente dan temple o corroen al hombre? ¿No es ésta la escena ideal para representar la condición humana y el destino hombre? (¿No estamos haciendo patente —una vez más— la necesidad del arte, de la poesía, para el hombre?) Todo aquello «inútil», «gratuito», «inexplicable», pero en cierta forma tan próximo al hombre, tan revelador de él mismo, tan hecho a su imagen y semejanza.

Las analogías que Leiris encuentra entre la literatura y la tauromaquia y que iluminan los papeles tanto de la una como de la otra, ofrecen un material fascinante para la especulación teórica, pero de su ensayo sólo queremos traer a colación ahora una frase que encontramos pertinente porque nos esclarece algunos atributos hallables en Sebastián y que, según Leiris, son los distintivos de un género «mayor» de la literatura. Este comprendería «las obras en que el cuerno está presente bajo una forma u otra: riesgo directo asumido por el autor ya sea de una confesión ya sea de un escrito de contenido subversivo, un modo de considerar la condición humana de frente o

“cogida de los cuernos”, una concepción del hombre que compromete a quien la sostiene respecto de los demás hombres, una actitud determinada ante cosas tales como el humor o la locura, una disposición para servir de resonador de los grandes temas de lo trágico humano».

No nos sorprende comprobar que todos los riesgos enumerados fueron consciente y valerosamente asumidos por Sebastián en su vida y en su poesía. Siempre estuvo dispuesto a confesarse, a la confidencia en alta voz, aun de lo que muchos vergonzosamente ocultan, y a admitir errores y arrepentimientos. La subversión fue compañera constante suya y explícita o implícitamente presente en toda su obra. Se atrevió a medir de frente la condición de la especie y cogerle los cuernos. Su solidaridad con los otros («Pertenezco a muchas gentes») es leitmotiv de su poesía. Sabíamos igualmente dónde hallarle cuando se trataba del humor, de lo grotesco, de lo infame, o de cualquier otra manifestación sublime o baja. Y en él vibraron no sólo los grandes temas sino también otros más humildes, más modestos o más descuidados por la poética contemporánea. Supo decirnos de la ternura familiar, de la nostalgia del país natal, y sublimar hasta la santidad esa mujer que juntaba perros «como los frutos de su vientre».

Lo admirable es que bordeando siempre el peligro de lesa poesía nunca cayera en la trampa de la sensiblería o el sentimentalismo, que su poesía quedara inmune de hojarascas y rimbombancias. Hay un esforzarse en lo escueto, lo preciso; se insinúa y no se subraya. Y esta parquedad, esta seguridad, este dominio de la expresión poética es lo que tal vez sea su virtud mayor y también, posiblemente, ese rasgo peculiar que quisimos captar en su poesía.

[En *Revista Peruana de Cultura* N^{os} 7-8. Lima, junio de 1966, pp. 146-151].

RENÉ MAGRITTE O LA PINTURA COMO MAGIA

¿Cómo sucedería que René Magritte, sin abdicar en apariencia las convicciones de su juventud, su necesidad de «alimentarse de una libertad explosiva» (Robert Goffin¹), su creación inagotable de seres enigmáticos, inquietantes y turbadores, su práctica subversiva de «agente secreto» que «para evitar ser descubierto se viste y conduce como un hombre cualquiera»², terminaría admirado y festejado por la misma sociedad que abominó y contra la cual propuso una vez, en el lejano 1934, con sus compañeros del grupo surrealista belga (Mesens, Nougé, Scutenaire, Souris, ninguno de ellos pintor), medidas de «acción inmediata»³, tendría finalmente, casi en las vísperas de su muerte, después de años de relegación y casi olvido, la celebridad internacional con la gran exposición retrospectiva en el Museo de Arte Moderno de Nueva York, luego de haber sido encargado en su país natal de la ejecución de las pinturas murales del Casino de Knokke; de un fresco («majestuoso», dice Goffin, lo cual nos deja soñadores a los que no hemos visto ni una fotografía de la obra cuyas dimensiones son impresionantes; 16m por 2,45m) en el Petit Théâtre del Palacio de Bellas Artes de Charleroi; y también de las pinturas monumentales del Palacio de los Congresos de Bruselas?

Una explicación bastante admisible puede deducirse del artículo de homenaje que Robert Lebel le dedicó en *L'Oeil*⁴; señalada la «dimensión trágica de su obra, edifi-

¹ «René Magritte, surréaliste» por Robert Goffin en *Jardin des Arts*, oct. 1966.

² Cf. «Omaggio a Magritte» en *Catálogo Bolaffi d'arte moderna* 1968.

³ Manifiesto aparecido en *Documents* 34, Bruselas jun. 1934.

⁴ «Avant et après Magritte» por Robert Lebel en *L'Oeil*, marzo 1968.

cada a pico sobre el abismo» reconocida «la conspiración taciturna» que R.M. habría perseguido «con tanto tesón, en una tensión tan sostenida, con tal ausencia de ostentación», que pudo muy bien soportar «la luz cegadora de los museos, colecciones y galerías de arte sin perder un ápice de su filo equívoco», Lebel juzga que a pesar de su consagración pública de los últimos años, cuando R.M. murió en agosto de 1967 merecía aun plenamente el epitafio que hubiera satisfecho a ese aficionado a leer novelas sombrías: 'Se llevó su secreto consigo a la tumba'. Lo que equivaldría a decir que los que última y multitudinariamente lo elevaron a la fama quizás no percibían claramente a dónde los arrastraba este «dinamitero mental».

Cabría preguntarse ahora por la fuente del equívoco, y entonces saltan por primero a la vista ciertas semejanzas superficiales entre la pintura de R.M. y las manifestaciones de algunas tendencias recientísimas conocidas con los nombres de neodadaísmo y *pop-art*; es sintomático también a este respecto que en la última 'historia de la pintura surrealista', Passeron recuerde los comienzos dadaístas de R.M., la publicación con Mesens de la revista *Œsophage* (1925), y de *Marie* 'Journal bi-mensuel pour la belle jeunesse'; y pero aún más, que concluya; «Se puede decir que toda la obra posterior de Magritte extrae su originalidad de una fusión sutil del misterio chiriquense con el sentido (dadaísta) de las provocaciones e ilusiones perceptivas»⁵.

Los neo-dadaístas habrían así hecho subir tardíamente los bonos de R.M. (A este propósito resulta divertido cotejar tal hecho con la opinión, expresada no hace tantos años, de un conocido crítico de arte italiano, quien en un

⁵ René Passeron, *Histoire de la peinture surréaliste*, 1968.

libro de 1961 sobre las 'últimas tendencias del arte de hoy' no tenía empacho en poner a R.M., junto con otros exponentes de lo que él califica de surrealismo 'académico' —porque usa todavía la perspectiva, el claroscuro, etc.— «fuera de la historia»; sólo que ésta se desquitó muy rápidamente de las pretensiones de dirigirla que manifestaba el crítico: por la misma época en que tan seguro parecía éste gobernando el destino del arte contemporáneo, ya se hacían patentes otras corrientes que en pocos años archivarían la 'nueva figuración' y demás corrientes que por entonces promovía⁶.

Por otra parte, al menos en Bélgica, otro factor habría actuado: el reconocimiento en R.M. de una inspiración profundamente arraigada en una vieja característica del arte del país: la imaginación alucinatoria, que tiene representantes tan notables como Breughel, Wiertz, Ropps, Ensor, etc.

Pero ya es tiempo que dejemos de lado críticos, catalogaciones y famas y que veamos lo que el mismo R.M. se había propuesto con su pintura.

Al parecer, todo ser pasa por ciertas experiencias que como corrientes subterráneas determinan el curso del resto de su vida. No me atrevería a juzgar si el humor negro, a veces insoportable, de R.M. tuvo su raíz en el suicidio de la madre ocurrido cuando el pintor no tenía más de 14 años. Pero hay otro hecho que él recuerda y que podemos poner en el origen de su concepción de la vida y del arte. «En mi infancia solía jugar con una muchachita en el viejo cementerio en ruinas de la aldea de provincia donde pasaba las vacaciones. Abríamos las rejas de hierro y entrábamos en los pasajes subterráneos.

⁶ Gillo Dorfles, *Ultime tendenze nell'arte d'oggi*, 1961.

Un día, al volver al aire libre, nos encontramos ante un pintor venido de la capital; en medio de aquellas hojas secas dispersas y columnas derruidas se me apareció como algo mágico». La revelación estaba hecha; el paisaje, la naturaleza, la realidad no serían de ahora en adelante sino un pretexto para la expresión de los deseos e insatisfacciones propias: «Me volví capaz —continúa R.M.— de mirar un paisaje como si éste no fuera sino un telón de fondo colgado delante mío, me volví escéptico acerca de la profundidad de una escena campestre, acerca de la lejanía de la línea del horizonte»⁷.

En el campo concreto del arte, la iniciación en R.M., como en otros de sus contemporáneos, tuvo nombre de Chirico. Su primer cuadro fue en respuesta a la suscitación compulsiva de la reproducción de uno del pintor 'metafísico' de las musas inquietantes, las plazas desiertas y las alucinantes aglomeraciones de objetos, del famoso *El canto del amor* (1914) en donde la cabeza de una estatua griega en levitación extraña, al lado de un guante de jebes y detrás de una pelota de tenis, llenan casi todo el espacio que contemplan las arcadas, a un lado, y, al otro, en la lejanía, un muro que apenas deja percibir la parte superior de una locomotora. 'Enigma', 'misterio', 'angustia', 'melancolía' son los términos que con más frecuencia se adhieren a los cuadros de Chirico. Pero 'magia' y 'poesía' serían los que más de cerca los ciñen y fueron los preferidos por R.M. para calificar a la pintura que anhelaba. Refiriéndose precisamente a la pintura del primer Chirico escribió una vez R.M.: «La considero siempre la obra del más grande pintor de nuestro tiempo en cuanto se ocupa de la prioridad de la poesía sobre la

⁷ Citado en el «Omaggio» *Catalogo Bolaffi*.

pintura y sobre los diversos modos de pintar. Chirico fue el primero en ocuparse en *qué* debe pintarse y no *cómo* debe pintarse».

Esta indiferencia al «oficio», a los «efectos» (que por lo demás conocía bien) hizo que R.M. no recurriera sino a los medios estrictamente necesarios para hacer visibles las imágenes que le obsesionaban, sin subrayar, sin tratar de «expresar», de forzar la mano, contentándose —según escribe W.S. Rubin— con un «prosaísmo total»⁸ en su manera de pintar, casi con un método de «imágenes pegadas» que guardó siempre cierta lejana afinidad con los *collages* que por los años 20 difundía Max Ernst y que tanto impresionaron a R.M.

La «poesía» en la pintura, que se proponía R.M., era una alta ambición. Nada menos que abrir de par en par todas las puertas del espíritu al viento de la libertad, de todas las posibilidades humanas⁹. Es lo que expresó una vez en un breve texto con el título significativo de *El hilo de Ariadna*: «El objeto de la poesía se convertirá en un conocimiento de los secretos del universo que nos permitirá actuar sobre los elementos. Serán entonces posibles operaciones mágicas que satisfarán realmente ese deseo profundamente humano de lo maravilloso...»¹⁰

¿Cómo mediríamos semejante ambición con la realidad vulgar? Desde luego, un desconcierto o una turbación nos invaden casi siempre ante las imágenes de R.M.

⁸ *Dada, Surrealisme and their Heritage* por William S. Rubin, 1968.

⁹ Compárese con las propias palabras de R.M. en el prefacio a su exposición retrospectiva de Bruselas (1954): «Estimo como válido el ensayo de lenguaje que consiste en decir que mis cuadros han sido concebidos como estudio de los signos materiales de la libertad de pensamiento» (Cita en el artículo de Lebel).

¹⁰ En *Documents* 34, jun. 1934.

¿Significará ello que algo en nosotros se agita, que la fácil rutina cede, que ya no dependerá sino de nuestra voluntad, el que podamos hollar un mundo libre, es decir, humano? ¿Será efectivo el truco del mago?

[En *Amaru* N° 6. Lima, abril-junió, 1968, pp. 77-78.]

HOMENAJE A MARTÍN ADÁN

La publicación reciente, treinta años después de presentada la tesis¹ en que Martín Adán no sólo intentaba una apreciación crítica de la literatura peruana sino que se aventuraba al análisis de las vinculaciones entre obra, autor y factores ambientales (paisaje, características raciales, ideales y realidades sociales y políticas, tradición estética, etc.); en que, además, haciendo alarde inaudito de su dominio de todos los secretos del idioma, actualizaba (recreándolos) giros, modismos y vocablos hacía tiempo relegados a distracción exclusiva de eruditos, tal publicación nos había hecho creer la ocasión propicia para ampliar el foco de la atención y suponer que el interés y la polémica que debían suscitar el cúmulo de aciertos geniales, la seguridad para señalar las escasas presas poéticas cobradas en varios siglos de práctica literaria, pero también la ambigüedad de ciertas actitudes, en especial la inclinación a afirmaciones, deducciones y proyecciones de dudosa verosimilitud, que ese interés y esa polémica podrían rebasar la consideración de la tesis y comprender también una actividad poética que, a lo largo de toda una vida, siempre ha conturbado, atrayendo o rechazando, a quienes se han acercado a ella.

La aparición, por otra parte, casi simultánea, del primer estudio² en que el hermetismo de la poesía de *Travesía de extramares* es objeto de una rigurosa descifración que alcanza no sólo las oscuridades semánticas sino que igualmente hurga en su trasfondo simbólico, parecía con-

¹ *De lo barroco en el Perú*. Lima, 1969.

² Edmundo Bendezú Aibar, *La poética de Martín Adán*. Lima, 1969.

firmar nuestra conjetura. Se podía creer llegado el momento para rendir un homenaje que, en armonía con las demandas de una poética que se ha impuesto metas encumbradas de éxtasis y revelación, inaccesibles al común de nosotros, superara el nivel del ditirambo, con frecuencia disfraz de la impotencia en enfrentarnos a una obra que se nos escapa. Temerariamente podía esperarse hallar un atajo, que a falta de camino real, nos llevara, si no directamente a la cima, al menos a un miradero desde el cual, aunque a la distancia, fuera ella vislumbrable.

No habíamos contado, sin embargo, con los ardides conscientes o inconscientes con que el poeta se ha defendido tenazmente de cedernos su secreto, su propensión a anular la revelación apenas hecha, a borrar huellas comprometedoras, a tomar falsas identidades que baraja impunemente con otras muchas auténticas, a jugar inacabablemente con ironía agresiva y naturalidad portentosa a la mezcla y trastrueque de todas las plurivalencias de su personalidad. ¿Cómo trazarnos un derrotero por esa yuxtaposición, en que se complace, de lo sublime y lo prosaico, de luz y tiniebla aún más deslumbrante, de lo eterno y lo efímero, de gloria y desesperanza, de ingenuidad y sapiencia?

No es exageración nuestra ese reconocimiento del desconcierto, de la inaccesibilidad; aunque extrañamente sintamos a la vez la existencia de un vínculo de afinidad que nos hace solidarios con el poeta trágico, que nos hace advertirnos en ese lector al que Baudelaire llamó «su semejante, su hermano»; que nos hace admirar a quien no se decide a ser nada más que lo que la vida quiere hacer de él, que nos hace comprender a quien tampoco acepta limitarse a escribir la vida («¡Sí, porque no soy sino dedo que escribo!» puede exclamar una vez más M.A., porque en otra oportunidad había dicho «Sólo

es realidad la Poesía./Si tu mano toca,/Huye la Muerte y te mata la vida»). ¿El dilema de M.A. no sería el de cualquiera de nosotros?

Habremos seguramente quemado demasiadas etapas en esta tentativa por aprehender de modo más o menos coherente lo que para nosotros significa en la actualidad la poesía de M.A. Mejor sería cambiar de paso y rehacer el camino, en la medida desde luego en que una experiencia vivida en un largo período sea recobrable en apretada y sincopada síntesis.

No estaría de más recordar primero que aunque *La casa de cartón*³ marcó la iniciación literaria de M.A., ese pequeño libro había sido precedido por un precoz y asiduo ejercicio de toda la gama concebible de la lírica en verso español, ejercicio que, al par de las iniciales manifestaciones de desacato a usos y creencias infundidas, sería declarado ineficaz y nulo, archivado y destruido en consecuencia. Con *La casa de cartón* sacaría también el autor a relucir su proclividad a las dobles y triples identificaciones. No es tanto que el hijo de familia patricia haga finta de preservar el nombre propio de la contaminación y mancilla de la literatura, sino que se acoge más bien a la complacencia de abrir otra posibilidad de fuga, otra manera de escapar de los demás y, en última instancia, de sí mismo (pretexto y disculpa, sin duda, de cualesquiera arte o escritura).

Sorprende la temprana firmeza con que asume la responsabilidad de ser él quien dicte las reglas del juego al que se arroja. (Colabora en *Amauta*, pero lo hace expresamente como 'clerical y civilista'). Igualmente la habilidad en desasirse, en no dejarse atrapar en casillero o estereo-

³ Lima, 1928.

tipias. Casi al tiempo que publica en *La casa de cartón* los *Poemas Underwood*, anticipada muestra de prosaísmo en nuestra poesía, escribe los sonetos coruscantes de audaces metáforas, aparecidos en *Amauta*, en que hizo patente su «afición al contraste y lo absoluto» —según propios términos—, y la deliciosa burla, sol y mar en las venas, del «Romance del verano inculto».

De todas formas, ya es discernible la oscura y sorda lucha de M.A. con sus demonios, notable en ese rictus de humor irónico con que quiere conjurar las felicidades posibles, pero que lenta e inexorablemente veremos orientarse a esferas menos y menos venturosas, aunque por ello mismo quizás más susceptibles de poesía. De confesar «Me gusta andar por las calles, algo perro, algo máquina, casi nada hombre. No estoy muy convencido de mi humanidad. No quiero ser feliz con permiso de la policía», M.A. pasa unos años después a comprobar la «faz eterna de lo en vano», a cavar... «La fosa en lo más hondo/De mí, en lo más tierno,/En lo más ciego», ¿para Aloysius Acker?, «¿El hermano mayor, el hermano pequeño?», ¿para un otro «yo» del que ha resuelto desprenderse?

Los escasos fragmentos de «Aloysius Acker» conocidos no permitirían arriesgar con un grado mínimo de verosimilitud hipótesis alguna sobre la motivación íntima que llevó a la creación, destrucción y reconstrucción sucesivas de un poema (que aun al parecer se recata celosamente), aunque sí a ver en él una muestra de la alternancia, frecuente en la trayectoria poética de M.A., de poemas largos, más o menos libres, a veces fragmentarios o inconclusos y otros cortos —espinelas pero especialmente sonetos— en que el rigor de la preceptiva se acicate seguro para forzar la imaginación y recargar de significados múltiples la delicada, severa y ambigua estructura verbal.

Una experiencia desgarrada pero no contrita se aquilata en la perfección, en ratos tal vez forzada al límite de lo expresable en tan pocas líneas, de los «Sonetos a Chopin» que componen la *Travesía de extramares*⁴, única colección completa de poemas de la obra mayor de M.A. publicada en libro. La poesía posterior, copiosa, desbordante, que se anuncia *inagotable, incorregible, ínsita*, como aluvión o río infinito, no sería reducible a tales dimensiones y sólo algún espécimen aislado ha logrado la impresión, v.gr. esa *Mano desasida*⁵, fragmento de un monumental 'Canto a Machu Picchu', dedicado a deidad «percedera y miserable», y que se desgrana o desangra irremediablemente a un desigual ritmo o compás de «agonía e ironía».

De nuevo somos conscientes de la inanidad de nuestro esfuerzo; la poesía felizmente sigue indemne a nuestro halago o comentario, y a quién importará lo externo o falsamente ejemplar del poeta. Nos corta sobre todo la lucidez extrema de éste, quien día a día se crea y recrea en los poemas de su *Diario*⁶ reciente.

¿Cómo añadir algo de nuestra parte cuando hasta ha tenido cuidado de dejar entre las palabras los márgenes de silencio que compensan lo dicho y lo rescatan de lo inefable? Podemos ver ahora la ironía en su célebre descripción del poeta. Sí, *ser poeta es oír las sumas voces, /El pecho herido por un haz de goces*, pero la mano lo narrar sí osa. M.A. al menos siempre se ha atrevido, aunque ello le significara descender a lo más hórrido o tétrico, salvándose aun allí por una suerte de rechazo congénito a

⁴ Lima, 1950.

⁵ Lima, 1964.

⁶ Los doce sonetos publicados en este número corresponden a una sola libreta, de las numerosas que guarda Juan Mejía Baca, y puede fecharse en febrero de 1968.

la nada sólo imaginable, ateniéndose en última instancia a cualquiera de esas realidades demasiado concretas que nos agobian:

¡Así... como se acaba la frase y no amanezco
A mi noche de luz, de esta luz negra y mía
De donde yo me yerro, que me nací y no crezco!...
¡Como el agua de pozo que se está estantía,
O como el aceite de luz que no merezco,
O como el ciego que abismándose se guía!

Podrá repararse mucho de obsesivo en este amasijo de *olvidos, esperanzas, recuerdos*, en esta cantilena para adormilarse contra la muerte o en su espera, en éste a ratos delirante traslado de terrores y goces cotidianos, con sus extremos de hosanna y coprolalia, en esta ronda trágica con las palabras para hacerse la vida: «¡Ya ninguno y eterno... así de primavera!...»

Estemos agradecidos a su prosecución sin tregua, a la Madre Furia que lo empuja, a la aceda ironía que lo sostiene, a su constante recrearse y recrearnos, y ya no sepamos si es en río de vida o poesía que nos ahogamos.

¡Así, Mi Eternidad, así estoy si me llegas!
¡Humano como un perro todo de hambres y llagas,
Con dos ojos redondos, los dos de vistas ciegas!...

[En *Amaru* N° 9. Lima, marzo de 1969, pp. 42-43].

POETAS EN LA LIMA DE LOS AÑOS TREINTA

Debo advertir que no voy a intentar un panorama de la poesía peruana durante un período determinado, el de los años treinta, que exigiría una labor amplia de investigación, comparación y exégesis para la que no estoy preparado. Baste recordar que las corrientes y tendencias que confluyen en esos años fueron numerosas y diversas y que la sola rememoración de las figuras olvidadas, pero que entonces tuvieron significación y resonancia, hubiera dado material suficiente para una larga disertación. Tampoco me atrae la relación detallada de circunstancias y personajes juzgados curiosos o pintorescos, la pequeña historia, la reconstrucción de escenas vividas, la anécdota o la instantánea de alguna celebridad de la literatura. Y no me atrae por razón de mi incapacidad: no hay modo que recuerde con mediana precisión las palabras o los temas que he intercambiado nada más que ayer, no, nada más que hace un rato. Esa falta del poder de retención, ese rechazo casi visceral a repetir anécdotas o dichos se me vuelve a veces incómodo cuando es cuestión no de asuntos que puedo juzgar equivocadamente de poca monta, sino de aquellos que más me afectan, la misma poesía por ejemplo. Nunca he logrado retener en la memoria un solo poema completo, mío o ajeno. Textualmente no llego a repetir sino seis versos de las *Soledades* de Góngora y una breve estrofa de Eguren que, en total, suma veinticuatro sílabas. Reconozco que esta deficiencia mía tiene su ventaja; para mí cada relectura del poema equivale casi a su descubrimiento; tengo al menos la sorpresa y el goce, no de una corroboración del recuerdo, sino de la presencia efectiva de elementos del poema es-

tructurándose en un orden variable, en ocasiones completamente inédito.

Hoy día mi propósito es limitado: durante un período breve de mi vida ensayé con bastante constancia la experiencia poética, me empeñé personalmente en un campo que luego he visitado fiándome principalmente de lo que sobre él me cuentan los demás. Desde luego, lo que me desconcierta cuando reflexiono en lo sucedido no es el hecho de haber dejado durante largos años de escribir poesía, sino el que alguna vez lo intentara y el que algunos consideren todavía que el afán no fue del todo estéril. Al examinarme no veo que tuviera ni la vocación ni las dotes más adecuadas para una exploración ardua y que pocas veces logra extraer más que residuos de lo apenas alcanzable o reflejos de espejismos disueltos a la cercanía. Esta búsqueda de motivaciones, la aclaración de un proceso vivido con inconsciencia, a rastras de una marejada que imponía dirección y ritmo, podría acaso servir también para un examen, aun cuando somero, de los factores que intervienen en la experiencia poética. ¿Por qué escribí o intenté escribir poesía? ¿Qué especie de actividad es ésta? ¿Qué trascendencia pueden tener unas cuantas líneas de palabras, unas pocas imágenes provistas, al parecer, de una carga efectiva especial y que establecen, mediante procedimientos más o menos sutiles o burdos, relaciones con las demás experiencias humanas? ¿Cómo se organizan esas jerarquías de valor que fijan, durante tiempos más o menos largos, la excelencia en la que son considerados algunos poetas respecto al resto?

Únicamente como un caso entre muchos y comprendido dentro de un contexto más amplio y significativo, estará justificado que me ocupe aquí de mi experiencia personal. No creo, por tanto, necesario que me disculpe

por verme obligado a ratos a referencias muy particulares ya que éstas no intervienen sino como pretexto o introducción al tema de interés más real.

Supongo que tampoco extrañará mi mención de Lima en el título de esta disertación. Hasta muy entrado en años mi experiencia ha sido exclusivamente la de un habitante de la capital. Durante mucho tiempo mis límites de desplazamiento no pasaron de Ancón, Chosica y Lurín, y no por preferencia propia sino por imposibilidad material para viajes de turismo o estudio. Considero sin embargo que ese hecho no me excluía de la problemática del Perú entero. Mi situación social me ponía, en verdad, al margen de la Lima que concentraba el poder económico y político. Por mi condición de descendiente reciente de familias de inmigrantes (de mis cuatro abuelos sólo mi abuela paterna había nacido en el Perú), me sentía como en cuarentena permanente, reo de no estar integrado y no compartir las tradiciones, mejor dicho, los prejuicios e intereses de las clases dominantes. La hostilidad que al parecer se me oponía podría quizás equipararse a aquélla de la cual se quejó José María Arguedas dentro de un plano muy enconado de rivalidad entre serranos y costeños. En mi caso, las manifestaciones las sentí más solapadamente. Los obstáculos podrían a veces interpretarse como las rémoras burocráticas usuales. La situación se resumía en una expresión corriente: «No tiene vara». Las ocasiones podían así huirme sin mayores preocupaciones ni de una ni de otra parte.

Hubo sin embargo un caso concreto con visos de castigo y ensañamiento; se me acusó al menos de dos crímenes mayúsculos: el primero ser poeta, el segundo ser comunista; aunque respecto al primero, si alguna vez lo fui, ya había abandonado toda veleidad de pretenderlo; y lo segundo sólo podía entenderse en la acepción de

una disconformidad total con el régimen establecido, pero también de un desconocimiento completo de los medios concretos para volcar la situación. Era una réplica, aunque con intervalo de varios años, pero quizá con la misma terquedad asentada en las mismas motivaciones profundas, de la actitud de un célebre jefe de soplo-nes de una de nuestras dictaduras, quien muy irritado al atreverme (este atrevimiento mío fue involuntario pero sólo reparé en él cuando me lo hizo notar más tarde uno de los soplo-nes que me acompañaba), al atreverme a inquirir sobre el porqué de mi detención, me contestó en forma terminante que ellos sabían muy bien cómo pensaba yo. El influyente hombre político del gobierno del doctor Bustamante, que me excluyó de usufructuar una modesta beca de estudios, una vez, y de un pequeño puesto público, otra, creería también conocer mi manera de pensar, aunque más considero que se oponía al intruso, a quien adivinaba sin defensa dentro del único círculo en el que se tomaban, o se ilusionaba que se tomaban las decisiones en el Perú.

No puedo calificar con las estereotipias de «muelle y sensual» a la ciudad de mi infancia. Mis prolongados vagabundeos de escolar de «vaca» por las calles estrechas de una Lima que aún conservaba sus atributos de armonía y cierto desenfado —y que era fácil recorrer de punta a cabo— me hicieron conocer las casonas de largos balcones con zaguán y patio florido, las tiendas, las pulperías y los cafetines, pero también la miseria mal disimulada de callejones y prostíbulos. Sobre torres y basurales los fieles gallinazos daban la nota animada y amena. De un ambiente que en mi adolescencia se convirtió ya en enervante y neurotizante podía, sin embargo, escaparme a las amplias y esplendorosas marinas nuestras. Arguedas encontró una vez cualidades divinas a un río de Europa, el

Rin. De efecto paragonable, o superior, sólo puedo presentar al mar nuestro que aún obsesiona mis noches y que con su bondad y su furia me guarda tutelarmente. Mis nostalgias son por eso, todavía las de las marejadas rugientes y el oleaje en caravana interminable rompiéndose en espuma y estruendo.

Está, creo, admitido que Lima no ha sido solamente sede de gobierno y dominación, sino también foco de fermentos e inquietudes intelectuales y políticas. Mariátegui y *Amauta* irradiaron desde Lima; igualmente muchos de los indigenismos que prosperaron e los años treinta y entre cuyos representantes estuvieron varios escritores oriundos de la costa, como López Albújar, Castro Pozo y el mismo Mariátegui (por otra parte, de formación limeña y europea). Julia Codesido, Carmen Saco, Alicia Bustamante, Camino Brent son otros nombres que a propósito me vienen al recuerdo.

No hay manera de exponer en breves frases lo que pudieron haber significado para un niño y un adolescente los once años del régimen de Leguía. En mi memoria han quedado curiosamente los episodios de la iniciación y el término: el cierrapuertas estrepitoso bajo los tiroteos cuando la toma de Palacio el cuatro de julio del diecinueve y los tumultos, asaltos e incendios observados más o menos de cerca en días de un agosto del año treinta extrañamente soleado, cuando era obligado a guarecerme en cualquier improvisado refugio si alguna patrulla apuntaba por encima de la cabeza de los revoltosos. Por lo demás, para mí, los años del oncenio fueron principalmente los carnavales con reina y corsos y los grandes festejos públicos e inauguraciones de obras y monumentos en el veintiuno y el veinticuatro, y las infaltables fotografías, en las revistas ilustradas, del Presidente en el hipódromo.

La adquisición de la conciencia de las realidades que rebasa el cuadro de la experiencia cotidiana y directa no es un proceso de fácil transcripción. ¿Qué podría significar, por ejemplo, para el niño que ya había aprendido sus primeras letras, deletrear en el periódico que leía su abuela las noticias cablegráficas dando cuenta de las batallas cruentas de la Primera Guerra Mundial? ¿Cuándo y cómo empecé a enterarme que había ocurrido un suceso de la trascendencia histórica de la Revolución Rusa? ¿Cómo sentí que me podía afectar personalmente la depresión económica del veintinueve? Las captaciones de la realidad no serían sino fragmentarias; sin embargo, la decantación de las impresiones se precipita de pronto en convicciones que nos sorprenden por la raíz que parecen ya haber adquirido en nosotros. Del colegio salí así, sin ninguna orientación, pero seguro que mi porvenir no sería rosa.

Había tenido bastante suerte con el colegio en el que resulté inscrito. El Colegio Alemán tenía profesores tan notables como el doctor Weberbauer, sabio botánico. No había por esa época mejor gramático en Lima que Emilio Huidobro, también en el cuerpo docente, el cual incluía a don Alberto Ureta y al doctor Luis Alberto Sánchez. Aquí empezaron a actuar esas fuerzas de la coincidencia y el azar que modifican rumbos y destinos. Don Alberto Ureta no ponía mayor empeño en su labor pedagógica, pero tuvo la brillante ocurrencia de utilizar con nosotros los apuntes de un curso universitario sobre literatura. Fue ése el incentivo para algunas lecturas decisivas, las de Rabelais y el Señor de Montaigne, por ejemplo. En casa, los libros que habían caído en mis manos no habían sido particularmente excitantes, salvo la lectura de contrabando de un grueso volumen, en una edición expurgada, de *Las mil y una noches* que escondía entre sus tra-

pos un operario contratado por mi padre, no recuerdo bien si para trabajos de planchado o remiendo. Descubrir ese libro era descubrir varios mundos juntos, pero más que el fantástico y sobrenatural me atrajo el de la vida cotidiana de una cultura, tan distinta de la nuestra, que se desarrollaba en bazares, harenes y mezquitas y en el que irrumpía inexorable la crueldad de los hombres y el peso del destino.

Entre los compañeros de clase empezaron a circular otras obras aparte de Salgari, Verne o las aventuras de Dick Turpin; me enteré así de la existencia de Balzac, Dickens y algunos novelistas rusos de fines de siglo. El arco de mis intereses se fue ampliando por influencia de dos condiscípulos: Estuardo Núñez y el que más adelante adoptaría por nombre Martín Adán, cuyas normas de evaluación eran particularmente exigentes para su edad. Ignoro qué orden y concierto habían dispuesto ellos para sus lecturas. Las mías se acumularon como vinieran: autores antiguos y modernos, cuento, novela y teatro, ensayo y poesía, los clásicos españoles en toda la gama, desde el *Poema del Cid* y el Arcipreste hasta Larra, Espronceda y Moratín, la generación del 98 completa, Ortega y su revista, Gómez de la Serna, Gabriel Miró, mezclados con traducciones de Baudelaire, Flaubert, Nerval, Stendhal, France, Giraudoux, Morand y la gran revelación, a los quince años: los primeros tomos de *À la recherche du temps perdu* en la versión de Salinas.

Un tal hartazgo y empacho de literatura no despertaron en mí la mínima veleidad de imitación, a diferencia de mis dos compañeros en quienes la vocación literaria ya se manifestaba; en Martín Adán por la práctica asidua de la poesía, en Estuardo Núñez por la del relato y la impresión crítica; y no eran ellos los únicos en clase que se ensayaban en las letras. Por mi temperamento yo vivía

muy aislado, sin cambiar casi palabra con nadie. Divagaba y me encerraba en fantasías y ensoñaciones que no tenía deseo alguno de compartir. Lo que me sorprende de esa época de mi vida considerada a la distancia, es que desde tan temprano no aceptara otros principios y creencias sino los que en mi fuero propio encontraba válidos. Me aparté así a los catorce años de toda práctica religiosa, sin ninguna ostentación pero sin hacer tampoco concesión alguna. En casa, mi actitud no fue percibida. Tenía mi padre la agobiante tarea de mantener a una numerosa familia; mi madre no se daba abasto para la vigilancia y cría de la prole; ninguno de los dos me creía capaz de decisiones propias en el asunto; yo discretamente tampoco insistía ni polemizaba. El asunto era mío y no de los otros.

Cuando llegó el término escolar y se trató de escoger una carrera, me decidí por la de ingeniero civil; elección por inercia ya que se suponía que un buen matemático, como era yo entonces, no tenía otra alternativa. En realidad no me atraía especialmente pasarme la vida construyendo puentes y caminos. De nuevo intervino la casualidad de mi vida. No pasé, contra toda previsión de condiscípulos y maestros, el examen de ingreso a la Escuela de Ingenieros, que sí superaron en cambio compañeros de clase que yo había adiestrado. El año libre en espera de una nueva intentona lo dediqué sobre todo a la lectura; pero no me contenté con las ediciones en español sino que me arriesgué con los originales ingleses o franceses consultando fatigosamente diccionarios y vocabularios. Tomé además, contra el criterio de mi familia, la decisión de no insistir en Ingeniería y de presentarme a la Facultad de Letras de San Marcos, donde ya estaban mis amigos. No es que juzgara brillantes las nuevas perspectivas. Creo que obraba más por despecho ante el injusto trato que

consideraba se me había infligido. Mi falta de orientación corría pareja con la comprobación de no haber efectivamente posibilidades de éxito para mí. Veía campos inmensos de conocimientos que me hubiera gustado explorar; se me imponía en cambio que decidiera de inmediato, a los quince años, cuál dirección debería tomar en adelante mi vida, a fin de ganármela, teniendo presente que el camino no tendría término sino con mi muerte. Nunca me he sentido hombre de profesiones. Las que he ejercido las he sufrido a pesar mío y siempre con carácter provisorio, en espera de la oportunidad de una ocupación más afín. Pasé así largos años como empleado en las oficinas de una compañía exportadora de minerales y metales, como traductor en organismos internacionales, en tres ocasiones he publicado revistas culturales en Lima, he dictado como profesor universitario cursos sobre arte del Perú antiguo, he escrito ensayos y artículos sobre temas muy variados, he leído algunas conferencias sobre arte y literatura. No me identifico con ninguno de esos personajes; considero igualmente al poeta o seudopoeta como un advenedizo.

En San Marcos no encontré sino maestros de nivel escolar. Descubrí en cambio en la Biblioteca una colección de la *Nouvelle Revue Française* sin cortar y por ella entré por primera vez en contacto con William Blake cuyo *Matrimonio del cielo y del infierno* había traducido André Gide. Esa fue un de las grandes experiencias de la poesía, de las que dejan huellas perdurables. Descubrimientos contemporáneos, o quizás anteriores, fueron la *Segunda antología poética* de Juan Ramón Jiménez y la antología de José M. Eguren que había insertado Pedro Zulen en el *Boletín Bibliográfico* de la Biblioteca de San Marcos.

¿De qué manera nos cambia la lectura de un poeta?
¿Cómo se determinan nuestras preferencias? ¿Por qué

corrientes de afinidad nos sentimos cercanos de algunos? ¿Por qué motivos rechazamos otros que acaso la fama exalta? No me atrevería a decir en qué consiste el cambio. Nada más que una sensación de turbación, un dulce o amargo desasosiego. En el caso de Eguren pienso, sin embargo, que podría dar razón, si no de los ecos suscitados, de las cuerdas interiores tocadas, al menos de ciertas comprobaciones que podrían tener derivaciones tal vez más generales.

La primera tiene relación con el desconcierto que durante algún tiempo despertó ese tipo de poesía, y con el desacierto de ciertas interpretaciones o explicaciones. Me extraña todavía, por ejemplo, observar que el mismo Mariátegui diera importancia excesiva a los que dieron en llamarse «rasgos medievales e infantiles» de Eguren. Hubiera sido tan fácil verificar la primera calificación: no había sino que anotar toda referencia o alusión a temas, personajes, sucesos o circunstancias que fuera dable considerar medievales. La cosecha no puede ser más parca. No hay más que un único poema en toda la obra de Eguren con tales características, el intitulado precisamente «Medioeval», y que es otro de esos desfiles de *figurones* en los que se complacía Eguren, aunque esta vez, o también esta vez, termina como en un rondó o danza de la muerte. Más que de *figurones* correspondería hablar de aparecidos, de fantasmas, de difuntos. De todas formas, ese poema «Medioeval» da tan poco el tono general de la obra de Eguren como no lo da el poema «Incaica», por el cual siempre estuvo expuesto a general admonición. Mejor quizás hubiera podido hablarse de una veta «gótica» en Eguren ya que se conoce como novela gótica aquella de espanto y misterio inventada en la Inglaterra de fines del siglo XVIII, que tanto influyera en el romanticismo y que los surrealistas, posteriormente, también celebraron. Es desconcertante, por otra parte, observar la frecuencia

con que Eguren apela a difuntos, aparecidos, fantasmas, a seres que alguna vez estuvieron vivos y a otros que más parece que nunca llegarían a estarlo a no ser por la repentina y breve vida que les confiere el poeta al evocarlos. En la serie habría que incluir todos esos personajes inubicables e inidentificables que proliferan en la poesía de Eguren y que ostentan los raros nombres de «La Tarda», «La dama i», «Syhna la blanca», o son un domínó vacío o una diosa ambarina. El gusto por los fantasmas invade todos los reinos; tenemos no sólo torres o puertas irreales, naves difuntas, reyes rojos de calcomanía, sino también el caballo muerto en antigua batalla y finalmente ese dios cansado, una de las figuras más patéticas de la mitología egureniana y que ya no es sino sombra de divinidad, también él nada más que un dios fantasma.

Quedaría la sospecha que esta característica de Eguren podría encerrar parte de su secreto si no supiéramos que nos hallamos ante una expresión del simbolismo, de una tendencia en la que toda interpretación resulta, por definición, ociosa. Recordemos lo que sobre el simbolismo escribió Auden, aclarando magistralmente el fenómeno:

Algunas imágenes se presentan cargadas con más emotividad que la que una inspección racional puede justificar. Tal imagen es un símbolo. A la pregunta ¿qué es lo que simboliza? sólo son posibles respuestas múltiples e igualmente parciales, porque a diferencia de la imagen alegórica, no hay una relación unívoca entre imagen y símbolo.

No habría por tanto inconveniente en aceptar como antecedentes de «La dama i» un verso de Musset sobre la luna o de Marcabrun sobre un personaje recto como una i, siempre que se reconociera que ese conocimiento no es determinante de la particular atmósfera que baña tanto

al personaje como a todo el poema de Eguren. Suena hermoso definir a Eguren «claro y sencillo», como hizo Oquendo de Amat, aunque no sea muy exacto. Es igualmente ambiguo el acercamiento a la infancia. Eguren podía inclinarse sobre la infancia, podía haber conservado las calidades de fabulación y de sorpresa propias del niño, pero su poesía fue el fruto de una cultura refinada y de una experiencia de adulto. Me molesta que se califique de infantil a la poesía de Eguren porque barrunto que su empleo tiende a rebajarlo, a quitarle vigencia. La deuda principal que tenemos con él es que nos hizo patente la fragilidad y el poder, a la vez, de la expresión poética: más poderosa cuanto más frágil. No hay nada, en la mejor poesía de Eguren, de los timbales de la retórica modernista; nada tampoco de la demagogia de los grandes temas. Pero el dolor y el misterio del destino humano se revelan más que implícitos en su poesía, en apariencia sobre muertos y aparecidos, en realidad sobre lo incierto de la condición humana, titubeante tras imaginaciones, símbolos y mitos, dividida entre angustias y goces igualmente percederos o inexistentes.

Lectura sorprendente luego la que hice de *Trilce* en la edición española que acababa de salir a la luz. Nada de lo por mí conocido en la poesía de vanguardia, según se la llamaba entonces, me había preparado al encuentro con esta fuerza de la naturaleza. Algunos rasgos de la poesía de César Vallejo me eran, desde luego, poco afines, incluso incomprensibles. Su insistencia, aunque sublimada, en las relaciones familiares parecía caer dentro del ámbito de aquellos episodios sentimentales que generalmente no tienen curso en la poesía reciente. Tampoco me explicaba la inclinación por ritos, imágenes y creencias católicas. Admiraba en cambio la enorme tensión afectiva que hacía sentir cada poema como un puñado

de nieve arrojado en pleno rostro. Igualmente me admiraba comprobar que la construcción del poema se mantenía siempre sólida a pesar de los grandes desniveles entre sus elementos, de esas «caídas de arquitecto» en las que Vallejo se ha mostrado perseverante a lo largo de toda su obra. Muchas veces he tratado de aislar ese componente extraño del poema. He llegado finalmente a intuir, no sé con qué grado de justeza, que el salto brusco se debía a un cambio del sistema de codificación empleado. El poema se ajustaba a una clave, mas de repente el poeta acudía a otra, distinta y hasta opuesta. El juego era a veces el simple reemplazo de una antinomia por otra, aunque a menudo alguno bastante inesperado. Se sentía esa pesada mano del destino desbaratando todo esfuerzo humano, al que ama referirse Vallejo. Más extraño sin embargo era que a pesar del trastorno el poema no sólo permanecía intacto sino que aumentaba en vigor y significado por esa intromisión.

Mis intuiciones, descarriadas o ciertas, habrá que confrontarlas con manifestaciones del mismo Vallejo que puedan ser más ilustrativas. Hay esa declaración en la conocida carta a Orrego, que voy de nuevo a citar en parte, por estimarla bastante pertinente:

Me doy en la forma más libre que puedo y ésta es mi mayor cosecha artística. ¡Dios sabe hasta qué punto es cierta y verdadera mi libertad! ¡Dios sabe cuánto he sufrido para que el ritmo no traspasara esa libertad y cayera en libertinaje! ¡Dios sabe hasta qué bordes espeluznantes me he asomado, colmado de miedo, temeroso de que todo se vaya a morir a fondo para que mi pobre ánima viva!

La gran dramaticidad de los términos usado por Vallejo es atestación de todo lo que ponía en juego en el poema: manera de probar la libertad y de salvar el alma.

Hay por otro lado esa disquisición sobre los «electrones de la obra de arte» en la que a propósito del carácter intraducible de la poesía, «oración verbal de la vida» según su definición, Vallejo revela su estética:

Lo que me importa principalmente en un poema, es el tono con que se dice una cosa y, secundariamente, lo que se dice. Lo que se dice, en efecto, es susceptible de pasar a otro idioma; pero el tono con que eso se dice, no. El tono queda inamovible en las palabras del idioma original en el que fue concebido y creado [...], se traducen las grandes ideas, pero no se traducen los grandes movimientos animales, los grandes números del alma, las oscuras nebulosas de la vida, que residen en el giro del lenguaje, en una *tournure*, en fin, en los imponderables del verbo.

No habrá duda en consecuencia que Vallejo era muy consciente de la manera cómo forzaba el lenguaje para obtener el «tono» que hace el poema y trasmite los «movimientos animales», los «números del alma», las «oscuras nebulosas de la vida», «El poema», comprueba Vallejo en otra parte del mismo texto, «debe pues ser concebido y trabajado con simples palabras sueltas, allegadas y ordenadas artísticamente, según los movimientos emotivos del poeta».

El plano emotivo es el propio del poeta, como lo es de cualquier otro artista por diferentes que sean los medios empleados. Siempre en todas las artes será cuestión de la trasmisión de una emoción y no de una idea; por ello ofende toda tentativa de introducir tesis y lemas en la obra de arte. Lo que podría más bien discutirse es la aseveración: las palabras sueltas no llevarían consigo las implicaciones de los usos para los que corrientemente sirven. El poeta puede usar una palabra fuera de su contexto habitual, pero la eficacia de ese procedimiento de-

pende exclusivamente de la distancia entre el significado común y el que pueda trasvasarle para la ocasión el poeta. allí nace justamente la tensión, la gran fuerza expresiva que el choque con lo inusitado suscita.

Dos personalidades muy divergas entre sí tuvieron también entonces influencia sobre mi desenvolvimiento, y la tuvieron más por ellas mismas que por sus obras. Ya he indicado cómo estuve desde muy pronto cercano de Martín Adán, quien no sólo me orientó en mis lecturas sino que me leía o me daba a leer todo lo que escribía. Pero esa cercanía misma no me dejaba percibir los contornos del fenómeno extraordinario a cuya eclosión asistía. Si en alguien había voación poética y si alguien tenía dotes de poeta, ése es Martín Adán. A él le tocó la «oreja de poeta» de la que yo siempre he carecido. Aunque oscuramente lo admiraba, no me daba cuenta muy bien todavía, por mi ignorancia, que en él la prosodia y la versificación tienen funciones de estímulo de la creación y no son obstáculos a ésta. Martín Adán, en cambio, me perdonaba sin condescendencia esa tara mía, me alentó y sostuvo en la aventura de la experiencia poética cuando osé bastante temerariamente adentrarme por ella.

Al otro extremo sitúo la influencia de Xavier Abril, espíritu cordialísimo abierto a todas las innovaciones literarias, artísticas y políticas. Él me dio por lo pronto la prueba que la poesía en prosa no era coto vedado de un Baudelaire o un Rimbaud y que todas las licencias estaban disculpadas en poesía siempre que no fueran incurridas por sí mismas sino en aras de exigencias rigurosas de la expresión poética. Por él empecé a familiarizarme con *Work in Progress* de Joyce y fue él quien intervino para hacerme publicar en *Bolívar* y en *Front*. En esta revista, uno de cuyos directores era el poeta Norman Mac

Leod, colaboraba Ezra Pound. Dos o tres de sus *Cantos*, un fragmento del *Homme approximatif* de Tzara leído en *Bifur* y el *Hebdomeros* de Giorgio de Chirico creo que constituyen el *subtractum* que me permitió hacerme del instrumento dúctil de expresión que utilicé posteriormente en *Las islas extrañas*. Pero voy adelantado cuando aún no he contado cómo sucedió que escribí poesía.

No podría rehacer las etapas a través de las cuales un interés general y difuso por la literatura pasó a convertirse en inclinación y amor preferenciales por la poesía. A los poetas antes mencionados habría que añadir una larga lista de otros que también contribuyeron a abrirme el horizonte. Citaré primero el trato directo que pude establecer con Enrique Peña y Carlos Oquendo, con don Enrique Bustamente y Ballivián, con el mismo Eguren y con dos poetas que coincidieron por esos días en Lima, el mexicano Gilberto Owen y el español Juan Larrea. Luego, la lectura y a ratos la traducción de poetas como Valéry, Michaux, Eliot, Wallace Stevens, Emily Dickinson, Whitman; y la frecuentación continua de San Juan de la Cruz, Fray Luis de León y Góngora, quien por entonces había sido reivindicado. No sólo estaba saturado de poesía y rodeado de poetas sino que se había despertado en mí la necesidad de probarme en su práctica.

Ya el doctor Raúl Porras había hecho publicar en el *Mercurio Peruano* una disertación mía, leída en su clase en San Marcos (porque mientras tanto había ocurrido la Reforma Universitaria y se habían nombrado profesores jóvenes, con otro criterio de su labor y sus relaciones con los alumnos). Pero la transición de la prosa a la poesía no la hubiera efectuado, sin duda, a pesar de todas las lecturas y amistades, sin una crisis personal con repercusiones más profundas que las de un simple deseo de manifestarme y expresarme. A los trastornos y complejos de la ado-

lescencia se acumulaba una constatación de lo precario de mi tono vital. Varias enfermedades infecciosas habían arruinado mi capacidad de reacción física y debía hacer grandes esfuerzos para recobrar y levantarme no sólo el ánimo sino también el cuerpo. Descubrí entonces los efectos prodigiosos que sobre mí tenía el sol: bebía, absorbía el sol en esos días como un néctar vivificante. Nunca he experimentado después esa sensación de volver a la vida que me daba el estar expuesto un largo rato al sol. Pero al desvencijamiento físico se añadía una desmoralización total; el régimen social imperante no me ofrecía perspectiva alguna de llevar una vida que considerara vivible. En esas circunstancias lo que el sol era para mi cuerpo fue la poesía para mi espíritu. Más que bálsamo fue aglutinante. El objetivo de la experiencia poética es el poema, pero la construcción del poema, al mismo tiempo, es el medio por el cual el poeta se reconoce y se sitúa en la vida. Algo de esa sorda lucha mía contra la muerte tengo la impresión que pudo quedar impregnada en los poemas mismos. No por nada al segundo cuaderno de poemas que publiqué le di por título *Abolición de la muerte*.

Aunque los primeros intentos no los considero sino mediocres y poco peculiares, la acogida fue inmediata y cordial. Los poemas fueron publicados en el *Mercurio Peruano*, *Amauta* y las pequeñas y efímeras revistas literarias que eran un signo de los tiempos. Se ensanchó igualmente el círculo de las amistades con Luis Valle Goicochea, Arguedas, Manuel Moreno, José Varallanos, Vicente Azar, Xammar, Carlos Cueto, José A. Hernández, Ricardo Peña. Esos poemas dispersos no han sido nunca coleccionados y tampoco lo merecían, pero ya los poemas de *Las islas extrañas*, escritos entre 1931 y 1932, tenían otra dimensión y pudieron aparecer en un pequeño volumen

gracias al apoyo generoso de don Enrique Bustamente y Ballivián, en cuyos talleres se imprimió. El mismo año de la publicación, una grave enfermedad me tuvo recluido en una clínica durante varios meses. Durante la convalecencia escribí una nueva serie de poemas que destruí, quizá por considerar que se percibía en ellos cierta complacencia en la pequeña vida sentimental de la persona, cosa por lo demás disculpable dadas las circunstancias. En 1934 cuando conocí a César Moro, recién llegado de Europa junto con Juan Luis Velásquez y otros peruanos largo tiempo ausentes, tenía lista para la imprenta la serie de *Abolición de la muerte*. Por indicación de Moro cambié dos o tres palabras del texto. El libro apareció con un dibujo de Moro y una cita de Breton escogida en uno de los libros de poemas suyos que por primera vez conocía. Antes había leído *Nadja* en la traducción inglesa que publicó *transition* y el *Segundo manifiesto del Surrealismo* en el ejemplar que había sido de José M. Eguren. Tuve la ingenuidad de poner a la venta unos ejemplares de *Abolición de la muerte* en la librería de los hermanos Rosay. Después de varios meses me liquidaron un solo ejemplar, adquirido por mi amigo José A. Hernández.

Bajo la influencia de César Moro se intensificó mi interés en el arte, el psicoanálisis, el marxismo, la antropología. Con él asistí a un curso de siquiatria que dictaba en el Hospital Larco Herrera el doctor Honorio Delgado para los estudiantes de San Fernando. Con Moro colaboré en la publicación del catálogo de la primera exposición de pintura surrealista realizada en Lima en 1935 y que scandalizó al público. Se repetía en el catálogo como lema una frase del dadaísta Picabia: «El arte es un producto farmacéutico para inbéciles». Los poemas míos que aparecieron en el catálogo fueron casi los últimos que publiqué y casi también que escribí. Debo mencionar

que había intentado, un poco antes, unos ensayos de lo que se llamaba poesía social. No tenían desde luego nada que ver con la poesía. Eran más bien discursos, relativamente elocuentes, acerca de cuestiones ya decididas programáticamente. Uno o dos salieron en una pequeña revista de Iquique o Antofagasta; el ejemplar en mi poder fue descomisado por la policía política cuando fui tomado preso. De esa época data también un grupo de cortos poemas eróticos. Un par intentó en vano publicar Coyné, años después, en una revista española de poesía. Los originales se han perdido. No fueron éstos los primeros poemas que me rechazaron. Unos poemas de *Las ínsulas extrañas* que había espontáneamente enviado a *Sur* me fueron devueltos por Guillermo la Torre.

Mientras tanto había estallado en España la Guerra Civil. Se preparó en Lima un boletín en defensa de la República Española, en el que intervine también con Moro, quien al poco tiempo viajó a México. Colaboré con él en la publicación de una hoja de polémica y poesía: *El Uso de la Palabra*, de la que sólo salió un número en diciembre de 1939. Terminaron así para mí los años treinta e igualmente mis actividades relacionadas directamente con el ejercicio continuo de la poesía. Durante largos años no escribí un solo poema. Sólo esporádicamente me ha venido luego uno que otro.

Se habrá visto por lo anterior que mi papel dentro de la poesía peruana ha sido aleatorio y que ha dependido mayormente de las circunstancias. Espero que también habré conseguido que se entrevea que estimo la actividad poética al igual que toda otra actividad estética como una necesidad vital. No se obtendrá de ella naturalmente la «abolición de la muerte», pero sí, quizás, hacer más llevadera la vida. Sería una expresión más de la

condición humana, del impulso a no admitir lo real como definitivo e incambiable, a querer superarlo. En la poesía, en la revolución y en el amor veo actuantes los mismos imperativos esenciales: la falta de resignación, la esperanza a pesar de toda previsión razonable contraria.

Agregaré, por otra parte, que sería exagerable atenerse a la concepción romántica del poeta como legislador del universo o como transformador de la sociedad. Cada poeta expresa un dilema: el suyo y el de su tiempo. Sólo él puede hacerlo y es por tanto un intermediario útil. Pero también es una tarea que cada uno de nosotros podría y debería realizar. No estaba equivocado Lautréamont al pedir que la poesía fuera hecha por todos. Llegará el tiempo en que ello será reivindicado como otro derecho inalienable.

Explícito ha de haber quedado también que se sitúa a la poesía en el terreno del conocimiento efectivo del mundo y de nosotros. En tal virtud la poesía, según anota Jean Cohen, «no es algo distinto de la prosa; es más bien la antiprosa. La metáfora no es simple cambio del sentido; es su metamorfosis. La palabra poética es a la vez la muerte y la resurrección del lenguaje».

Sería este también el lugar de recordar unas palabras de Vallejo acerca del carácter del cuerpo vivo del poema:

Un poema es una entidad vital mucho más orgánica que un ser ogánico en la naturaleza. A un animal se le amputa un miembro y sigue viviendo. A un vegetal se le corta una rama y sigue viviendo. Pero si a un poema se le amputa un verso, una palabra, una letra, un signo ortográfico, muere.

Reconozcamos que la medida del logro de la experiencia poética no puede ser sino el poema mismo, única explicación y justificación de la actividad poética. Y

como hay más bien la tendencia a sobreestimar al poeta, yo propondría que se volviera costumbre publicar anónimamente toda poesía. Se complicaría tal vez con ello la labor de los críticos, pero se suprimiría toda posibilidad de vanidad y estoy seguro que hasta se cambiaría de criterio en la estimación y la satisfacción estéticas. La relación sería más directa y espontánea y quizá los nuevos frutos más esplendorosos.

[De *Dos Soledades*. Lima, Instituto Nacional de Cultura, 1974. También publicado, con algunas modificaciones recogidas aquí, en E.A.W., *Otra imagen deleznable*. México, Fondo de Cultura Económica, 1980.]

EN 1922: CÉSAR MORO...

En 1922 César Moro tenía diecinueve años. Hay un dibujo con esa fecha — reproducido en una revista ilustrada de la época — encontrado entre los recortes que guardaba Carlos Quíñez Asín. No he podido comprobar si la publicación fue en el mismo año o posterior. Además de cuatro primeros dibujos — aparecidos en revistas — se conservan las pruebas de imprenta de un dibujo en gris rojo y negro cuya utilización desconozco y de dos carátulas — una para el libro de José Vasconcelos *Ideario de acción* (ediciones ACTUAL) — la otra (no firmada) para *Alma errante* libro del Dr. Roberto Mac-Lean y Estenós quien en un artículo — también de 1922¹ — a propósito de una visita a Eguren — se proclamaba 'dadaísta' — y que posteriormente será más bien conocido como profesor de sociología y politiquero. (Es divertido leer en el artículo citado que Eguren declaró «tener un cuadro dadaísta» — se entiende hecho por él — «que muy pocos conocen». ¿Existió realmente tal cuadro o no sería más bien una de esas bromas sutiles en que se complacía Eguren y que casi nadie acertaba a percibir?)

Como sólo uno de los siete dibujos está fechado no me es posible establecer su ordenación en el tiempo ya que la búsqueda de las publicaciones originales no está a mi alcance. Otro detalle curioso es la falta de firma en tres de los dibujos — en los otros figura dos veces *César Moro* — una el nombre gentilicio y otra *Euxenio de Miravel*. Puede presumirse de esto que en 1925 — antes de su

¹ «Con nuestros grandes poetas: José María Eguren» en *Mundial* — 3.11.22. Reproducido en: José María Eguren *Obras completas* — Lima 1974 — pp. 415-420.

viaje a Francia — C.M. ya era conocido como dibujante — al menos en el restringido círculo artístico y literario de la capital — y que quizás su actividad como artista precedió a la de poeta y escritor. Se recordará — conforme a los datos de André Coyné en la «Nota sobre a edición» de *La tortuga ecuestre y otros poemas (1924-1949)*² — que tres poemas suyos habían salido en *El Norte* de Trujillo el 25 de enero de 1925. No se sabe de otra publicación hasta la inclusión en el N° 14 de *Amauta* (abril de 1928) de tres poemas fechados el primero en «Lima 1924» y los otros en «Cannes, setiembre de 1927» y «París 1928» respectivamente³. (La publicación reciente de dos cartas de C.M. en la edición que de la correspondencia de Mariátegui ha hecho Antonio Melis⁴ revela que no fue esa la primera tentativa de Moro para aparecer en *Amauta* e igualmente la manera deplorable como se reprodujeron los poemas: «llenos de errores, sin los espacios marcados y suprimiendo líneas enteras». A.C. no hace referencia alguna a esa publicación. El poema fechado en Lima lo ha comprendido en la serie de los «Primeros poemas» pero sin el título («Infancia») que se lee en *Amauta*. El segundo («Oráculo») lleva al frente una cita de Paul Éluard en la que se ha invertido el orden de los versos segundo y tercero. Este poema no ha sido recogido por A.C. El tercero en cambio figura con variantes y con otro título —«Abajo el trabajo» en lugar del «*Following you around* (siempre siguiéndote)» de la revista.

² Lima, 1956

³ Esta inclusión por C.M. del poema del 24 con dos bastante posteriores invalida la clasificación de A.C. de la poesía de Moro en Español: *Poemas 1927-1949* y *Primeros poemas 1924-1926*.

⁴ José Carlos Mariátegui: *Correspondencia*. 2 tomos. Lima, 1984.

Es siempre arriesgado especular acerca de los orígenes de una vocación y los impulsos primeros que llevaron a la creación de un poema o una obra de arte. C.M. no fue nunca comunicativo respecto a esa época de su vida. Por una nota que escribió para presentar una breve antología de poemas de Eguren al público mexicano — nos enteramos que aun muy joven visitaba ya al gran poeta en su casa de Barranco. «Vuelvo a vivir —dice— el ambiente pueblerino, desolado y pretensioso de mis dieciséis años al evocar la prístina figura de José M. Eguren, el poeta por excelencia, perdido en las gasas de una neblina constelada que llevara consigo de modo permanente y tan bien que jamás se lo perdonaron los críticos locales» (juicio este último que no ha perdido actualidad — todavía no lo quieren admitir — según lo demuestra una Antología reciente donde Eguren es relegado a la cola del modernismo — con taimadas motivaciones cronológicas desde luego — en lugar de situársele como el iniciador en el Perú de lo que entendemos por Poesía — en lugar de reconocerse que él nos trajo la Poesía y abrió a otros esa posibilidad). En la misma nota cuenta Moro cómo Eguren «recibía cada domingo a los intelectuales incipientes que iban a ensayar sus casi implumes alas junto al prestigio del poeta antes de intentar, algunos, el vuelo que los llevaría lejos de la calma monótona del charco natal».

Podrá presumirse que el ambiente familiar (su hermano Carlos estudiaba en la Academia de San Fernando en Madrid desde 1921) y el círculo de amigos que lo rodeaba fueron propicios a una vocación temprana. Se conserva una serie de dibujos y acuarelas anteriores a 1922 — la mayoría no fechados ni firmados — pero uno de una maestría exquisita en el trazo y en la selección de los colores ya ostenta con todas sus letras *César Moro* y el

año 1921. Tanto éste como *De Profundis* y el dibujo reproducido en *Amaru* (Nº 9 —marzo 69— pág. 55 — il. 2) dejan entrever que los tempranos logros se acogieron al lenguaje gráfico y pictórico con que innovaron las artes los cultores en Europa del *Modern Style* — *Jugend Stil* o *Art Nouveau* — como se le llamó según los países — y que en diversos grados pueden relacionarse con Blake los prerrafaelistas ingleses Beardsley Moreau Redon Klimt y que por diversas vías condujeron a los Nabis y demás partidarios del simbolismo y la imaginación en las artes y las letras.

Pero Moro desde un principio supo utilizar ese lenguaje para sus fines propios y no creemos que sea exagerado el juicio que Carlos Raygada expresara sobre la incipiente obra de Moro en un artículo publicado en *El Comercio* el día siguiente de su partida para Europa: «César Moro es un caso excepcional de liberación; jamás hace 'lo que se debe hacer', él pinta siempre lo que él quiere, lo que él imagina, lo que él siente. Por eso es personal, casi inimitablemente personal.» Antes C.R. había anotado: «el joven artista no pertenece a ninguna escuela conocida ni es tampoco dibujante académico que es de lo que más lejos está»⁵.

Sorprendería este reconocimiento si los que conocimos a C.R. no hubiéramos sido testigos de su espíritu abierto y sensible y de la manera estusiasta y generosa como entendía su papel de crítico — actitud tan alejada de la observable en los últimos tiempos: críticos que se arrojan papel de árbitro y magíster y *dictan* lo que se debe pintar o escribir. La peculiaridad advertida por Raygada fue rasgo persistente de la evolución artística de C.M. Si

⁵ «Viaje de un artista» — 31 de agosto de 1925.

pasó de la adaptación de unos módulos a otros — como la mayoría de los pintores contemporáneos — siempre lo hizo tomando lo que le era afín y lo que requería para — «rechazando toda ley — lanzarse a cuerpo perdido en la persecución de esta quimera: las *bodas químicas* de la realidad y el sueño» — conforme expresara en uno de sus escritos póstumos⁶.

Una información de Raygada es pertinente citarla aquí. Manifiesta que los pocos dibujos publicados en Lima por Moro «pertenecen a la época de su iniciación y están muy lejos de la calidad y la intensidad de sus obras últimas». Es verosímil que entre éstas se encontraran las que formaron la serie *Scènes peruvienne*s mostradas en la exposición que hizo Moro con Jaime A. Colson en 1927⁷ aunque también es probable que algunas hayan sido pintadas en París. En todo caso la acuarela intitulada *las vivanderas* (que poseía C.Q.A.) lleva al dorso — escritas por Moro — dos fechas: «Perú 1924» y «París 1926».

Moro pasó muy rápidamente del *Art Nouveau* al *Art Déco* según puede verse en los dibujos reproducidos por nosotros. En 1925 — cuando arribó a París — el Surrealismo surgía se expandía y ganaba adeptos entre los artistas plásticos. Es de ese año la primera exposición surrealista en París⁸ pero a Moro le atraen entonces el rigor y la armonía de composiciones geométricas y cubistas. C.Q.A. amaba mucho dos de esas obras en blanco y negro — las hizo enmarcar y las tuvo siempre colgadas de una pared en su taller. No era de extrañar — dada la

⁶ Texto de 1954 recogido en *Los anteojos de azufre*. Lima, 1938 — pág. 131.

⁷ *Société Paris-Amérique Latine. Tableaux de Jaime A. Colson et César Moro. Du 10 au 16 mars 1927.*

⁸ *Galerie Pierre.*

buena mano de Moro — que la nitidez y elegancia de estas composiciones no desentonen al lado de sus dibujos primeros conforme puede verse en la página de *Amaru* antes citada donde aparece uno de estos junto a una acuarela y un dibujo de 1926.

La multiplicidad y la riqueza de las tendencias de la pintura que podía verse en París en los años 20 y las consiguientes controversias y polémicas — las defensas abominaciones y abjuraciones del «Espíritu Nuevo» — serían perturbadoras para cualquiera aunque tengo la impresión que Moro supo capear el temporal y orientarse en el maremágnum — al menos en lo que concierne su actividad como pintor. Parece que no dejó de pintar pues hacerlo «le divertía». Asumo así que su disposición entonces era similar a la que años más tarde expresara en una carta suya desde Ciudad de México: «...se trata de pintar para sí y nada más. Porque la pintura es el bordado o el pirograbado de seres superiores, y nada más. Pintar es tan divertido como puede ser, a veces, barrer. ¿O no?»⁹ De esa actitud viene la seguridad en la utilización de los medios — la fantasía de llevarlos a sus extremos — la adaptación e invención de nuevos procedimientos — el disfrute del color — la elegancia del trazo. Subyacente —empero— se oculta el propósito esencial — la *persecución de la quimera* antes mencionada — propósito que le hizo mantenerse fiel al movimiento surrealista — a pesar de las discrepancias varias veces expuestas — «pues es el único —opinaba— que haya intentado llevar la existencia humana a su punto máximo de incandescencia». Es anti-gente recordar que en el mismo texto decía: «las preocu-

⁹ *Vida de Poeta* — Algunas cartas de César Moro escritas en la Ciudad de México entre 1943 y 1948. Lisboa 1983. (Carta del 1º y 2 de octubre de 1946.)

paciones de 'materia', de 'relación de tomos', de 'proporción' no son los solos criterios desde los cuales se puede contemplar la pintura sino que ésta —Gustave Moreau y Odilon Redon ya lo habían comprendido muy bien— no pierde nada al proponerse ambiciones más altas». La mención de tales nombres hace que sea más que conjetura la indicación que de ellos hice entre los inspiradores de los modos iniciales del arte de Moro. El que Moro los recuerde en las postrimerías de su vida es tal vez un índice de la persistencia de los elementos fundamentales de su carácter y de su arte. Muy pronto —como vio Raygada— Moro fue un caso singular y admirable de «hombre libre» que jamás hace 'lo que se debe hacer' sino lo que él desea — imagina — siente.

Se hizo referencia al comienzo a la actividad paralela de Moro como poeta. Al respecto Raygada habla de «dos volúmenes de rarísimas y muy hermosas poesías en su mayor parte inéditas». Hubiera convenido acaso tratar acá de los inicios de Moro como poeta — materia poco estudiada hasta ahora. Mas el tema es complicado y exige espacio y una dedicación cabal. A la observación superficial se nota que Moro hurga diversas vetas de inspiración. Lo más saltante es un desgarramiento y una angustia llevados a veces al paroxismo (que encontraremos luego con relativa frecuencia en su obra madura). También son visibles esos juegos con las palabras basados en el azar o la fonética (la selección por ejemplo en un poema de vocablos con la misma inicial: «volví a besar variadas veces / tu brazo batallante y vencedor» son los versos finales de una poesía sin fecha pero que A.C. ubica entre las correspondientes a París. Por otra parte la secuencia de imágenes en «Parque zoológico» (también sin fecha pero comprendido por A.C. entre los poemas

anteriores al viaje) muestra un Moro de observaciones irónicas o burlonas de la realidad.

Habrà de todo modo que indicar un trastorno grande en su poesía al contacto con el ambiente cultural parisiense: pronto deja de escribir en español (de acuerdo con la edición de A.C. los últimos en ese idioma datan de 1928; no volvería a usar el español sino a su vuelta a Lima). No se podrá decir cuándo empezó a escribir en francés hasta que no exista una edición de los poemas de esa época aún inéditos. No disertaré aquí sobre los motivos probables de ese cambio ni tampoco sobre las circunstancias que han hecho que Moro tenga fama como poeta y casi ninguna consideración como pintor.

No me gustaría — sin embargo — pasar por alto una práctica que no tiende a disminuir con el tiempo y que últimamente ha alcanzado límites extremos de arbitrariedad y pedantería. Todavía muy joven — seguramente porque le era incómodo el nombre que había recibido al nacer — César Moro escogió esas dos palabras (rotundas y definitivas) para que se le llamara con ellas *en todas las circunstancias de su vida*. No adoptó un seudónimo ni un nombre de pluma sino se puso el nombre con que todos los que le conocimos le hemos llamado y aun he oído que le llamaban en casa su madre y sus hermanos. Es por ello irritante que se insista tanto en el supuesto nombre «verdadero» de Moro. (¿Qué entenderán con ese calificativo? ¿El nombre «secreto», el «escondido» que pocas personas conocen salvo los iniciados? Por mi parte no me he reconocido sino en el nombre que en tiempo lejano me dio — inventándolo — una persona querida — y que yo mismo ahora ni siquiera recuerdo). Desde luego — aun para la Administración Pública y en todos los lugares donde trabajó — Moro fue siempre César Moro conforme constaba en su libreta electoral y demás docu-

mentos. Es en consecuencia bastante ridículo que en una Antología de poesía peruana no sólo se recuerde su nombre de bautizo sino que en el índice donde figura *César Moro* se remita al otro nombre. Es tan monstruoso como si en una antología de la poesía francesa donde en el índice se pone *Guillaume Apollinaire* se añadiera: véase *Wihelm Apollinaris de Kostrowitzky*. ¿Quién habla del nombre «verdadero» del Sr. Neruda — que parece era Neftalí Reyes o algo por el estilo y a quién le importa? Pero en Lima todavía hay que ser «hijo» o «sobrino» de alguien para tener existencia. La vieja manía virreinal no nos abandona — nadie puede cambiarse de nombre sin que se aprovechen las más inverosímiles ocasiones para refregárselo a todo el mundo por las narices. Felizmente que Moro al menos se libró de ver repetirse hasta el cansancio el ultraje contra el cual protestó cuando un Director de la Biblioteca Nacional no quiso «agradecer a C.M. los libros de C.M. que le había enviado C.M.» Los poemas y los cuadros los hizo y los firmó — o no los firmó — *César Moro* y a él hay que nombrar cuando se quiere decir algo sobre el autor sin recurrir a la apelación por él renegada.

Reconocimientos: Este artículo no hubiera podido escribirse sin los dibujos cuadros y documentos facilitados por la Sra. M.L. Graus de Quíñez Asín y la gentileza que tuvo el Sr. Ricardo Silva-Santisteban de poner a disposición del autor las obras de C.M. que le habían encomendado la Sra. Margot S. de Ortiz y André Coyné.

[En *Debate* N° 32. Lima, mayo de 1985, pp. 56-59.]

PINTURAS Y FOTOGRAFÍAS DE EGUREN — EL POETA

Se buscará en vano el nombre de José M. Eguren en los libros publicados sobre el arte de este siglo en el Perú. Salvo la semblanza de Teófilo Castillo en *Varietades* (1919)¹ — los escasos comentarios y referencias hechas en periódicos y revistas no se han debido a la pluma de pintores o críticos e historiadores de arte.

En el número de homenaje que *Amauta* dedicó a Eguren —se reprodujeron algunas de sus acuarelas y diminutas fotografías². Ello motivó algún tiempo más tarde un comentario del crítico literario Marcel Brion en *Les Nouvelles Littéraires*³ (lo cual halagó enormemente al poeta)⁴. Según la bibliografía conocida — sólo Antonio Espinoza Saldaña dedicó en 1931 una nota en la revista social a la «Poesía en color de José M. Eguren — Acuarelas y gouaches»⁵. Luis Alayza y Paz Soldán se ocupó en «El arte de José M. Eguren» sobre la base de consideraciones más bien biográficas y esotéricas (1941)⁶. Luego parece que no hay nada hasta 1965 en que una crónica de Alfonsina Barrionuevo recordó en *Caretas* «La diminuta cámara de Eguren».⁷ El año siguiente la misma periodista

¹ Teófilo Castillo «Semblanzas de artistas — V — José María Eguren» En *Varietades* N° 590, 21 de junio de 1919.

² *Amauta* N° 21 — febrero-marzo de 1929.

³ Marcel Brion. «Eguren». En *Les Nouvelles Littéraires* París — agosto de 1930.

⁴ José M. Eguren. *Obras completas*. Lima 1974. Correspondencia. Carta a M. Brion de noviembre de 1930. (p. 396) (Citado después: O.C.)

⁵ Antonio Espinoza Saldaña «La poesía en color de José M. Eguren; Acuarelas y Gouaches». En *Social*. Año 1 N° 6, mayo de 1942.

⁶ Luis Alayza y Paz Soldán. «El arte de José M. Eguren». En *Turismo* N° 162. Lima, abril de 1941.

⁷ Alfonsina Barrionuevo «La diminuta Cámara de Eguren». En *Caretas* N° 321. Lima, 10-22 noviembre de 1965

trató en el suplemento de *El Comercio* de «Las acuarelas de Eguren» — quizás a raíz del donativo de don Luis Loayza a la Biblioteca Nacional — realizado en 1963⁸.

Esta indiferencia no es de extrañar. Peor suerte merecieron los otros dos poetas que practicaron entre nosotros la pintura — César Moro y Ricardo Peña Barrenechea. Sin embargo — Moro había expuesto en Bruselas París Ciudad de México y Lima. Y la exposición que el prematuramente desaparecido Peña llegó a presentar en Lima suscitó tal interés que la revista *Tres* dedicó uno de sus *Cuadernos de Cocodrilo* a reproducir varias de sus obras.

La explicación del guardado silencio puede hallarse quizás en que los tres actuaron fuera de los circuitos establecidos para la promoción y difusión del arte en el país y —sobre todo— como también ocurría con el ingenuo y sabio y admirable Mario Urteaga — lo que hacían era realmente «pintura» y no la desfiguración tendenciosa torpe e ideológica a que sometía ese arte la llamada «escuela indigenista» — prevalente durante tantos años hasta que hacia los 40 la reacción saludable de Sérvulo Grau y Quípez Asíñ dio otro rumbo a las artes en el Perú.

En cuanto a Eguren hay que considerar también su desinterés a mostrar su obra fuera de sus amigos y los visitantes que se lo solicitaban.

Eguren había dibujado y pintado desde niño. Era una de sus maneras de «poetizar en algún arte la añoranza de la primera música y del primer paisaje que le tocaron con su sueño y su alegría» (aspiración manifestada una vez en una encuesta)⁹.

⁸ *Id.* «Las acuarelas de José M. Eguren». En *El Comercio*. Suplemento Dominical. Lima, junio de 1966.

⁹ «La iniciación poética de J.M.E.» En *Variedades* N° 839. 29 de marzo de 1924. (O.C., p. 401).

En el artículo de T. Castillo encontramos información precisa sobre la pintura durante varios años practicada por Eguren. Había hecho retratos en miniatura de familiares suyos que Castillo consideró *pequeñas maravillas, relicarios casi de orfebrería*. (Retratos que Eguren conservó toda su vida según se deduce de la escena contada por Isajara¹⁰. Eguren — ya en su lecho de muerte — le muestra sus tesoros guardados en un pequeño cofre — entre ellos tres miniaturas.)

[Algunas de éstas pueden verse en la exposición conmemorativa de Eguren (*Aproximaciones y perspectivas*) que con singular acierto han promovido la Biblioteca Nacional y el Banco Continental en la Galería de este último.]

Pero lo que particularmente atrajeron a Castillo fueron los paisajes. He aquí su encomio.

Creo que ningún pintor; sea nacional o extranjero, ha llegado a dar con mayor exactitud y justeza la nota pictórica del cielo de Lima y su campiña que Eguren. *Camino de la huaca* se titula uno de sus paisajes y a la verdad que impresiona hondamente la realidad, la fina melancolía de esa escena, con sus sauces escuetos, orillando la acequia humilde, negra, de aguas muertas, la loma blanca ocruna de un horno ladrillero que se pierde a la vuelta del camino.

Castillo —desde luego— abomina de otros cuadros de Eguren en que se hace patente no el minucioso tratamiento del detalle — sino se insiste en la «impresión subjetiva» — en «la mancha» evocadora — en la sugerencia del misterio mediante la imprecisión y la vaguedad — tendencia que Castillo calificó de malos *tanteos de pintura añeja simbolista*.

¹⁰ Isabel de Jaramillo (Isajara) «Los últimos días de J.M.E.» (O.C., p. 468).

Castillo no menciona las delicadas marinas de Eguren — aunque entre las reproducciones que acompañan su semblanza figure una de la playa de la Herradura.

Es necesario remarcar que por esos años Eguren — conforme declaró al visitante — había dejado de pintar pues estaba «convencido que no tenía condiciones». No sé en qué grado se atendería a esa decisión. En todo caso — años más tarde — cuando a consecuencia de un golpe que se dio (escribió a Enrique Bustamante y Ballivián) en un paseo fotográfico — tuvo que quedarse en cama por largos meses — tomó de nuevo los pinceles pero para hacer acuarelas *imaginadas, con mejor dibujo de mis pinturas del natural — las hago de memoria. Añade porque el recuerdo tiene transparencias poéticas*¹¹. En una carta a José Carlos Mariátegui es más explícito.

Pinto mis recuerdos y algunos motivos que como le dije había soñado pintar antaño. Sin pretensiones — Traverso dice que hago poesía con el pincel. No tanto — y no ilustro mis versos por no imitarlos. Pronto verá mis acuarelas imaginadas: las caritas amables y la noche de las quimeras¹².

Este gusto por la acuarela y el dibujo lo conservó Eguren hasta sus últimos días — hacía así sus «estampas de recuerdo» según el testimonio de su amiga Isajara.

No sé en qué periodo empezaría Eguren a interesarse por la fotografía. De todas maneras fue seguramente el primero en el Perú en utilizarla con fines propios y exclusivamente estéticos. Llevó a ella su ingenio (la construcción de cámaras de la dimensión de un dedal — su

¹¹ Correspondencia. Carta a Enrique Bustamante y Ballivián de noviembre de 1928. (O.C., p. 393.)

¹² *Id.* Carta a José Carlos Mariátegui del 30 de abril de 1928. (O.C., p. 389).

tratamiento de los negativos — los ángulos caprichosos del enfoque) y su originalidad y el imprescindible hálito poético que marcaron toda su obra y toda su vida.

Si son materia de leyenda las pequeñísimas cámaras por él fabricadas no parece que se hayan reconocido las motivaciones —metafísicas diría yo— de su empeño en hacer siempre fotos minúsculas. Nunca hizo el menor intento de ampliar sus películas ya que la intención era jugar con los efectos de vaguedad y misterio de lo diminuto y apenas perceptible. Como él mismo desarrollaba las películas hacía descubrimientos y una vez consiguió *un azul de acuarela inglesa en el papel poniendo en el fijativo un trocito de hierro oxidado*¹³.

Es pertinente recordar aquí algunas de las «divagaciones» dedicadas por Eguren en *Los motivos* a las posibilidades y ambigüedades del lente fotográfico.

...la cámara no obstaculiza la acción creadora, es una nueva forma de pincel y el pincel mismo completa la obra de ésta en el retoque. [...]... nos detendremos un punto en el objetivo transformador que actúa independiente como una unidad. Vemos frecuentemente desfiguraciones fotográficas o embellecimientos milagrosos, semejantes a creaciones súbitas. Hay tan caprichosos que sorprenden, como si agentes desconocidos las confeccionaran con un poder extraño. Hay negativos que parecen burlarse del fotógrafo y otros tan bellos que nos vienen como un presente insólito para nosotros perdurable. [...] La fotografía corre paralela con el dibujo actual. Estos aciertos imaginativos parten de la misma ley misteriosa y dual. Ella ilustra nuestra vida, nuestros momentos y participa de nosotros mismos¹⁴.

¹³ Isabel de Jaramillo (Isajara) «Conversaciones con J.M.E.» (O.C. pp. 444-445).

¹⁴ «Los motivos» (O.C., pp. 284-285).

Pero los criterios de Eguren nunca fueron exclusivistas. En otro pasaje del mismo escrito se refiere a una pintura de Vermeer (*La encajera — cuadrito de un palmo que finge la vastedad de cien metros*) y aclara — *Un aspecto de arte no debe ser la crítica de lo opuesto. Un paisaje de grandes dimensiones es preferible y es también una miniatura ante la Naturaleza*¹⁵.

Los escritos de José M. Eguren sobre arte y estética nos hicieron poner grandes expectativas en una muestra de algunos de sus óleos acuarelas dibujos y fotografías — en su mayoría inéditos y no reproducidos o exhibidos antes. La exposición es un esfuerzo altamente meritorio — el reconocimiento finalmente de Eguren como pintor — como uno de los pocos (opinamos) que en una época de confusión y prejuicios dañinos para la expresión plástica supo hacer arte verdadero y — como él ha explicado lúcidamente — acorde con las exigencias vitales y estéticas de su tiempo.

Se han debido superar dificultades grandes pues entiendo que no pudo disponerse de la importante colección que fue de la Sra. Isabel de Jaramillo (Isajara) y que muchos cuadros y dibujos están dispersos y son de casi imposible ubicación. El grueso de lo expuesto procede — creo— del donativo Loayza. No puede por ello verse ni el *Camino de la huaca* — óleo elogiado por Teófilo Castillo — ni *El árbol seco* — *En las lomas y Mañana* (cuadros reproducidos en *Variedades*) y tampoco *La acequia de Pro* que aparece junto al texto de Alayza en *Turismo*.

Ya he citado las miniaturas de miembros de la familia Eguren. Debo ahora señalar entre los retratos al óleo

¹⁵ *Id.* p. 280.

el notable (por el tratamiento audaz del color y la justeza de la expresión) de su sobrina María Koechlin Eguren.

En las breves marinas se nota el cuidado por el detalle ya remarcado por Teófilo Castillo — además pasa por ellas el misterio de las lontananzas en que ponía hincapié Eguren.

En general — sin embargo — los pequeños cuadros están mal conservados — ha habido desprendimientos de la pintura cuando no se ha cuarteado ésta. Se ha mantenido en cambio el azul esplendoroso en el paisaje mínimo de una quinta en el campo. Y hay sugerencias «poéticas» (la obsesión egureniana) en el pequeño paisaje con agua en el primer plano. También en otro de mayores dimensiones — con los platanales tan típicos de la casi extinta campiña limeña. Asombra por otra parte el efecto de cielo falsamente tempestuoso que se percibe en un óleo pintado a la «manera» detestada por Castillo — y que tiene encanto contemplado a cierta distancia (como hay que ver las pinturas de esta especie).

Con lo que más afinidad encontramos — desde luego — es con sus «acuarelas de fantasía» — *La niña de la foca* — *La niña de las redes* — esa pareja en el mar y con guirnaldas que identifico por mi parte con dos jovencitas (y no con *Adán y Eva* como fue intitulada) y un extraño «escenario» con reminiscencias de cubismo en su composición.

Deseamos que esta exposición sea un preludio a la revalorización de la obra pictórica y fotográfica de Eguren. Que las obras en custodia en la Biblioteca Nacional sean puestas al cuidado de conservadores y restauradores de arte y que se procure reunir las obras ahora dispersas. Ello contribuiría a que algún día se pueda obtener una visión más completa y fidedigna del lugar que corresponde dentro de la Historia del Arte peruano a los óleos acuarelas dibujos y fotografías de Eguren.

Nuestro más grande poeta — autor de la prosa «rara» y turbadora de *Los motivos* (nuestro único aporte original a la interpretación metafísica y mítica de la vida y de las artes) fue además uno de los pocos que durante muchos años supo reconocer la tradición viva de la pintura (para renovarla) y que hizo de la fotografía — en la escala mínima en que la practicó — un arte de fantasía inimitable y sorprendente.

[En *Debate* N° 38. Lima, mayo de 1986, pp. 53-55].

PARA UNA SEMBLANZA DE CÉSAR MORO

Este ciclo de conferencias sobre las relaciones de escritores peruanos con Francia lleva como título «Lima-París-Lima» — con lo cual parece evocarse un viaje de ida y vuelta. Compruebo sin embargo que la tendencia general o predominante ha sido más bien la del asentamiento definitivo — la aceptación complacida del destierro. Aunque destierro — me doy cuenta — no sea el término justo. Habría que emplear más bien transplatación — hallazgo del lugar ideal para vivir — para crear — y para morir.

Vallejo — *verbi gratia* — nunca aceptó volver a su país (a pesar de cuán precario pudo serle a menudo ganarse el sustento diario).

Aunque quizá me alejé del tema — no puedo absterme de hacer referencia aquí a todos los otros — aquellos que no accedieron nunca a la «tierra prometida» e incubaron toda la vida nostalgias de la Gran Ciudad — propicia como ninguna otra a las artes y las letras — aureolada de leyenda — de libertad y tolerancia. Sobre todo porque me siento impelido a mencionar el caso de nuestro más grande poeta moderno. En muchas cartas habla José M. Eguren reiterada y explícitamente de ese anhelo. En ocasiones — incluso — comunica la inminencia del viaje como en aquella que recibieron Vallejo y Ernesto More — en la que figura esta frase que no podía proceder sino de la fantasía prodigiosa del autor de *Simbólicas* y de *Los motivos* — *Me pasearé por el bulevar* — anunciaba Eguren *con mi barba de marfil y mi paso inglés*.

Es irritante la burla al poeta de quien le hizo falaz promesa — aún más cuando se está enterado que precisamente entonces era enviado a Europa un discípulo mío quien no poseía otro mérito que ser sobrino del Pre-

sidente de la Junta de Gobierno — uno de cuyos miembros — el doctor Gálvez — se suponía era amigo de Eguren. Hubo lugar y ocasión para el sobrino pero ninguna para el poeta ínclito — nunca servil — asaz veces befado y denigrado por mediocres y envidiosos.

No sé cómo se las agenciaría César Moro para viajar a Francia. Sabemos que antes de partir solía asistir a las reuniones en casa de Eguren en Barranco — al igual que otros intelectuales.

Moro era conocido desde muy joven en Lima como dibujante. Una nota del crítico de arte Carlos Raygada nos informa que en su equipaje Moro llevó — además de los cuadros — los cuales prontamente exhibiría en exposiciones colectivas en galerías de Bruselas y París — un par de libros suyos de poemas notables.

Antes de continuar me corresponde hacer una advertencia — no voy a dar «testimonio de Moro». El término me suena siniestramente a procesos y tribunales. Nada más opuesto a las relaciones que mantuve con Moro. Para mí Moro fue siempre «el amigo» — uno de los pocos o más bien el único con quien no necesitaba canjear palabras para ponernos de acuerdo — la armonía era tácita. Curiosamente esa confianza mutua excluía la confidencia. Durante los años en que lo frecuenté — casi a diario en Lima — nunca intercambiamos ninguna. Las escasas que — más tarde — me haría en su correspondencia son más bien vagas — apenas lo indispensable para explicar una situación o una actitud — pero se guardó con sigilo el detalle de la experiencia secreta.

Nuestra colaboración en el campo de publicaciones y polémicas es bastante conocida para que tenga que tratarla aquí. Fui — desde luego — cómplice de actos en que no era para mí evidente ni la necesidad ni la urgen-

cia. No me arrepiento de ello — era gesto de amistad ceder ante su requerimiento o su capricho. El testimonio de Moro será por tanto el que él mismo ha aportado — sea en sus escritos o en las pocas cartas suyas que se han hecho públicas.

Lo que significó para Moro entrar en contacto — no — sumergirse por entero en la gran metrópoli francesa en los años veinte de este siglo — cuando era centro mundial de las más diversas y avanzadas tendencias (y escuelas y sectas) literarias y artísticas — puede entreverse en unas líneas escritas en Lima casi 30 años más tarde. Se encuentran en un artículo dando cuenta de una exposición representativa de la pintura francesa moderna. Dicen:

El extranjero que llega a París sufre la transformación y se adapta a un ambiente secular, el más viejo y el más moderno, vivo y perennemente presente. Todas sus reivindicaciones, sus nostalgias, sus ambiciones tienen cabida en París, donde encontrará amigos con idénticas preocupaciones, amigos que alentarán y apreciarán su esfuerzo, colaborarán con él y lo aprovecharán al mismo tiempo, estableciéndose así un cabal sistema circulatorio.

Es un ambiente idílico el que traza Moro — se comparte y no se rivaliza. Cada uno toma y cada uno da. Hermandad o fraternidad perfecta. Moro la presenta como evidencia y habrá que creerle. Yo he estado en París en otras épocas y entonces casi siempre de paso. Salvo en 1951 — cuando encontré allá a Paalen y por intermedio de él a Óscar Domínguez y Vieira da Silva a Szénes y otros pintores. Sí — se notaba cordialidad y aprecio mutuo entre ellos. Era un ambiente distinto al que he entrevisto en estadas posteriores — pero repito — mis contactos fueron más bien breves y superficiales.

En el campo de la creación poética la vivencia parisiense de Moro tuvo repercusión despampanante. Como se sabe — a partir de 1928 Moro empezó a escribir su poesía exclusivamente en francés. Es un fenómeno extrañísimo y no sé si di una explicación plausible hace bastante tiempo cuando opiné que ello se debería al reconocimiento por Moro del francés como la lengua adecuada para la especie de poesía que él privilegiaba. Las ambigüedades de sonido y sentido — tan abundantes en el francés — se adaptan bien a las sutilezas y la duplicación de significados de buena parte de su obra poética. Aunque quizá fuera determinante su inserción mediante el francés en una tradición poética de variedad y riqueza sin parangón en cualquier otro idioma. Un Nerval un Baudelaire un Rimbaud un Mallarmé sólo pudieron darse — principalmente si no exclusivamente — por virtud de las idiosincrasias de la lengua francesa. Moro supo asimilar y apropiarse consciente o inconscientemente de todo aquello en ella que le era útil y afín.

En apoyo de esta hipótesis recurro a los comentarios que Mme. E. Noulet hizo a *Le Château de grisou* y que Roger Caillois se negó a publicar en la revista que dirigió en Buenos Aires durante la Segunda Guerra Mundial alegando excesivo el elogio.

Mme. Noulet estimó los poemas del libro:

hijos brillantes de una descendencia peligrosa. Del surrealismo tienen la yuxtaposición libre de imágenes que deberían razonablemente repelerse sin que empero la vecindad extraña llegue a la incoherencia. Toman del simbolismo las vías indirectas de la metáfora, mientras que por su escritura, su concisión y, a veces, su sintaxis, se relacionan con Mallarmé. De Rimbaud heredan su lujo sensorial; la sola enumeración de algunos títulos prueba que el autor; como Rimbaud, ha buscado en las sensaciones de materia y de

tacto una fuente nueva de sugerencias. Señalar tantos lazos ilustres, lazos que se relacionan todos entre sí, no implica que los poemas de César Moro sean reflejos o remedos; queremos indicar con ello el aire de familia y la fórmula poética a que pertenecen. Esto dicho, es preciso señalar, por lo contrario, su originalidad y su valor.

La cita ha sido larga pero era indispensable considerando la autoridad y el prestigio de Mme. Noulet como estudiosa de la poesía francesa de la segunda mitad del siglo XIX y basta ello para situar la importancia que tiene el idioma francés en la expresión poética de Moro.

No sabría decir qué huellas ha dejado la prolongada residencia parisina de Moro en su poesía. Algún curioso tal vez las rastree un día. Yo tengo presente un poema en prosa fechado en París — diciembre de 1931 — cuyo título es «Se sueña como uno pasea en domingo» — especie de ensoñación que transcurre entre la estación de Passy — en donde se relata la confusión sonambúlica que hace el viajero entre «Roma» estación del Metro y Roma la Ciudad Eterna. Entresaco del poema estas frases:

Por falta de dinero y amor a los viajes me encariñé con el barrio de Europa, sin encontrar a nadie que pudiera decirme si los trenes llegaban allí realmente. No desespero y vivo únicamente al acecho de aquel día.

He hallado otra referencia curiosa en el cuaderno que nos ofreció no hace mucho la revista *Antares* y que contiene escritos de Moro correspondientes a su estada mexicana. En uno de ellos se menciona extrañamente la avenida de Suffren. ¿Por qué le vendría ese nombre estando en la ciudad de México? — si aceptamos que el texto se originó efectivamente en esa ciudad — pues tengo la impresión que ha habido más de una confusión involuntaria al publicarse la obra inédita de Moro (es decir

casi toda ella ya que en vida suya se editaron un libro y dos breves cuadernos — los tres de poemas en francés.)

Esta circunstancia ha planteado problemas difíciles o insolubles. De su obra escrita en español lo único que Moro trató —infructuosamente— de llevar a la imprenta fue *La tortuga ecuestre*. Yo recibí copia del manuscrito con una anotación referente a los tres epígrafes. Estos debían ir en hoja aparte y separando así las tres secciones del libro. Tal indicación no ha sido respetada en las ediciones existentes.

A pesar de la aparición en el curso de los últimos años de tres series de poemas de Moro escritos en francés (*Ces poèmes...* en Madrid — *Couleur de bas rêves tête de nègre* en Lisboa — y *L'ombre du paradisier* en Lima) con las cuales parecería agotarse la lista de inéditos — empero la dispersión de las publicaciones — el difícil acceso a varias de ellas y la tirada escasa de la mayoría no permite al grueso de las personas interesadas adquirir una visión más o menos global de toda la producción — tanto en francés como en español.

Otra cuestión que me preocupa es el temor que tengo que Moro no hubiera autorizado la impresión de los poemas no ordenados por él en la forma en que han aparecido. La reproducción facsimilar en *Ces poèmes...* de la primera versión (el primer borrador diría yo) de *Renommé de l'amour* hace ver que difiere sustancialmente de la versión dada en *Le Surréalisme au Service de la Révolution*. Moro solía modificar los textos cuando se ofrecía la oportunidad de hacerlos públicos. Una remodelación inspirada hacía cambios no sólo de detalle sino de estructura. Era su manera de poner en foco la visión — de darle precisión y concisión. En el mismo libro se habrá observado que la secuencia de los poemas no es la cronológica. El situado primero es de 1936 — el colocado último de

1930. Por otra parte Moro se deleitaba en raras amalgamas como la aplicada en *Alfabeto de las actitudes* en donde — bajo un epígrafe de Proust — alineó un poema de diciembre de 35, uno del 11 de enero del 36 y un tercero de enero del 53. El resultado es particularmente inquietante y la suma uno de los poemas más misteriosos y (a la vez) reveladores de Moro. Extrañamente este poema no se encuentra en ninguna de las recopilaciones de poesía sino en *Los anteojos de azufre* — libro dedicado a los ensayos artículos y notas escritas en español — dejando por tanto en el aire los pocos que escribiera en francés — uno de los cuales — el destinado para el libro sobre magia de André Breton — es conocido únicamente por un fragmento (y en español) — como tampoco se conoce en francés el poema publicado en español en la revista *Escandalar* que editaba en Nueva York Octavio Armand y que ostenta el mismo título del poema de Moro en la revista de Breton. ¿Por qué esa repetición del nombre? ¿Se tratará de otra versión segunda o tercera?

Insisto — antes de enfrentarse al público las poesías de Moro pasaban por un nuevo baño alquímico definitivo. Una prueba de ello es la transformación de lo que absurdamente se ha presentado como «cartas» en el tomo editado por el INC. La experiencia que dictó esas páginas encontró su vestidura auténtica y refulgente en *Lettre d'amour*. La tentativa anterior caducó — anulada por esta poesía — escrita al parecer no por Moro sino por la propia Poesía. Después de *Lettre d'amour* ¿cómo podrían proponerse otras «cartas»? La condición de «borrador» de éstas se refuerza si se recuerda que existe el fragmento de una sexta «carta» — no publicada naturalmente. En una edición crítica — que incluyera variantes y antecedentes — habría lugar para esas páginas. No es aceptable que figuren como integrantes de la «obra poética». (*Véase la nota añadida al final*)

Respecto a la difusión en general de los escritos de Moro — considerando el interés creciente que suscita — sería urgente la preparación de una edición completa basada en nueva lectura y ordenación de los manuscritos.

Como tal tarea es ardua y requiere un pequeño grupo de especialistas podría — en tanto se establecen los textos definitivos — proyectarse una selección del material disponible y editar un volumen en español y uno en francés (ambos con igual contenido) de modo que por primera vez los lectores en uno y otro idioma tuvieran una perspectiva general de la producción poética de Moro. ¿Por qué no se ha parado mientes en que todavía no hay traducción francesa de *La tortuga ecuestre* — obra excelente y en que se asienta el renombre de Moro entre los poetas de nuestra lengua?

También hay aversión a aceptar al Moro dibujante y pintor cuya originalidad y — a veces — genialidad pocos admiramos y proclamamos. Mas en este aspecto quizás exigimos demasiado si se piensa que aún no contamos con un Museo de Arte Contemporáneo —aún modesto— y que para gran vergüenza nuestra los maravillosos y abundantes ejemplares del arte antiguo peruano no poseen la morada que merecen

Esta situación desastrosa (digamos — de lesa cultura) nos devuelve al examen del destino de Moro en un país donde tales cosas (y otras peores) son toleradas.

Es de suponer que hubo razones personales muy poderosas que obligaron a Moro a abandonar París. En su caso habrá que tener —desde luego— en cuenta la crisis social política económica por la que atravesó Europa al comienzo de los años treinta. (El transporte de la Armada Nacional en que hizo Moro el viaje de vuelta estaba repleto de repatriados).

En su segunda temporada limeña Moro organizó con artistas chilenos una exposición que fue acogida con escándalo por los raros frequentadores de las escasas galerías de arte existentes en esa época. Un catálogo trajo a Lima la buena nueva del arte reciente y dio a conocer la insolencia y desplante característicos de vastos sectores de sus propagandistas. A raíz del catálogo — Huidobro suscitó una polémica de insultos según era usual en los ambientes literarios y artísticos del viejo y el nuevo Mundo pero inusitado en el nuestro.

La arremetida de Moro contra el arte indigenista — en boga en el Perú — aumentó la postergación que se le había impuesto. Una persecución policial de la dictadura filofascista dio origen en 1938 a un nuevo alejamiento del país. Esta vez Moro fue a México — país que vivía un periodo de renovación y que estimuló en Moro la realización de una muy importante labor de poeta ensayista y traductor. No dejó tampoco de pintar — los cuadros de esa época que se han conservado (pues se desconoce el destino de los bodegones pintados en el taller de Agustín Lazo) son apreciados como algunos de los más remarcables de su arte pictórico.

Moro se sintió a sus anchas en México pero una situación personal incómoda (más que incómoda — angustiosa) le hizo añorar instantes de sosiego o de belleza recordados como ocurridos en el Perú y que con frecuencia no son sino invenciones del deseo y la fantasía. Cuando le observé lo poco fundado de su propósito de regresar a Lima me contestó lo siguiente (carta fechada en marzo de 1948):

No sé qué decirte ni hasta que punto aceptar tu pesimismo. Tú y yo somos diferentes de los demás que beben o se encierran en un manicomio. ¿Es en la realidad tan horrible, tan abrumadora Lima? Sé que es un páramo, que lo

cursi, lo mediocre, lo falso imperan sin recurso. Pero, ¿y los seres humanos? ¿O no hay un solo ser humano, no existe un solo rostro que valga el exilio? El problema tremendo de la mayoría es su ceguera para el mundo exterior, cierran las narices para no respirar ni oler el paisaje; cierran los ojos y no ven nada alrededor suyo. El sol, el aire, el mar, ¿no siguen siendo la maravilla de las maravillas? ¿No hay perros, pájaros, plantas? Ahora, después de tantos años de haber pensado en el suicidio, sé que amo la vida por la vida misma, por el olor de la vida.

Es curioso que en la justificación de su anhelo de regreso Moro reconozca explícitamente que era en Lima donde lo esperaba el exilio. En su tierra se sintió siempre excluido y puesto de lado.

Quería adjudicar a «yankees y rusos» los obstáculos que se oponían a un goce normal de la existencia — a una vida mínimamente vivible. Olvidaba adrede que no se vive exclusivamente de sol aire y mar (no disfrutables en Lima — con suerte — sino tres meses al año).

Pronto la realidad peruana se le haría patente — la misma de siempre. Llegado Moro a Lima en abril del 48 — ya en octubre del año siguiente (apenas arribado yo a Nueva York para trabajar en las Naciones Unidas) me recomendaba que cuidara de no volver antes de tener asegurada la salida. «Nunca me arrepentiré bastante de haber dejado México». Terminaba rogándome que le escribiera pues ahora era él el que «estaba exiliado».

Fueron años de vida dura. Daba clases de francés en el Colegio Militar Leoncio Prado y en la Escuela Militar de Oficiales — lo cual le exigía largos recorridos utilizando pésimos medios de transporte público.

Testimonios del género de vida que llevaba se repiten en sus cartas de 1954 y 1955. Leeré como típica parte de la dirigida a su amigo Carlos Tosi. Está fechado *infecto domingo de Carnaval* en Barranco (1955):

Te enviaré muy pronto *Trafalgar Square*. Sigue todo lo demás inédito y se publicará quizás post mortem. Aquí ya sabes tú lo que cuesta hacer un paso. Si ya simplemente ser una persona ligeramente independiente es una hazaña, publicar libros en un idioma extranjero, hacer una exposición, son empresas titánicas para quien como yo no tiene mucho tiempo y tiene muy reducidos medios económicos y vive en el último rincón del mundo. A veces me extraño infinito de poder todavía conversar de algunas cosas y de no estar totalmente asimilado a la bestialidad de maceta que impera aquí, y me extraña aún más que haya quien me recuerde y me estime.

Moro se sentía acosado — condenado a perder su personalidad y su identidad. Como reacción escribía no sólo las cartas en que se quejaba no podía escribir sino los profundos singulares y enigmáticos poemas de *Amour à Mort* y de la serie posterior dejada sin título. Además empezó de nuevo a pintar y preparó la exposición de pasteles que se exhibieron (con los marcos que él hizo poner) en el homenaje que se le rindió en el Instituto de Arte Contemporáneo meses después de su fallecimiento. Esos pasteles son una fiesta de color — una exaltación de la vida — el triunfo del arte sobre toda adversidad — grande o mezquina.

Hubiera deseado leerles también la última carta suya —por mí recibida— donde me contaba de su dolorosa enfermedad y de la zozobra en que vivía pues la licencia médica que le habían concedido era parcial — debía trabajar dos días a la semana y la perspectiva que se le ofrecía era volver en diez días al horario total de trabajo. Pero esa lectura me afligiría demasiado y no me siento en estado de hacerlo.

No quiero fatigar a los oyentes que aún deben escuchar una lectura bilingüe de poemas de Moro. En general

no es fácil acceder por primera vez a una poesía singular (a la de Moro o a la de cualquier otro de categoría similar). Hallar el grado de disponibilidad requerido presupone el olvido en el acto de la lectura de toda poesía antes leída pero al mismo tiempo —paradójicamente— un adiestramiento previo obtenible sólo mediante la frecuentación de muchas corrientes de poesía — antiguas y modernas. En el caso de Moro habría que haberse familiarizado con las maneras de hacer poesía de los autores del siglo pasado — mencionados por Mme. Noulet en la cita que hice de ella — y en las innovaciones aportadas en este siglo por Apollinaire Picabia Reverdy los principales representantes de la tendencia surrealista (y de otras diversas) y que han contribuido — todas — a renovar la sensibilidad poética moderna.

Tratándose de Moro habrá que tener además en cuenta influencias no estrictamente poéticas pero que han contribuido a que en su poesía se distingan matices muy especiales. Me refiero a las ejercidas por el Marqués de Sade y por el conocimiento de los escritos de alineados y la frecuentación respetuosa y cordial de éstos.

Se puede llegar a la poesía por los paroxismos de la locura o las extravagancias de las perversiones sexuales. Retomando una frase aplicada por Moro a Marcel Proust — diré que en su poesía hay a veces *una incandescencia, el rescoldo fulgurante de un infierno desconocido*.

La obra de Moro — empero — es más bien bifronte — como igualmente señaló certeramente Mme. Noulet en su breve texto crítico — de una parte el hundimiento de los más tenebrosos y asfixiantes antros de la noche — de la otra la exaltación de la vida y la plenitud solar.

Mas no únicamente eso — lo que dije es una reducción pobre de una complejidad muy rica. Hay que hacer lugar a un humor y una burla lúcidos e implacables y

que se ensañaron a ratos en el mismo poeta. En el cuaderno intitulado *L'ombre du paradisier* se incluye una prosa («Sept chants de douleur») que da la imagen de la duplicidad y de la complacencia y el horror con que uno puede contemplarse a sí mismo. Dice así su traducción aproximada:

Habiendo tomado sol esta mañana, tengo frío ahora. La otra noche estuve realmente inspirado al hablar de amor. Me sentía tan próximo al amor que podía hablar con todo conocimiento de causa. Hoy día no sé siquiera lo que eso quiere decir, fuera del contacto epidérmico y la interpenetración de sentidos agudizados. ¿Es posible que por eso deje uno de beber y de comer? Estaba —desde luego— más inspirado y más cerca de mí mismo y de la realidad. Conozco la falta de fervor, la terrible falta de fervor que tanto hacía sufrir a los místicos, mis predecesores. En el fondo soy un místico sin disciplina religiosa. En el fondo, toda la trivialidad del lenguaje se me revela en esta fórmula que no quiere decir nada: en el fondo. ¿Es que hay un fondo y una superficie? ¿Es que hay gentes más inteligentes o más tontas que yo? Todo es posible. No sé nada. Me quejo y me detesto y me abandono y me mimo y tomo precauciones infinitas para hablar, para pensar, para no vivir, para conservar un equilibrio precario y relativo. ¿Y si todo fuera falso y yo no fuera otra cosa que un imbécil que se ignora? Eso sería divertido...

Tengo la impresión — al leer lo anterior — que Moro se dirige de nuevo a mí con esos términos que usaba a menudo para cerrar un debate o una conversación. ¿Ya ves que sí? Pues no...

Mucho me temo que — habiendo dejado tanto por decir — les quede una impresión de semblanza en que ciertos rasgos han sido destacados y otros sumidos en la sombra. Conjeturo que así ha de suceder con todo inten-

to por asir lo vivo con instrumentos tan rudimentarios como son nuestras palabras.

Nota: noto al releer que mi hipótesis (improvisada al momento de la redacción) carece indudablemente de armazón crítica válida. La expresión debió haberse matizado. Las vías de la creación son múltiples sorprendentes e inesperadas. Hubiera sido mejor indicar que las impulsiones que conducían al poema — no cuajaron en las versiones primeras en que se recurrió al español. Que la vivencia se mostró en ellas demasiado evidente — que no hubo «sublimación» opinaría un freudiano — que sólo asentado con el tiempo el limo que enturbiaba la corriente pudo surgir (y en francés) la perfecta conversión (espontánea) del desgarramiento interior en imágenes poéticas adecuadas. En todo proceso de creación poética hay ese problema — una corriente interna (a veces avasalladora — en los sueños — más bien caótica) que necesita el «poema» para ser ella —es decir— para serlo de modo singular cierto e inconfundible. [Sobre este tema de la antinomia «automatismo síquico» y «poema resultante» se puede —por lo demás— disertar interminablemente sin que se haga mucha luz al respecto. Es como tratar de resolver en enigma cuando se entiende (al menos algunos lo entendemos así) que «el enigma» es precisamente «lo indecifrabable».]

1990

HAY O NO HAY LIBÉLULAS

Algo tan insignificante — en apariencia — como el hallazgo en la azotea de la casa de los despojos secos y mutilados de una libélula — bastó para remecer y trastocar capas anímicas profundas — para hacer que afloraran momentos lejanos de mi vida a los que el grácil insecto dio matices de encanto y fantasía. ¿Cuándo sería la última vez que fui favorecido con la visión huidiza de libélulas vivas asociadas con el susurro de surtidor o acequia — o con la espejeante lámina de agua en jardín o parque? Lugar y hora cobraban interés: la plenitud máxima de delicia. Lo real podía pasar por no distinguible de lo imaginado.

Al zumbar unas alas transparentes — bronceadas o azulinas — todo quedaba en suspenso del rasante vuelo sobre el estanque o de la detención súbita — en alguna isla del aire — del pequeño hechicero centelleante. Pero mi remembranza (como toda pseudo-recuperación de lo pasado) se me presentaba fuera de foco. Me eran inciertos — casi irreconocibles — esos efluvios de una época remota en que me había sido dado captar vibraciones mágicas en el ambiente y oír músicas tan sutiles que no podían proceder sino de vías lácteas distantes.

Además — casi no me atrevía a admitir — en mi desamparo y desgarramiento actuales — que mi nostalgia no era de alucinaciones infantiles — que tuve experiencias efectivas no comensurables con las desgraciadas y degradantes más recientes — que pude ascender (como en levitación) a un plano de dicha para el cual paradisíaco sería un calificativo más aproximado.

Mis vehementes esfuerzos por ver claramente las libélulas de tiempo remoto resultaron infructuosos. No

tuve maña para una invocación que trajera consigo «la presencia y la figura».

Por esos días en que acechaba la improbable aparición en estampida de alguna libélula (real o imaginaria) que hiciera *pendant* a las del recuerdo — ocurrió que examinando más bien distraídamente — libros y láminas me tropezara con imágenes o invenciones de escritores y artistas que habían tomado a la libélula como tema de inspiración o asociación (hecho corroborante de un poder sugerente ampliamente esperado).

Al abrir un estudio que Bernard Noël dedicó hace unos años a Gustave Moreau — lo primero que encuentro (reproducida a color sobre página doble) es la acuarela de una libélula y sobre la cual yace una ninfa desnuda y dormida. El efecto es chocante (a pesar de la destreza del pintor) o a causa de ello pues uno vacila entre la representación — tamaño gigante capaz de cargar a la hermosa — u otra de tamaño normal que — en tal caso — llevaría a cuestas una beldad liliputiense. Me irrita esta ambigüedad que no es lo más apropiado para la suscitación que persigo.

No imaginé que la referencia siguiente correspondiera a uno de los fundadores del dadaísmo y ferviente difusor de esa inconoclastía. Leo sin embargo, en el *Courrier Dada* de Raoul Hausmann que él antes de rendirse al «espíritu de Weimar» (con lo que entiende el del consejero áulico Von Goethe y sus discípulos y secuaces) consideró preferible cultivar ideas falsas o «saber que en el *cambriano* existían libélulas gigantescas en cuyo honor la presión atmosférica era superior a la actual».

No puedo comprobar la autenticidad de esa información seudocientífica ni si llegaría acaso — unos decenios antes — a oídos de Moreau influyendo así sobre una creación impregnada de simbolismo esotérico en conso-

nancia con las tendencias románticas y míticas del artista. La coincidencia es curiosa — dos espíritus tan disímiles adjudican volumen descomunal y peso extraordinario a un insecto — casi inmaterial.

Con el rollo de Ts'ien Sinan (siglo XIII) — tinta y color sobre papel — (una de las estampas del breve y útil manual de Peter C. Swan sobre pintura China) regresamos felizmente a lo minúsculo y a dimensiones pertinentes (cito descripción del rollo) «libélulas, abejas, saltamontes y mariposas revolotean sobre un agua tranquila bajo el fuerte calor de una tarde de finales de verano». En la lámina de blanco y negro no distingo límites de agua y aire y tampoco — desde luego — residuos de radiación calórica (el autor insiste en que «una atmósfera cálida y brumosa se levanta de las aguas»). «La escena — aclara — es heteróclita e imaginaria. El artista se ha deslizado en el mundo de los insectos para escapar a las tormentas que le oprimen». Las tres libélulas son perfectamente reconocibles aunque me den (quizás erroneamente) la impresión de insectos disecados. Me contento con el parecido y me compadezco por las circunstancias acogojantes que se supone dieron origen a la apreciada obra maestra.

Del siglo XIII asiático saltamos con desenvoltura hasta nuestros días. Un anuncio en número reciente de una revista neoyorquina ofrece *Dragonfly software*. Me desbarajusta esta configuración de libélula y electrónica. No creo que insecto alguno emerja del aparato o sistemas de computación o que se acerque lejanamente a ellos (sean estos *hardware* o *software* (según dicen). Imprevisibles estos modos de funcionar la publicidad y de proceder a dar nombres (ya vistos y estrambóticos ya desvariados y corrientes) a pequeños o grandes monstruos mecánicos o electrónicos.

Los caprichos (o las leyes) del azar me han hecho va-

gar y divagar por campos poco afines — en general — al universo poético ¿y astral? de la libélula («cuerpo astral es entre los oculistas — explica el diccionario — un principio intermedio entre el alma y el cuerpo» — es decir casi una réplica aproximada del añorado insecto). Pero en mi errático hallar y perder de estos días sólo hubo un caso de mención de la libélula por un poeta.

En un catálogo (precisamente del centro Pompidou) se reproduce una larga letanía de peregrinas y perversas comparaciones mediante las cuales mi amigo B. Péret establecía una semejanza de Ives Tanguy. Al concluir afirmaba que después de todo lo que había adjudicado al admirable artista nadie podría verlo sino «rodeado de un vuelo de libélulas». Este volar de libélulas agrupadas no se me hace aceptable ni aun como licencia poética — igualmente por más que Rimbaud se refiriera en uno de sus poemas juveniles a «un vuelo de libélulas a ras de los gladiolos».

Mi experiencia y mi recuerdo (¿memoria fallida?) son las de una sola libélula surgiendo de improviso y ordenando todo a su alrededor de acuerdo a designios poéticos propios.

A este punto juzgué conveniente no continuar en espera de comprobaciones y revelaciones arrastrado por ventura de coincidencias. Había descuidado que la libélula juega papel determinante en la imaginería de nuestro querido y venerado Eguren. Debía haber recurrido a sus escritos apenas comencé a titubear entre la incerteza de señales contradictorias — legendarias o prosaicas.

Creo sin embargo que eso nos llevaría muy lejos — habrá que escribir un texto tan extenso como éste y tal vez más. Las libélulas reales (o que se suponía tales) se introdujeron de nuevo en mi vida. Una mañana examinaba el jardín detrás de una puerta de vidrio cuando re-

pentinamente una libélula apareció a la altura de mi rostro y pude observar hasta el menor detalle de su silueta. No había nada más real o imaginario que ese animalito por siempre grabado entre lo real y lo imaginario. Todo fue tan centellante que quedaba una duda si alguna vez he visto realmente libélulas. Habrá o no habrá libélulas.

Todo lo que aquí he escrito por más que lo ilustre con ninfas desnudas sobre alas de libélulas es tan hipotético y dudoso como escrito de poeta verdadero o falso.

[En *Revista*, suplemento cultural de *El Peruano*. Lima, 27 de noviembre de 1995, pp. 6-7.]

ANDRÉS ATRAPA COLIBRÍES

Con frecuencia he recibido la visita de jóvenes que solicitaban información personal sobre poetas que he conocido: Eguren, Moro, Martín Adán, Arguedas. La mayor parte de ellos proyectaba una tesis universitaria, pero hubo uno que no tenía proyectos de esa especie, lo único que quería era llegar a ser amigo del que fue amigo de Moro.

Andrés era de esos jóvenes de los cuales es difícil decir la edad. Posee gran imaginación (y discreción) y me gustaría poder recordar sus muchas ocurrencias y su disposición a buscar siempre lo que pudiera interesarme o sorprenderme.

Con frecuencia venía a casa y me relataba sucesos curiosos de su vida. A veces yo no llegaba a distinguir (en lo que me contaba), lo vivido y lo imaginado. A menudo hacía referencia a una amiga que solía escribir relatos cargados de imágenes que no podían proceder sino de una persona que ha frecuentado los asilos de alienados. Yo recordaba entonces que Moro estuvo encargado del Museo del hospital Larco Herrera y que trabó amistad con los internos que le proporcionaron los textos y dibujos que hacían.

Ahora recuerdo que Andrés me contaba que frecuentemente tomaba un cuarto en un hotel en el jirón de la Unión situado donde antes estuvo el Café Concert de principios de siglo. Andrés me confesaba sus interés por oír en la noche el bullicio de la gente y su alboroto.

En el curso del tiempo el Café Concert ha sido escenario de vivencias diversas. Cuando era niño acompañé a mi madre a las oficinas de Bon Marché, situadas en los altos, donde mi madre hacía pedido de ropas para nosotros. Fue en ese mismo sitio que años más tarde se insta-

laría una casa de pensión donde vivía una señora (no recuerdo si chilena o argentina) que leía las líneas de la mano.

La visité algunas veces con mi amigo Luis Valle Goicochea. Recuerdo que de la señora emanaba un perfume poco agradable. Otro suceso importantísimo ocurrido en aquel legendario edificio fue mi asistencia (cuando aún era niño) a las funciones de cine que se daban por partida doble y en donde un pianista amenizaba la función tratando de acordar su música a los acontecimientos de la pantalla. Allí cabalgaron Los Tres Mosqueteros de la Reina y me divirtió el cómico francés Max Linder que —para mi época— equivalía casi a un Chaplin. Las películas de episodio de aventuras y suspensos como las de Pearl White y el misterioso «Judas» absorbieron nuestra atención a tal punto que siempre que podía, como las dos salas funcionaban permanentemente, veía más de una vez las películas que me encantaban.

Con Andrés no fuimos nunca al cinema pero en cambio él me hizo conocer un café situado cerca del Puente de los Suspiros al que se había puesto el exótico nombre de Nosferatu (recuerdo del viejo cine alemán). El café está al borde de la bajada de baños y algunas veces aparecía por allí Manongo Mujica con su grupo que ensayaban para la función nocturna.

A veces Andrés me llevaba un restaurante chino de Miraflores, pero lo que más le gustaba era preparar él mismo algunos platos chinos. Curiosamente para esas ocasiones le prestaba el auto al padre Gerardo Alarco de quien era muy amigo. Me llamó también la atención que Andrés estuviera matriculado en el Seminario de Santo Toribio y que siguiera allí algunos curso de griego clásico y de latín.

En general su interés estaba en idiomas poco estudia-

dos. Cuando dejó el seminario e hizo estudios en la Católica sus preferencias fueron siempre por la filología y la lingüística.

Andrés había alquilado un cuarto en un viejo rancho barranquino —lo había arreglado según un gusto más bien exótico— no habían muchos asientos y era muy agradable porque tenía una espléndida vista al mar. Por allí desfilaron varios animales heráldicos que Andrés solía conseguir. Me llamó particularmente la atención la vez que me presentó un halcón encapuchado al que hacía volar y luego volver a su puño. Yo había leído sobre cetrerías y otras artes caballerescas en los grandes poemas de gesta pero nunca se me ocurrió que sería espectador de esas diversiones medievales. Otra vez tenía Andrés un magnífico Irish setter, un precioso ejemplar que encontró perdido en la playa. Era un can tan majestuoso que daba la impresión de estar destinado a adornar grandes y lujosas mansiones, empero —según me contó— cuando lo llevó a su casa lo primero que hizo fue morder al jardinero.

Andrés nunca me hablaba de proyectos de viajes o excursiones, sin embargo desapareció por un tiempo y sólo al cabo de unos meses me enteré de que había estado en un convento en Canadá pero siempre quedó en el misterio si había estado por vocación religiosa o solamente vivió allí por curiosidad. A la vuelta me trajo una mermelada hecha con ciruelas que no había visto antes — obsequio de los mojes canadienses. Andrés mientras tanto continuaba sus estudios lingüísticos pero me reservaba una gran sorpresa; un día apareció muy alborozado y me contó que dentro de unos días salía para la selva peruana que su objeto era nada menos que atrapar colibríes en el Pongo de Manseriche — habitáculo de estos volátiles agilísimos que no imagino puedan caer en tram-

pa o jaula alguna. No sé que habrá ocurrido, pero desde esa ocasión no he tenido más noticias de Andrés. Entiendo que la región es peligrosa y temo que los picaflores hayan jugado alguna treta a mi amigo. El picaflor ha sido personaje de alguno de mis poemas — pero ¿qué es lo que ocurre cuando se invade el ambiente donde el aire es residencia exclusiva de los Heliactimus Coræ?

En Lima muy esporádicamente algún picaflor me deslumbra pero su aparición es tan vertiginosa que siempre me queda cierta duda sobre si realmente fue aprisionado por mi mirada.

[En *Ágora*, Revista cultural de la SUNAT N° 1. Lima, [1997], pp. 26-28.]

LA POESÍA LOS POEMAS LOS POETAS

And if other old men must be willing, at the end, to push up off their deathbed and adventure out into the unknown, how much more willing must that man be whose whole life has been just such a daily exercise of adventuring, even in the stillness of his own garden? I mean, the poet.

DAVID MALOUF. *An imaginary life.*

[Paréntesis

Insertable lo mismo aquí — intermedio o concluyente — donde se pone (a mi parecer) en claro una intervención obligada en los poemas del *otro* — del contagiado de virus (o histeria) poética — una especie de sosía o alter ego — sobre quien descargo la responsabilidad del poema.

Ha sido dicho repetidas veces — se posee el libro mas no el poema — un dueño de cuadros es ciego a la pintura. Habría que insistir igualmente en que los poemas con el tiempo se enferman degeneran mueren se momifican — los cuadros envejecen se descoloran u oscurecen se arrugan y marchitan. Unos y otros pierden con los años vivacidad irradiación hechizo — se anulan finalmente como obras de arte sin que valgan interpretaciones nuevas ni reparaciones y renovaciones. La música más bien sería hecha de nuevo con mayor o menor fortuna cada vez que es tocada — dicha y oída distinta según los ejecutantes (vivificadores o verdugos).

Hay poemas ocultos o desconocidos poemas doblados en cuatro o con cola prensil desprendible y no renovable. Otras especies al gusto de cada uno.

Poemas descomponibles y expuestos al desgaste por el uso.

Una poesía por rehacer a cada instante.

Hermosas ruinas perecederas desde siempre.]

LAS LENGUAS Y LA POESÍA

Una lengua es un mundo tan complicado diverso dilatado — en movimiento constante y sujeto a renovación y perecimiento — que no es concebible que nadie pretenda haberla captado y reconocido en su totalidad con sus ramificaciones bastardas o legítimas — sus desdoblamientos rupturas y cicatrices — ni haya explorado todas sus eminencias llanuras o abismos. La compararíamos a un animal camaleónico y comestible del cual nos servimos parca o glotonamente con arreglo a necesidades caprichos u obsesiones — pero cuya historia y proveniencia no podremos reconstruir sino fragmentariamente — cuyas posibilidades y carencias más bien se nos escapan — cuyo poder sobre nuestras acciones ideas sentimientos no percibimos y del cual es difícil prescindir salvo en contadas experiencias (el arrobamiento místico o el fulmineo reconocimiento amoroso.)

Es sabido que las lenguas — según ocurre con todos los seres vivos — mueren a su turno dejando a veces descendencia mostrenca o airosa pero con más frecuencia nada más que restos difícilmente identificables o coherentes. Menos fácil es reconocer las tendencias dominantes en un idioma actualmente — si acaso lleva rumbo a un lejano esplendor de mar en verano o todo se desviará en riachuelos sucios y fangosos hundiéndose en arenales sedientos. Se teme — en cuanto al español — que las jergonzas que pululan por doquier no sean anuncios de retoños sanos sino síntomas de agostamiento. Aunque tales perspectivas no preocupen al parecer más que a quienes hacen uso ritual de las palabras para elaborar objetos extrañamente armónicos a veces — cuando se acierta el

gran premio — pero cacofónicos las más — objetos denominados usualmente poemas.

Habría mucho que ahondar por los vericuetos y escondrijos metafísicos en que aman extraviarse los expertos en usos y abusos de las lenguas o los que especulan sobre sus orígenes divino humano u otros. Mis capacidades no me lo permiten y las perplejidades recién evocadas tendrían solo el papel decorativo de tela de fondo que dé profundidad real o ficticia a un recuento de experiencias personales.

Me imagino que cada uno de nosotros se ha enfrentado de modo distinto — como es natural — al conocimiento y la práctica del idioma materno y de los que posteriormente hemos ido bien o mal adquiriendo. En general se estima más bien corto el paso del balbuceo infantil hasta el dominio competente de la lengua aunque surjan dudas acerca de los modos de determinar el nivel de competencia alcanzado. Pero nadie guardó en la memoria las etapas del aprendizaje — cómo la lengua nos vinculó al contorno — cómo por ella entramos en contacto con personas y cosas — nos dimos cuenta también de nuestra propia existencia. Deficiencias y equívocos de los comienzos arrastrarán sus secuelas a lo largo de toda la vida.

A mí me tocó criarme en un hogar donde se hablaba predominantemente español. Sin embargo — desde que adquirí conciencia de lo que se decía a mi redor — no pude dejar de notar que seres cariñosos me trasmitían su afecto con los sonidos tiernos y ligeramente afligidos de otro idioma — pues siempre hubo en casa una o dos personas de habla quechua. (Tal vez sea atingente recordar aquí una observación de Eguren — quien escribiendo de un poeta amigo suyo se pregunta — y cito aunque es larga porque también es hermosa — *si en la tristeza perma-*

nente de matices prestigiosos; si en esas sombras lunares; si en el cúmulo de acentos siempre dulces, siempre doloridos; ¿no hay una voz de quena, una voz prolongada que en todos los lugares hemos oído desde la niñez y cuyas vibraciones nos acompañan siempre en los remotos parajes de la tierra? Solo la sensibilidad sutil del gran poeta podía dar un testimonio tan cierto de una realidad evidente y por ello ofuscante).

Por otro lado era asidua en casa mi abuela — oriunda de Liguria — quien usaba una pintoresca mezcla de vocablos genoveses italianos y españoles. Ocasionalmente oiría más tarde a mi padre hablar en alemán con algún conocido o cliente. En el Colegio Alemán — al que asistí diez años — estuve sometido a la enseñanza de ese idioma que — como no era compartido en el hogar — nunca llegué a dominar ni a hacer mío. Era el idioma de las matemáticas y de las ciencias y el de las lecturas de los clásicos de las literaturas germánicas. Más adelante recibí en el mismo colegio clases de inglés — los maestros alemanes encargados de ellas me contagiaron un dudoso acento que conservé — al parecer — aun en mis años de residencia en Nueva York. En un principio no llegué a interesarme por la práctica del inglés hasta que descubrí que daba acceso a los mundos fascinantes de Dickens o R.L. Stevenson. Mi afición por los autores franceses que conocía en traducciones — sospecho poco fidedignas — me impulsó a aprender solo su lengua — con el auxilio del diccionario. En tal empeño traduje como ejercicio — en su totalidad — *Les Harmonies viennoises* — novela de Jean Cassou. Ha sido siempre una de mis mayores satisfacciones la lectura de autores de habla francesa e inglesa. En cierta manera podría decir que mi comprobación de las virtudes y deficiencias del español para la transmisión de unas experiencias especiales que llamaré poéticas — estuvo supeditada al descubrimiento de las posibilida-

des distintas — acaso a veces adaptables — de riqueza expresiva que poseen esos idiomas.

Se ha mencionado antes la existencia eventual de los objetos ambiguos llamados poemas. No sabría explicar cómo nació mi afición por ellos ni el impulso esporádico que me incita a escuchar las voces que los crean. No sé tampoco cómo me guían a escoger entre tradiciones y usos establecidos o trastocados de nuestro idioma — entre juegos semánticos y lingüísticos — de armonías y disonancias fonéticas — entre ambigüedades y disonancias — el material apropiado para constituir la base material de un poema viable. En todo caso no se ha creído necesario recurrir — salvo en un par de ocasiones — a envoltura inglesa o francesa para subsanar ciertas deficiencias del español que — hay que confesarlo — nunca me turbaron demasiado.

Me sorprenden por ello los casos de poetas que utilizan más de un idioma y no esporádicamente sino con constancia. Dentro del ámbito nuestro son notables los ejemplos de Arguedas y de Moro. Arguedas no sólo poseía un conocimiento extraordinario de los recursos expresivos del idioma español sino que supo inventar un lenguaje que mediante discordancias gramaticales — equívocos fonéticos — defectos regulares y otros artificios daba la impresión que quien así hablaba lo hacía en «quechua» y no en un español perturbado pero reconocible. Vertió también al español canciones y poemas quechuas que en su nueva vestidura parecían haber brotado espontáneamente y serles connatural. Arguedas — sin embargo — nunca aceptó el original — al cual atribuía otra dimensión — otra hondura afectiva — otra resonancia estética.

Había según él una magia — un misterio de las palabras quechuas perdidos en el traslado. Una vez afirmó

que los que hablan ese idioma saben *que el keshua supera al castellano en la expresión de algunos sentimientos, los más característicos del corazón indígena: la ternura, el cariño, el amor a la naturaleza*. Esa convicción le llevó en las postrimerías de su vida a escribir poemas originales en quechua. En las notas a su recolección *Katatay* — insistió en *el ineludible que le obligó a escribirlos* — en su reconocimiento del quechua como un idioma *más poderoso que el castellano para la expresión de muchos trances del espíritu y, sobre todo, del ánimo* — sostenía — *que las palabras del quechua contienen con una densidad y vida incomparables la materia del hombre y de la naturaleza y el vínculo intenso que por fortuna aún existe entre lo uno y los otros*.

Esta relación mágica mítica entre hombre y naturaleza que declara Arguedas como sustrato y fundamento de sus poemas — es imposible de verificar a quien ignora la lengua. Siempre lamentaré que en la escuela y la universidad en lugar de inglés no me enseñaran quechua — lo cual no sé si hubiera contribuido a esa ambigua «integración nacional» que tanto se predica pero entendiéndola más bien como una sumisión y desaparición consecuyente de los remanentes de las tradiciones indígenas — al menos hubiera permitido quizás un conocimiento mayor de los factores culturales mutuos y — desde luego — la apreciación de las cualidades poéticas y otras que Arguedas reivindicaba. El vigor y la riqueza lírica de la prosa de Arguedas — que hacen de su prosa una de las fundamentales y mayores de nuestro acervo cultural — me hacen extrañar aún más el verme perdido de la posibilidad de disfrutar en el original sus poemas quechuas.

Estoy en la edad en que más bien se olvidan los idiomas aprendidos — no me atrevería así a arriesgarme a un aprendizaje que no me llevaría seguramente muy le-

jos en cuanto a conocimientos y práctica de una lengua tan disímil a las que trabajosamente me enseñaron.

El bilingüismo de Arguedas adquirió aspectos trágicos cuando un arraigado complejo de culpa por ser un «misti» que presumía ser fiel intérprete no solo de las circunstancias sociales y culturales de los indígenas sino de sus estados de ánimo e idiosincrasia artística — le llevó a desvirtuar y rebajar su indudable dominio y maestría del idioma español — por él aprovechado como pocos narradores peruanos.

De muy diversa índole es el carácter y posición del bilingüismo en César Moro. Es siempre aventurado hacer conjeturas sobre motivaciones ajenas cuando no las ha revelado la misma persona — podría sin embargo ser útil un análisis de las modalidades lingüísticas predilectas de Moro para su escritura poética. La mayor parte de los poemas publicados e inéditos de Moro fueron escritos en francés — pero la serie de *La tortura ecuestre* lo fue en español y por los mismos años en que escribía *Lettre d'amour*. Esta soltura y libertad de expresión en dos idiomas me colma de admiración y me hace pensar en un antecedente remoto — la facilidad con que en el Siglo de Oro de la poesía española — los poetas gallegos o lusitanos empleaban indiferentemente el español o sus lenguas maternas.

Así como Arguedas tradujo al español canciones leyendas y poemas quechuas — Moro se complació en trasladar a nuestro idioma ejemplos escogidos de poesía francesa — principalmente de sus amigos surrealistas — una vez hasta emprendió la versión de un extenso tratado del Marqués de Sade — que quedó trunca. Curiosamente ni el uno ni el otro intentaron nunca trasladar al quechua o francés poemas escritos en español. Moro empezó su colaboración con el grupo surrealista vertiendo

— o corrigiendo versiones ya hechas — de los primeros textos de Salvador Dalí que aparecieron en *Le Surréalisme au Service de la Révolution* — mas no creo que pensara nunca en divulgar en Francia la poesía — por ejemplo — de su admirado Eguren.

Estas divagaciones sobre bilingüismo poético me llevan a tratar la cuestión de cuán factible o disculpable sea la tarea de traducir poesía. Hace poco George Steiner recordaba que es premisa falsa sostener la posibilidad de extraer y trasplantar *algo que se denomina contenido* apartándolo de la fonética — el léxico — la gramática y el contexto de la forma originaria. La imbricación de lo dicho con la manera de decirlo es tan estrecha e indesligable que todo intento de trasvasar el poema exigiría en el mejor de los casos la invención de un objeto nuevo cuya semejanza con el original sería siempre dudosa. ¿Por qué entonces el tesón con que muchos poetas — entre ellos algunos de los más grandes — han ensayado lo inalcanzable por definición?

¿Es realmente imposible la traducción de poesía? Mi experiencia fue por lo general más bien decepcionante. En mi juventud la aspiración no fue tanto la búsqueda de equivalencias cuanto la de aquellos factores actuantes que por extraña contraposición o simbiosis convertían algunas palabras — mañosa o torpemente escogidas — en piezas deslumbrantes — espejismos insólitos de armonía recóndita y nunca vista. El propósito sería cotejable — desde cierto ángulo — al del niño que desmonta y destruye un juguete para dar con el mecanismo secreto que permite el movimiento (en el poema — el embrujo o la encantación) — por curiosidad el niño desbarata la simple o complicada combinación que le irrita pues está cercana y es inasible e irrepetible. Traté así de adentrarme en la oficina donde un alquimista llamado Valéry o Rilke

o Emily Dickinson habían transformado materia vulgar en joya espléndida — esfuerzo vano pues nunca di con la fórmula válida.

Más tarde no me preocupé más de equivalencias — me bastaba con repetir lejanamente en mi idioma el diapasón y ciertas modalidades que caracterizaban el poema en otra lengua por el que estaba intrigado. No me avergüenzo de esas tentativas — tan frustrantes como el empeño de algunos críticos de poner en prosa el poema ajeno (o el propio según hicieron San Juan de la Cruz o Fray Luis de León — sin añadir con ello gran cosa al placer estético del poema y sin revelar los misterios afectivos y los secretos subyacentes). Se juzgará siempre que el esforzarse en verter poesía es una manera de engañarse a sí mismo — y los demás si acaso se publica la felonía. Con constancia habrá los que a pesar de todo lo intentarán una y otra vez — a pesar de los fracasos — como perder a la lotería no exime al esperanzado o ingenuo de adquirir otros números.

Me aventuraría a suponer que la traducción — acto de *re-creación* — seguirá igual suerte que la que arriesga todo autor de poesía — los logros no están nunca asegurados ni para el creador del poema ni para su recreador en la transcripción. Se reconoce así unánimemente que el mejor poema de Quevedo (yo opinaría casi el único digno de nombre) es una paráfrasis del soneto sobre las ruinas de Roma de Joaquim du Bellay. Traducciones varias de Blake publicadas alguna vez por Juan Ramón Jiménez me sonaron como poesía auténtica... en español — que es de lo que se trata.

A pesar de mis renuencias — hace algún tiempo me vi de nuevo tentado por la décima musa — la hermanastra fea y traidora a pesar suyo — de la Poesía. Al leer unos poemas del griego Yannis Ritzos en versión france-

sa — no sé qué rasgos presentidos me hicieron barruntar que había allí materia — aun en ausencia de las resonancias fonéticas y otras del original — para levantar unas imágenes que semejaran algo más que un mal remedo o una falsa glosa. Quizás las características (tan saltantes) de serie de imágenes visuales nítidas y contrastadas como en una secuencia cinematográfica me incitaron a caer en la trampa.

Me disculpo ofreciendo la traslación como homenaje equívoco a un gran poeta que al evocar el misterio de la Poesía insinúa que ésta no estaría solamente en las palabras inspiradas sino de vez en cuando — quizás al doblar una esquina — en revelación súbita del trasfondo tenebroso o lumíneo que puede acompañar la experiencia cotidiana más humilde.

UN POEMA DE YANNIS RITZOS

*Vaivén inmóvil*¹

Al levantarse de prisa para abrir la puerta
Dejó caer la cesta de los hilos —

Los carretes se esparcieron bajo la mesa y las sillas
Por los rincones más inverosímiles — un hilo rojo casi
naranja

Sobre el vidrio de la lámpara — otro violeta
Al fondo del espejo — pero ese hilo dorado
Nunca había tenido un hilo dorado — ¿de dónde salía?
Se arrodilló para tratar de recogerlos uno por uno —
De poner un poco de orden antes de abrir.
No hubo tiempo. Tocaban de nuevo.
Se quedó quieta — impotente — con los brazos caídos.
Cuando acertó a abrir la puerta... no había nadie.

¿Es eso entonces la Poesía? ¿Es precisamente así la Poesía?

¹ Del libro *Gestes* — Paris 1974. Traducción francesa de Chrysa Prokopaki y Antoine Vitez — versión española de E.A.W.

PECIOS DE UNA ACTIVIDAD INCRUENTA

Me siento bastante desconcertado por tener que hablar ante una asamblea tan distinguida que me admite como su colega. Entiendo que cada uno de nosotros — como los personajes de un conocido poema de Baudelaire — llevamos a cuestas una quimera a la que estamos sometidos y que nos domina y conduce a su capricho. No creo por tanto que resulte mucho de provecho de estas especies de diálogos de sordos a que hemos aceptado sujetarnos — salvo la ocurrencia de lo imprevisible e inesperado. Sin embargo — como es normal que haya que considerar siempre esa eventualidad — me resigno a presentar — con referencia al tema de la creación literaria propuesto para este encuentro — o mejor dicho — en el caso concreto mío — al tema de la creación poética — algunas inferencias de una experiencia personal que aún ahora — a la distancia de muchos años de haber sucedido — me extraña un poco me fuera concedida.

Aunque mirándolo bien el que cualquiera en algún momento se sienta propenso a la creación poética o — en general — artística no es algo fuera de lo ordinario. Me inclinaría más bien a admitir la intuición de William Blake — quien estimaba que la sensibilidad poética o artística y la capacidad para la creación son — en mayor o menor grado — patrimonio común de la humanidad. El que se escoja determinado medio de expresión y el hecho mismo que algunos no se limiten a satisfacerse con las obras que hallen a su disposición — sino que traten de descubrir ellos mismos alguna veta todavía por explorar — dependerá de las circunstancias — de las influencias decisivas que le ofrezca el medio ambiente — de su evolución singular y de las corrientes tradicionales varias a las que se vea expuesto.

No hubo desde luego en mí ninguna vocación precoz consciente. Muchos escritores confiesan haber tenido desde temprana edad el anhelo de emular a los autores de su admiración. Algunos inclusive proyectaron sus vidas trazándose como mira exclusiva el ver llenarse — con el tiempo y las aguas — un anaquel amplio en las bibliotecas de las obras completas de — digamos — un señor.

No es fácil el análisis de los orígenes — de la manera como se forma el embrión y de los rasgos heredados o mutados que lenta o súbitamente va adquiriendo. No percibo así bien por qué de pronto fue urgente en mí — de modo impreciso pero imperativo — la necesidad de unir unas palabras para combinar con ellas uno de esos objetos muy especiales que denominamos poemas y que — al parecer — no tendrían otra función que provocar en quienes los construyen o en quienes los oyen ciertas sensaciones variables que pueden ir desde la curiosidad el asombro o la indiferencia — desde una atracción y una repulsión igualmente incontrolables — hasta un contento o un goce diversamente graduados — inclusive — en ocasiones escasas — hasta un deslumbramiento o una revelación difícilmente soportables.

Se habrá visto que he considerado imprescindible — primeramente — un terreno idóneo — o sea — un ambiente cultural propicio y tanto más favorable cuanto más diversificado y contradictorio. Luego — la aparición de un incidente singular en la experiencia cotidiana — algo que actúe emotivamente como detonante y que podría ser el reconocimiento — casi nunca consciente — de una carencia — de un vacío por llenar con la obra en gestación. Añadiré — en tercer lugar — que sería recomendable — ya en pleno proceso de creación — que el presunto autor se pusiera en perfecto estado de disponibilidad — se abriera a las más profundas sugerencias interiores y lograra situarse

— sin casi darse cuenta — en esa encrucijada anímica en que convergen la mayor cantidad posible de evocaciones comprobaciones presentimientos y fulguraciones y en donde — entre lo aprendido y lo inventado — se puede recurrir a todas las capas o estratos de consciencia e inconsciencia. Y habrá de acertar también con el ritmo adecuado para seguir las corrientes o alejarse de ellas cuando se presenta peligro de estrellarse contra escollos visibles ocultos o imaginarios.

Todo ello es más fácil de lo que algunos temen o imaginan porque la voluntad no tiene mucha parte en el asunto ya que escribir un poema es casi como tener un sueño — igualmente imprevisible e incontrolable. ¿Cuántos de nosotros podríamos pretender que intuimos en qué noche vamos a tener el goce o el espanto de determinado sueño? Tampoco conoceremos por anticipado si después de la fatiga y el esfuerzo veremos a Venus surgir de la onda o nada más que los pecios de un naufragio incruento. Lo más probable será esto último — sin duda.

Quisiera anotar que en lo esencial juzgo la actividad poética y — en general — la actividad artística como una labor de intermediario. Más le es dado y más recibe el autor de lo que él pone. Es el que trasmite y a ratos consigue sin quererlo la metamorfosis feliz. Me agrada compartir esta convicción con un artista de mis predilectos y — seguramente — de muchos de ustedes — con Paul Klee. En la célebre disertación que pronunciara en Jena en 1925 sostuvo — basándose en la parábola o símil del árbol — una tesis semejante sobre el papel del autor en la creación de la obra de arte.

Dijo entonces que el lugar que le ha sido asignado *es el de recoger lo que sube de las profundidades y transportarlo más allá. Así no es ni servidor sumiso ni amo absoluto sino simple intermediario. El artista ocupa un lugar muy modesto.*

No reivindica la belleza del ramaje, la cual belleza no ha hecho sino pasar a través suyo.

Y como un símil trae otro símil se me ha venido a la memoria otro hermosísimo y que es — nada menos — una de las definiciones más aproximadas de lo que es un poema — esa entelequia huidiza pero — al menos para nuestro consuelo — con alguna frecuencia recreable. El texto de Pierre Reverdy a que aludo es muy breve pero suficiente.

La poesía —escribió— es a la vida como el fuego a la madera. Emanada de ella y la transforma. Durante un momento, un breve momento, engalana la vida con toda la magia de las combustiones y las incandescencias. La Poesía es la forma más ardiente y más imprecisa de la vida. Después, ceniza.

Antes de terminar quizás no sea ocioso recordar que el periodo de disponibilidad completa para la Poesía — al que se hizo antes atingencia — fue para mí relativamente corto — duró *grosso modo* solo de 1929 a 1934. En este último año me vi obligado a ejercer un empleo de tiempo completo. Concluyó entonces para mí el ejercicio continuo de la Poesía — la que solo ocasionalmente me ha recobrado. No puedo empero quejarme de mi suerte. Varios amigos me aseguran que los poemas que escribí en esos años aún suscitan cierta resonancia. Yo por mi parte no estoy tan convencido — pero en fin no tengo mucha vela que llevar en el entierro — no me correspondió más que el papel de intermediario.

Debo finalmente agradecer al amigo Arturo Azuela — que ha tenido la gentileza de invitarme a comparecer ante ustedes. Desde luego — como lejanísimo o — más bien — putativo pariente del célebre reo de Kafka — me declaro culpable de haberles ayudado a perder el tiempo

— ese tiempo que nos queda corto o ancho — incómodo o placentero — según las circunstancias — pero que a veces algunos poemas — en su confección o en su lectura — nos hacen olvidar por entero. Por ellos queda suspendido el tiempo o tenemos la sensación de que ha quedado suspendido. Esta cualidad que de cuando en cuando tiene el poema podría señalarse como su mejor y mayor cualidad — si no como la exclusiva.

EGUREN Y VALLEJO — DOS CASOS EJEMPLARES

He escogido — para hablar de la poesía que se ha hecho en el Perú en este siglo — a dos poetas que cuando publicaron sus primeras obras tuvieron que hacer frente no ya a la indiferencia sino a la hostilidad de su medio ambiente. *¡Oh, cuánto hay que luchar, cuánto se me ha combatido!* — refería una vez José M. Eguren. *Al iniciarme, amigos de alguna autoridad en estas cosas, me desalentaron siempre. Y yo [...] al fin empezaba a creer que me estaba equivocando.* Por su parte César Vallejo escribió a un amigo — a raíz de la publicación de *Trilce* (juzgada por muchos su obra principal): *El libro ha nacido en el mayor vacío.*

Muertos Eguren Vallejo — en el Perú se dan sus nombres a las escuelas públicas — en una plaza de Lima hay un monumento a Vallejo — en ferias internacionales del Libro alguna fotografía suya figura entre los representantes más conspicuos de la literatura latinoamericana. Pero no será — desde luego — el reconocimiento oficial tardío lo que confiera vigencia a la obra de esos poetas — más sintomático de su vitalidad será el que aún sean materia de discrepancia y polémica — las primitivas resistencias se habrían camuflado pero no han cedido por entero — las consagraciones oficiales póstumas tendrían más bien los visos de un subterfugio ladino — una manera de querer enterrar definitivamente a los incómodos perturbadores de conformismos estéticos y sociales.

*

No será ocioso recordar — como premisa — que las poesías de Eguren y de Vallejo no son exotismos absolutos. Ambas se inscriben — con las peculiaridades debi-

das al ámbito y al momento en que surgieron y al temperamento personal de cada uno de ellos — dentro de las tradiciones que arrastran — desde hace siglos — las literaturas de Occidente. Vallejo y Eguren — aunque nacidos en el territorio donde floreció la milenaria cultura andina — no hablaron quechua. Escribieron en español y enriquecieron poéticamente esta lengua valiéndose tanto de términos y giros arcaicos — conservados unos por su utilización más prolongada en regiones apartadas o aisladas o recuperados otros por la frecuentación asidua de los clásicos castellanos — cuanto de quechuismos y peruanismos. Los dos poetas — además — fueron amantes de neologismos y extranjerismos. Se ha observado la inclinación de Eguren a engarzar de italianismos sus poemas — acoplados con tal maestría al conjunto que no desentonan sino más bien acentúan la musicalidad. Más curiosa parecerá la comprobación hecha por Paoli de que Eguren se servía de falsos italianismos — palabras nuevas creadas por él con arreglo a las pautas morfológicas correspondientes.

Esta preocupación lingüística no es de juzgarse forzada o artificiosa. Más bien sería un índice del rigor con que se ha perseguido la expresión más idónea a la vivencia poética. Es natural por ello que en sus reflexiones sobre los afanes de la creación — Vallejo y Eguren se refieran al valor de las palabras. No es lugar para un examen de esas opiniones — pero unas breves citas servirán no solo para mostrar cuán fundamental consideraron el tema — sino quizás — también para hacer ver posibles afinidades u opiniones de actitud.

En uno de *Los motivos* — el que lleva por título «Eufonía y canción» — Eguren diserta sobre *la música de la palabra como complemento del canto*. Anota además que la música de la palabra *marca un colorido visible y atesora in-*

flexiones para los seres y las cosas, para los matices del sentimiento y la forma. [...] Hay palabras definitivas en su sonido expresivo, como amor, alegría, ternura, mañana, tarde, noche y tantos otros vocablos eufónicos, de significativa justeza. Hay palabras que pronunciadas al acaso despiertan simpatía, hay otras que por su acento y significación producen estremecimiento estético.

Estas frases habría que confrontarlas con las declaraciones que por la misma época (1931) hiciera a un periodista sobre el argumento más general de las palabras pero en las que termina igualmente con la incidencia musical: *Una palabra que llega justa es como una confidencia milenaria, como un secreto transmitido de generación en generación. Somos como la clavija que vibra con la cuerda sin saber qué manos la rasgan ni dónde está el otro extremo...*

Es reveladora la conjunción por Eguren de «música» y «palabra» y su esfuerzo por establecer los nexos más recónditos que las unen. Subrayemos esa atribución a la música a la palabra de un *colorido visible* y la capacidad de atesorar *inflexiones para los seres y las cosas, para los matices del sentimiento y la forma*. Con dichas expresiones y aquella otra de la palabra como *confidencia milenaria* se podría improvisar una definición bastante aproximada de la poesía del mismo Eguren.

*

De Vallejo traeré a colación unos fragmentos de sus notas en *El arte y la revolución*. Conciernen a lo intraducible de la Poesía — tema caro a César Vallejo — e introducen también una noción muy peculiar de las palabras como elemento de la «construcción del poema». Vallejo concebiría así el poema con símiles arquitectónicos.

Todos sabemos —dice Vallejo— que la Poesía es intraducible. La Poesía es tono, oración verbal de la vida. Es una obra construida de palabras. Traducida a otras palabras, sinónimas pero nunca idénticas, ya no es la misma. Una traducción es un nuevo poema que apenas se parece al original. Se pueden traducir solamente los versos hechos de ideas, en vez de trabajar con palabras, y que ponen en un poema la letra o texto de la vida, en vez de buscar el tono o ritmo cardíaco de la vida. Gris me decía que en este error están también muchos pintores modernos, que trabajan con objetos, en lugar de trabajar con colores. Se olvidan de que la fuerza de un poema o una tela, arranca de la manera como en ella se disponen y organizan artísticamente los materiales más simples y elementales de la obra. Y el material más simple y elemental del poema es, en último examen, la palabra, como lo es el color en la pintura. El poema debe, pues, ser concebido y trabajado con simples palabras sueltas, allegadas y ordenadas artísticamente, según los movimientos emotivos del poeta.

Se deduce de tales textos que Vallejo identifica la Poesía con el «tono de la vida» — lo cual parecería acercarnos a la idea de lo musical como elemento determinante de lo poético — aunque no se sabe si Vallejo amplía o diluye el concepto al unirlo con los de *oración verbal de la vida y ritmo cardíaco de la vida*. La consideración de la palabra como *el material más simple y elemental del poema* y su comparación subsiguiente con «la piedra, acero, madera, etcétera» con que se construye un edificio es una tesis discutible. (La palabra — por lo pronto — no es «simple» — está llena de ambigüedades — cambia de significado con la compañía — viene cargada de historia y se transforma con ella — sus resonancias son modificadas anuladas y desgastadas por el uso o el abuso). La teoría — no obstante — es instructiva pues ofrecería el trasfondo teórico de algunos procedimientos poéticos de

Vallejo. Conformaría la impresión que a veces se tiene de que Vallejo pone deliberadamente unas palabras en el verso guiándose por «cómo suenan» — por «su tono» — y no por el significado generalmente admitido. Una manera de demostrar por el absurdo la preeminencia de la «música de las palabras».

*

Las divagaciones sobre el personaje «Eguren» en la vida real no tienen quizás incumbencia con su poesía. Se sabe que el «yo» del poema es — en muchos poetas — un personaje inventado para la ocasión — para cada poema — para cada colección de poemas. En Eguren — en cambio — el «yo» aparece muy de vez en cuando — casi nunca en circunstancias dramáticas o patéticas. El poeta se contenta con mirar añorar recordar soñar. Con frecuencia el cuadro es presentado sin que se haga mención alguna del maestro del retablo. Eguren cuida mucho de no hacerse presente — de mover escondido los hilos de sus títeres — de cambiar las tramoyas sin descubrirse. Sobre la escena salen entonces sombras fantasmas aparecidos — para una pantomima de la gracia y la elegancia — para un combate fiero hasta la exterminación mutua — para una comedia de lo grotesco y lo arabesco — o para una danza macabra en que se arremolinan principios y postrimerías.

Lo anterior como imagen de la poesía de Eguren no podría ser más incompleto y parcial. Habría que recordar también las referencias de la campiña idílica — de los seres grandes y pequeños que pueblan montes y espesuras — las aves heráldicas o domésticas o las aves viajeras — las elegías del mar — la de la *nave enferma* — los reiterados nocturnos — *los enigmas de la noche, la de la muerte y*

del engaño. Hay en especial que admirar esa *barca luminosa* con su *inefable espanto de amor dulce inaudito* — y esa *muerta de marfil* — escalofriante de horror cuando se advina que la evocación de la *bella de otras edades* proviene tal vez de la contemplación de una de esas osamentas de momia que algún huaquero ha removido en las dunas de la costa peruana.

En todo caso — la deuda principal que tenemos con Eguren es que nos hizo patente la fragilidad y el poder — a la vez — de la expresión poética — más poderosa cuanto más frágil. No hay rastros — en la mejor poesía de Eguren — de los timbales de la retórica modernista — nada tampoco de la demagogia de los grandes temas. Pero el dolor y el misterio del destino humano se revelan más que implícitos en su poesía — en apariencia sobre muertos y aparecidos — en realidad sobre lo incierto de la condición humana — titubeante entre imaginaciones símbolos y mitos — dividida entre angustias y goces igualmente percederos o inexistentes.

*

Con la poesía de Vallejo entramos en una atmósfera muy distinta. El ocultamiento del «yo» en el poema de Eguren es reemplazado por la destacación deliberada y violenta del «yo» en la poesía de Vallejo. Es éste un punto para una introducción a su poética y — como Vallejo ha proclamado con insistencia que nadie está más capacitado para explicar lo expresado en un poema — para elucidar mejor las intenciones de un verso — que el propio autor — dejaré que sea él mismo el que — en cuanto posible — lo presente con palabras suyas.

Hay un texto al final de *Contra el secreto profesional* que pone en relieve dos facetas de su concepción de la

Poesía: la intervención por una parte del azar — por la otra de la voluntad consciente:

Pienso en mi gato que sentado en la mesa, intervino en un poema que yo escribía, deteniendo con su pata mi pluma según el curso de mi escritura. Fue este gato quien escribió el poema. Pienso luego en Verlaine y su poema a su «Yo».

—¿Es mejor decir «yo»? O mejor decir «El hombre» como sujeto de la emoción — lírica y épica —. Desde luego, más profundo y poético es decir «yo» — tomado naturalmente como símbolo de «todos».

Es tan claro el texto que podría pasarse de ulteriores comentarios. Sólo quisiera añadir que en su preferencia por decir «yo» — Vallejo recarga la mano y la voz — pues no solamente dice «yo» — equivalente — al parecer — mal balanceado — de «todos» — sino que da a ese yo el nombre específico de César Vallejo. (*¡César Vallejo, te odio con ternura!* — termina un célebre poema. Mayor congoja y dramaticidad en los versos siguientes — de «piedra blanca sobre piedra negra»: *César Vallejo ha muerto, le pegaban / todos sin que él les haga nada; / le daban duro con un palo y duro / también con una soga;...*) ¿Habrá que identificar a César Vallejo asimismo con ese «todos» multitudinario que él pretendía representar?

*

No sé si será éste el lugar para observar la predilección muy unamuniana de Vallejo por la paradoja — lo que él considera una actitud dialéctica que resuelve en la equiparidad de los contrarios. No sé si se trata en verdad de una equiparidad de los contrarios o más bien de la cancelación de dos inexactitudes. Esta tendencia de Va-

llejo es muy antigua. En *Escalas* — libro en prosa de 1923 — ya escribía: *Nadie es delincuente nunca. O todos somos delincuentes siempre.* Con el transcurrir del tiempo — como ha señalado Roberto Paoli — al hablar de la «poética clásico-barroca» de los *Poemas humanos* — se acentúa el expresionismo lingüístico. *Un trenzado de oposiciones semánticas y de asociaciones acústicas* — escribe Paoli — *es con frecuencia la red que contiene y organiza la imaginación analógica. Y, más en general, puede afirmarse que es constante en Vallejo la centralidad de la conciencia: voluntarismo de fondo que hace difícil ese tipo de abandono a la «vida inmediata», caro a los surrealistas.*

Lo arbitrario no es por tanto en Vallejo consecuencia de un afloramiento de lo inconsciente sino el ensayo de un dinamitero que deliberadamente cambia los términos de la ecuación para ver qué sucede — una especie de demostración magistral de terrorismo estético.

El proceso de elaboración consciente del poema puede conseguirse comparando el poema «Masa» — de *España, aparta de mí este cáliz* — con su antecedente en una breve nota del carnet de 1929 inserto en *Contra el secreto profesional*. La apoteosis de la solidaridad de «todos los hombres de la tierra» — que hace retornar a la vida al cadáver «triste» — es la solución poética ideal de ese apunte. No son sino dos frases — pero ya está allí el núcleo del poema. Las galas de la poética o retórica harán el resto.

La piedad y la misericordia de los hombres por los hombres. Si a la hora de la muerte de un hombre se reuniese la piedad de todos los hombres para no dejarle morir, ese hombre no moriría.

Me rectifico: en la nota del carnet está la idea del poema (Vallejo en su poesía recurre más a las «ideas» que a las «imágenes») — pero no está el poema. El poema no fue

hasta que no se encarnó en el cuerpo incorruptible de las palabras y sus ritmos — en la «música de las palabras».

La obra poética de Vallejo es muy amplia y muy compleja para señalar en estas glosas otra cosa que unos cuantos de sus rasgos. Sus hermetismos — por otra parte — son más indescifrables cuanto más deliberadamente fueron contruidos. Por ello — junto al sentimiento del dolor humano que comunica Vallejo — quizás la otra sensación más frecuente en su poesía sea la del vértigo por sus abisales inmersiones en la infinitud de la maldad y la bondad humanas. Vallejo nos exhorta a cada rato a perdernos inexorablemente e irremediamente.

PARA EL OCULTAMIENTO DE LA POESÍA

Debo agradecer a los organizadores de esta reunión — destinada a tratar de las maneras como se difunde y se hace conocer en Europa la literatura latinoamericana — el que se haya dado a algunos escritores de la región la oportunidad de exponer su punto de vista sobre el tema.

La abundancia y variedad de las opiniones que se han planteado y discutido aquí ha sido la que — más o menos — podía preverse teniendo en cuenta — por una parte — la vastedad de las literaturas y las realidades latinoamericanas (subrayo que este plural es deliberado — no es cuestión de *una* literatura latinoamericana sino de *varias* — con evoluciones y características propias) y considerando — por otra parte — la versación y conocimientos de muchos de los especialistas asistentes e — igualmente — la improvisación y autosuficiencia de algunos pocos que — a base de limitadas lecturas y arraigados prejuicios — no dudaron sin embargo en hacer audaces y arbitrarias generalizaciones.

El gran número de intervenciones y la — un tanto — desordenada sucesión de ideas claras y fundamentales y de lucubraciones caprichosas o fortuitas no permiten — desde luego — no ya un resumen o un balance aproximativo — ni siquiera una referencia a los aspectos más originales más dudosos o más aberrantes. Me limitaré por ello a un punto sobre el cual tal vez — a mi parecer — no se ha insistido como su importancia exigía.

Entiendo que el primer paso para el conocimiento de una literatura extranjera es el que da quien ha descubierto en ella ciertos méritos — estos no se refieren — precisamente — a una visión pintoresca de sucesos supuestamente exóticos sino — en cambio — a la expresión — en términos literarios o poéticos válidos — de una experiencia

peculiar de la vida. La sorpresa y goce de ese descubrimiento llevan — por un lado — al deseo de conocer las circunstancias — el contexto en que esa obra o esas obras han surgido y — por otro — al empeño de compartir con otros tal apreciación y contagiarlos del entusiasmo propio.

Esa tarea — al menos por lo que se refiere a la Poesía — terreno que me es más familiar — la han asumido siempre unos cuantos individuos mediante una transmisión casi de boca en oído que a veces hasta puede prescindir — en buena medida — de los medios de comunicación de masa. Un ejemplo preciso de ese modo de propagación lo ha referido aquí mismo Francesco Tentori cuando recordó la circulación en los años 40 — en España — de copias mecanografiadas de poemas de Vallejo y Neruda.

A pesar de la incredulidad de algunos — o de muchos — creo que no será paradójico sostener que la difusión de la Poesía escoge de preferencia esas vías soterradas — que cuanto más encubierta y clandestina sea la transmisión más probabilidades hay que sea eficaz y duradera. Si no me equivoco ya hubo alguien — hace algún tiempo — que propuso el ocultamiento deliberado de la Poesía. Sería interesante intentar la aplicación de semejante proyecto.

Desde luego — no se sabe bien por cuáles sendas secretas los iniciados — es decir — los creadores y los lectores o recreadores de poesía — entran en relación entre sí y se reconocen a pesar de la escasez o ausencia de las ediciones y por encima de los obstáculos que son los idiomas y las culturas y — añadiría — también las épocas históricas. Me ha conmovido por ello oír en este lugar la referencia hecha por Francesco Tentori a un poeta peruano muerto hace más de veinte años y que en mi país está casi olvidado — Luis Valle Goicochea — compañero mío de mis primeras intrusiones en el dominio de la Poesía.

Esta actitud ante la difusión de la Poesía — ante la manera como nace el prestigio de una poesía — no considero que sea una extravagancia mía. Recuérdese que cuando Garcilaso murió no se había publicado un solo poema suyo — pero ya reconocían su eminencia los pocos que los habían leído. De la obra del Conde de Lautréamont no parece que circularon muchos ejemplares mientras vivió — las afinidades electivas de los surrealistas — empero — le dieron actualidad inesperada casi medio siglo después de su muerte. En mi país — Eguren y Vallejo gozaron en vida del prestigio no más de una pequeña minoría. La edición de sus primeros libros de poemas había sido — desde luego — costeadada por ellos mismos — como también lo había sido la del poeta uruguayo antes citado.

Se comprenderá — por tanto — que el barullo alrededor de los grandes tirajes de algunos novelistas latinoamericanos no me impresiona demasiado: si tengo admiración por algunos de ellos no es porque han ganado el premio de la lotería editorial. Lo extraño es que una novela excelente — por ejemplo *Cien años de soledad* — se haya convertido en best-seller en diversos países de América y Europa.

El fenómeno de la popularidad de determinados autores habría que estudiarlo — sin embargo — con criterios sociológicos pues probablemente no tenga gran cosa que hacer con lo que se admite generalmente como literatura. De acuerdo al menos a las estadísticas — las ediciones de las novelas de Delly alcanzan en Francia — y en muchos otros países — tirajes que deben envidiar todos los exponentes del *Nouveau Roman*. En cuestión de ventas de novelas en América Latina — es curioso que pocos recuerden los antecedentes que al respecto ha tenido la novela de García Márquez. En los años de mi niñez y aun de mi juventud — el gran suceso editorial en las

Américas de habla española era Vargas Vila — escritor colombiano considerado todavía por el *Pequeño Larousse* — en su edición española de 1964 — como «autor de novelas de vigorosa inspiración revolucionaria». Habría que buscar y comparar cifras — en sus valores relativos — desde luego — por modificaciones de los índices de población y de alfabetismo.

Al terminar reiterando mi agradecimiento — quiero agregar mi complacencia por haber tenido la ocasión de ver aquí reunidas y de escuchar a varias de las personas que más han contribuido a la apreciación y a la difusión en Italia de la poesía y la literatura peruana — me refiero a Antonio Melis Roberto Paoli Francesco Tentori Montalto Dario Puccini Ignazio Delogu.

1976

SOBRE CÉSAR MORO

Debo disculparme ante todo de no poder ofrecerles una semblanza más o menos amplia de la obra pictórica de César Moro — conforme a mi deseo. Ocurre que no he logrado ponerme en trance de escritura. Es un inconveniente que no es exclusivo mío — si me atengo a lo expresado una vez muy gráficamente por Brancusi — uno de los más extraordinarios escultores de este siglo. Para *él lo difícil no es hacer cosas sino más bien ponerse en situación de hacerlas*. Desde hace un tiempo no he escrito nada si no alcanzaba esa disposición — que no me atrevo a comparar a un estado de gracia pero sí a un *sine qua non* indispensable. Se trata de una sumisión a las exigencias perentorias y misteriosas del impulso creador en uno e igualmente (en el caso de escritos no poéticos) a un rigor puntilloso del espíritu crítico de uno.

En los últimos tiempos tal estado me es cada vez menos accesible — se ha vuelto huraño y huidizo en exceso. Tal vez sea consecuencia de los ambientes hostiles que he estado viviendo — más probablemente a las deficiencias derivadas de una salud claudicante.

Mas si me es vedada la semblanza — tengo de todas maneras la obligación de manifestar mi complacencia y alborozo por la organización de este homenaje que incluye por primera vez la presentación de especímenes de pinturas dibujos y collages correspondientes a los diversos periodos de la actividad artística de Moro — aun del correspondiente al de la precoz iniciación en Lima y en el cual ya se notan sus dotes y su originalidad en el ejercicio de las artes visuales. No ha habido antes una exhibición como ésta — que permite seguir — casi paso a paso — el desarrollo de una personalidad incomparable siempre al acecho de invenciones imprevisibles y a la

renovación constante del acervo de su fantasía. Se ha juzgado además — con mucho tino — en la conveniencia de dar importancia especial al catálogo de la exposición el cual reúne diversos textos — que presentan sitúan desde ángulos distintos la vida y la obra de Moro — y de ofrecer abundante material gráfico excelentemente reproducido. Por otra parte — los nombres de los destacados escritores y críticos de arte (de diversas nacionalidades generaciones y tendencias) que aceptaron participar en la serie de mesas redondas prevista — testimonian del interés — en ciertos casos — del entusiasmo con que el proyecto fue acogido.

Como he estado en contacto casi constante con las personas que se han hecho cargo de la exposición y he sido yo el que ha proporcionado los cuadros que se exponen — estimo pertinente dar en esta ocasión algunas informaciones que permitan valorar mejor el esfuerzo cumplido — el carácter insólito del homenaje y la trascendencia que le adjudico como primer episodio de otros que han de seguir para el reconocimiento cabal de la obra artística de Moro y para lograr que algún día se obtengan los medios indispensables para la difusión y conservación tanto de pinturas y dibujos (y desde luego manuscritos) como de todas las publicaciones y documentos con ellos relacionados.

Conocí a César Moro en 1934 — a su vuelta a Lima después de ocho años transcurridos en Francia — y hasta su muerte veintidós años después estuve ligado a él por lazos de amistad — camaradería — solidaridad — incluso complicidad en ocasiones. Colaboré con él en la publicación del catálogo de la exposición del 35 en la Academia Alcedo — en la redacción del panfleto «Vicente Huidobro o el Obispo embotellado» — y juntos sacamos en 1939 el número único de *El uso de la palabra* — revista

de Poesía y crítica. (Me halagó mucho comprobar — cuando residí unos años en México a fines de los años 70 — que Efraín Huerta — admirado poeta — guardaba un ejemplar de esa publicación — desde hace tiempo rareza de bibliógrafos.)

No voy a repetir las noticias sobre Moro comprendidas en el catálogo — solamente las ampliaré en algunos puntos. Por ejemplo — para señalar que Moro ha adquirido los caracteres de figura legendaria en ciertos medios poéticos de lengua española. Ello es sorprendente si se tiene en cuenta la escasa divulgación de sus libros y la casi nula de su producción artística.

En México — por ejemplo — fuera de sus colaboraciones en revistas y periódicos — sólo aparecieron — estando él vivo — una colección de poemas en francés (*Le Château de grisou*) y un poema también en francés (*Lettre d'amour*) — pero las ediciones fueron limitadas (de *Lettre d'amour* se tiraron no más que 50 ejemplares) y su circulación restringida. Cuando Moro trató de conseguir suscriptores para el único libro de poemas en español que se propuso editar aquí — no se logró el número necesario. Habría que señalar también que aunque parece que su muerte no fue mayormente remarcada aquí — con todo el poeta Elías Nandino le rindió homenaje en la revista que por entonces dirigía. Posteriormente la única publicación en México dedicada exclusivamente a Moro ha sido la breve antología realizada por Julio Ortega y que estuvo incluida en la «Serie poesía moderna» del Material de Lectura que edita la UNAM. En cambio — se ha dado lugar preferente a Moro en la *Antología de la poesía surrealista latinoamericana* — que preparó para Mortiz Stefan Baciu.

Es curioso comprobar que se conoce la poesía de Moro — en forma desde luego parcial — gracias a las antologías. Ya en 1942 se encontraban poemas de *La tortuga ecuestre* en

la antología bilingüe de poesía latinoamericana contemporánea que dirigió Dudley Fitts para *New Directions*. En cuanto a la obra pictórica — en México figuraron cuatro o cinco cuadros de Moro en la Exposición Internacional del Surrealismo (1940) y (muchos años más tarde) dos de sus pinturas al pastel en el homenaje a Wolfgang Paalen organizado en el Museo Carrillo Gil con la colaboración del grupo *Phases*. (Este mismo grupo fue gestor de un homenaje a César Moro que se llevó a cabo en Lima a mediados de los 70). En el Perú la situación es — desde luego — hasta cierto punto diversa. Es sin embargo triste comprobar que a pesar de los esfuerzos de André Coyné Julio Ortega Ricardo Silva-Santisteban Américo Ferrari y otros — no existe todavía una edición que reúna la totalidad de los escritos de Moro en español ni en francés.

Por lo que respecta a la obra plástica — el panorama es deplorable. Después del homenaje del Instituto de Arte Contemporáneo unos meses después de la muerte de Moro — no se ha vuelto a mostrar en el Perú cuadro alguno de Moro — aunque de vez en cuando artículos o notas en diarios o revistas estuvieron acompañados por algún dibujo.

He tratado de remediar en lo que estaba a mi alcance tal estado de cosas. Cuando dirigía la revista *Amaru* publiqué un breve artículo (en el N°9 — marzo de 1969) ilustrado con unos 20 fotograbados y — por primera vez — con dos reproducciones en color. A mi regreso a Lima en 1984 — después de prolongada ausencia — noté con agrado no solamente que el renombre de Moro estaba floreciente — sino que su obra plástica despertaba interés — aun más — admiración. El joven redactor de una revista universitaria proyectaba por entonces insertar reproducciones de dibujos y pinturas. Tenía ya las fotogra-

fías y me solicitó el texto que las acompañaría. Por problemas de distinta índole — el plan no se hizo realidad. (Más bien — poco después — pude escribir y publicar con abundancia de ilustraciones dos artículos sobre las actividades artísticas de Moro — aparecieron en *Debate* — publicación periódica limeña).

El material para *Amaru* me había sido proporcionado por una amiga de Moro a quien había confiado Carlos Quíñez Asín (hermano de Moro) parte de las obras que se hallaron en su casa de Barranco. Para los artículos en *Debate* conté además con el material que me proporcionó la viuda de Quíñez Asín y que comprendía — además de dibujos y pinturas — recortes fotografías y otros documentos inéditos.

A pesar de algunas gestiones mías y de la propuesta del director de una de las más importantes galerías de arte limeñas — sin embargo nunca se consiguió exhibir ni siquiera parte de las 120 piezas reunidas. Había un inconveniente que hubiera podido subsanarse con un mínimo de buena voluntad. Tenía en mi poder desde hacía muchos años una media docena de piezas adquiridas por mí o recibidas en obsequio. Pero nunca se hizo el inventario de los dos lotes antes mencionados. Era imposible cualquier préstamo sin esta tarea previa.

Entre las varias personas que manifestaron el deseo de conocer las obras de Moro se hallaron el año pasado dos mexicanos — Marcos Limenes pintor y Rafael Vargas poeta. Su entusiasmo logró contagiar a José M. Espinosa y a Edgar Montiel — quienes prometieron facilidades para montar la exhibición en esta ciudad y para tender el homenaje en curso.

Con Marcos Limenes se confeccionó el inventario requerido y con él hicimos una selección de 60 piezas entre pinturas dibujos y collages. De este último género son

pocos los ejemplares existentes en la colección — lo cual deploro pues en ellos era patente el humor y la chispa agresiva de la invención imaginativa de Moro. Me hubiera gustado tener aquí ese *collage* intitulado «El arte de leer el porvenir» — que figuró en la Exposición Surrealista en México y que despertó deseos de denigración en el cronista de un semanario de la Capital. Igualmente aquel otro que — para asombro y deleitación mía — me describió detalladamente el otro día mi amigo el dibujante y escritor peruano Joel Marroquín — radicado hace más de cuarenta años en esta ciudad. Me hizo gran impresión que su notable memoria visual le hubiera permitido retener hasta el último detalle de ese *collage* fuera de lo común.

Otra cosa que me ha sorprendido es que para ilustrar el catálogo se hayan escogido — en proporción predominante respecto a los otros periodos — obras de la iniciación artística de Moro. Me imagino que ello se explique por la facilidad para encontrarles antecedentes en los movimientos innovadores de principios de siglo. Más adelante — la individualidad que aparecía incipiente en esas obras dominó por completo — ya no se pusieron en evidencia sino las características propias.

Aunque siempre suele asociarse a Moro con el surrealismo — como el tema ha sido tratado por mí en otras ocasiones — no haré sino una breve acotación. Moro fue atraído por el Movimiento porque ya existían en él prácticas y actitudes en completa afinidad con las que expresaron y practicaron los surrealistas de la primera hornada. En cuanto a sus pinturas — es difícil saber qué es lo que cambió con la adhesión — por algunos años incondicional — al grupo surrealista. Ha habido exhibiciones surrealistas de pintores — pero no se distinguió nunca un denominador común que los involucrara

a todos. Eran surrealistas — digamos exagerando un poco o bastante — porque así lo había decidido André Breton — quien era maestro en atraer y acaparar figuras consagradas. Aun Pablo Picasso — tan hosco a mezclarse con nadie — dejó que sus cuadros y esculturas aparecieran en las exhibiciones surrealistas y fue amigo y colaborador de muchos miembros del grupo — el cual incluso hasta habría restado importancia a su ingreso al partido estalinista y no habría censurado con particular acrimonia sus clasicistas y sentimentales «palomas de la paz» y sus retratos del «Padrecito de los pueblos».

Por lo que atañe a Moro — podría admitirse — en lo que concierne su obra plástica — que fue en sus collages donde la inspiración surrealista se hizo pasablemente visible. Mas es reducido el número de *collages* de Moro que han llegado hasta nosotros.

Dije al comienzo que me hubiera gustado hacer una semblanza de Moro pintor — añado que igualmente hubiera querido hablar de su actitud ante el Arte y ante la vida. Algunos de los textos escogidos para el catálogo o para llenar algunos espacios en la exposición pueden orientar en ese sentido. He dado los motivos que han frustrado tales propósitos. Al menos señalaré un rasgo captado agudamente por Fernando de Szyszlo. Moro — ha escrito — *es la persona que se detiene y que contempla*. Tal actitud es completamente insólita en nuestro mundo de la agitación — el barullo — la violencia. Todos y todo nos empujan y nos trituran. ¿Quién acierta a tomar conciencia del horror cotidiano — pero también de la maravilla cotidiana — de los vislumbres de encanto y belleza que todavía nos sería dable disfrutar?

Podría citar varias frases o párrafos de Moro en que se evidencia esta convicción. Es el gesto primordial que se entrevé tras sus poemas y sus pinturas o dibujos.

Casualmente — en una lectura reciente de Robert Graves — me he topado con una posición semejante. También para Graves — como para Moro — el mal de nuestra llamada civilización estriba en que hacemos *caso omiso de nuestros sentidos; por ello limitamos nuestras mentes. Nos regimos exclusivamente por la razón y no vemos, oímos, gustamos, olemos ni sentimos con la agudeza de nuestros antepasados primitivos o como lo hace la alegría de los niños antes que la educación los eche a perder.*

*

Otra de las ventajas que para mí ha tenido esta muestra — aparte de permitirme recorrer todos los cambios por que pasó en pintura (reteniendo siempre su idiosincrasia) es que me ha hecho sentir que no era una humorada cuando escribía que para el pintor era tan divertido como podía ser — a veces — barrer. Sí — Moro se divertía pintando. Concretamente vemos a Moro como a ese pintor *entregado de lleno, plenamente gozoso* (subrayo este «plenamente gozoso») *a su tarea de hacer tangibles, vivientes, concretos, los volúmenes, las formas, la transparencia, la distancia y el color de su deseo.*

¿Qué podría agregar a estas palabras de Moro? Dejemos que ellas sean la impresión que les quede después de esta incierta divagación mía.

SOBRE SURREALISMO Y CÉSAR MORO ENTRE LOS SURREALISTAS

Estoy persuadido que si — al iniciarse esta reunión — se hubiera propuesto un entendimiento previo acerca del sentido — las implicaciones y los alcances del término «surrealismo» — aún estaríamos tratando de esclarecer el asunto. Las dificultades no se deberían exclusivamente a las diferencias subjetivas usuales cuando se intentan análisis y exégesis. Habría que atribuir las de preferencia a las ambigüedades — propuestas contradictorias — divergencias visibles desde el comienzo en el seno del grupo mismo y que condujeron a las conocidas oposiciones enconadas — conflictos latentes o desembozados y a las consecuentes exclusiones — escisiones y denigraciones.

Para mí es evidente que no se trató (en especial y principalmente) de enfrentamientos entre personalidades dominantes y excluyentes. Más bien fueron determinantes (me aventuro a aseverar) las diferencias de opinión y de doctrina — los criterios de interpretación convertidos (a menudo) en dogma y en fanatismo.

Una situación como la expuesta no será sorpresa sino para quienes todavía persisten en reducir el surrealismo a escuela o tendencia literaria limitada a la aplicación eficiente de recursos y métodos aureolados de novedad y contraponibles (por tanto) a preceptos y reglas vueltos inveterados. Con arreglo a este criterio — el surrealismo no sería más que manera (insólita) de cultivar mantener y difundir un sistema de expedientes retóricos. No podrá negarse (desde luego) que — en cierta forma — el surrealismo tuvo igualmente ese carácter. Mas lo que importó ante todo a sus componentes era una puesta en juego muy diversa y audaz — una ambición que habrá

que calificar de desmesurada — intentar nada menos que la más grande y pavorosa aventura.

Aunque se estimen excesivos tales términos — encuentro otros más idóneos para describir un proyecto destinado a cambiar por entero la vida humana — recurriendo para ello a armas insospechadas (y evidentemente frágiles) cuya índole había descubierto o intuido un joven poeta iluminado del siglo precedente. Su propuesta era valerse de los efectos mágicos de la palabra y de la acción poéticas (identificadas indisolublemente) — que lograrían ambas su fuerza e inspiración en las corrientes más tumultuosas y soterradas del ser.

Sí — era cuestión de trastornar — de abajo a arriba y en lo más profundo — todas las costumbres hábitos ritos creencias supersticiones arraigadas durante milenios — a fin de establecer sobre la tierra — no una Arcadia rescatada — sino aquel Edén vagamente adivinado por videntes profetas soñadores mitólogos — cuyo advenimiento habían tenido que transferir (por necesidad) a otra esfera o a otro mundo.

Será pertinente — para la discusión ulterior — no olvidar esta situación primordial — la cual — análoga a un substrato invariable y firme — marca las fronteras del campo en el que el surrealismo procurará instalarse y desenvolverse. Podremos así explicarnos mejor los extravíos pasajeros — los callejones sin salida que les obligaron a dar marcha atrás — la comprobación de la esperanza inalcanzable — la angustia persistente ante la insuficiencia personal — el temor de haber traicionado — de ser incapaz de situarse a la altura del ideal — de verse por ello denegada la gracia de la inspiración o la bienaventuranza — el tener que reconocer que ese «poco de realidad» (conforme la apelaba Breton despectivamente) conseguía no obstante obstruir con eficacia la satisfacción del deseo.

Las circunstancias de la realidad podían dar la falsa impresión de reducirse u ocultarse — indócil y terca se entrometía en cada momento y en todos los momentos de la existencia. Se creaba así esa tensión entre lo ansiado y lo obtenido que caracterizó la evolución fluctuante indecisa dramática (a ratos gozosa — más a menudo atormentada) del movimiento — en conjunto — y de sus adherentes — en particular. Por ello eran también de preverse las decepciones de las postrimerías y los casos clamorosos de refugio en la demencia o el suicidio.

Se sabe que la fe no es alcanzada como dádiva gratuita — más exacto sería designarla como producto de un esfuerzo deliberadamente tenaz y (reconozcámoslo) ciego. Los surrealistas se afanaron — a pesar de todo — por ser lúcidos — pretendieron ser «videntes» — ver a dónde iban y lo que les esperaba.

¿Recordaremos aquí a Marcel Duchamp — un tiempo largo iconoclasta incomparable — que amaba proclamarse contrartista o antiartista por excelencia — quien más tarde declararía (hacia 1966) que «en el fondo no había sido sino un «artista» — lo mismo precisamente que nos había asegurado aborrecía más que nada?»¹

Pondremos la declaración de Duchamp al lado de otra de André Breton — en el exilio en Nueva York durante la Segunda Guerra Mundial. Según testimonio de Charles Duits en sus memorias — le habría dicho:

Debo confesar, amigo, que no estoy tan seguro de haber tenido razón. El surrealismo... En 1923 se podía todavía creer en un cambio próximo y radical de la sociedad. Nada, debo reconocerlo, ha venido a justificar esas espe-

¹ Citado en *Marcel Duchamp — catalogue raisonnée — rédigé par Jean Clair*. Musée National d'Art Moderne — Centre National d'Art et de Culture Georges Pompidou. París 1977 — p. 164.

ranzas. Quizás pusimos una confianza excesiva en lo porvenir. Nos parecía que la rebelión pura no conducía a ninguna parte. Es posible, empero, que esa actitud sea la única válida y que el hombre no pueda hacer nada para transformar las condiciones de su existencia. A menudo me he dicho que después de Dadá... en el fondo no hemos hecho nada. Libros, cuadros, exposiciones... Si supiera cuánto desprecio todo aquello. Quizás quisimos actuar con el fin principalmente de disimularnos nuestras debilidades, nuestros miedos miserables, nuestra desesperación...²

André Masson cuenta haber oído a Breton palabras semejantes. En su comentario Masson explica los orígenes de Dadá — más tarde del surrealismo:

No tuvieron motivos estéticos ni filosóficos ni religiosos, conforme sucedió con el romanticismo europeo, el simbolismo franco-belga o el expresionismo alemán. Nuestra madre fue la ira. Y nuestra guía, en las profundidades, la Poesía. Es bien sabido que de allí procede el amor por la insensatez y por lo insólito.³

Como juicios adicionales sobre el movimiento surrealista en 1925 — año en que Moro llega a Francia — voy a entresacar algunas opiniones de Henri Lefebvre — miembro en aquella época de un grupo de filósofos jóvenes en inconformistas que entró en contacto con los surrealistas con miras al establecimiento de acciones comunes.

Nos interesan las impresiones que ofrecen Tristan Tzara y Paul Éluard — pues esclarecen no sólo el papel que les cupo dentro del movimiento (y/o su alejamiento

² Charles Duits — *André Breton a-t-il-dit passe*. París 1969 — pp. 130-131.

³ «Le surréalisme quand même». En *La Nouvelle revue française*. París 1er avril 1967 — p. 903.

posterior) sino quizás las maneras como pudieron influir sobre la persona y la obra de Moro.

Lefebvre había encontrado a Tzara antes de conocer a Breton — a Éluard y a Aragon. El efecto — memorable — es descrito así:

Declaro que es Tzara quien me ha dejado un recuerdo imborrable, era el genio de un periodo que siento aún cercano. Tzara encarnaba con tranquilidad soberana lo negativo; en su sonrisa, en su mirada, en su voz se expresaba la negatividad. Al presentarse Tzara se creaba, al centro del universo, un punto negro absoluto, un hueco por el cual se escapaba instantáneamente toda falsa plenitud. Su presencia contravertía tanto lo super-real como la vida cotidiana. Evocaba al Otro sin fin, a la realidad otra, al otro horizonte, a la otra verdad. Posteriormente no pude ver en Breton, en Éluard (dejo de lado a Aragon) sino versiones descoloridas de Tzara; no eran más que conciliadores. Ellos atenuaban el radicalismo poético de Tzara, ellos lo jalaban consigo por su pendiente; restablecían (también ellos), ¿qué?, pues la literatura, el arte, la escritura, buena parte de los mecanismos de la opresión. En lugar de estilo de vida, ellos volvían al estilo artístico⁴.

En los recuerdos de Lefebvre se destaca Éluard — igualmente viviente:

Para Éluard no había absoluto. Éluard ignoraba hasta el sentido metafísico del término. Quería ignorarlo. Éluard se movía en lo relativo, en lo ambiguo. Pretendía ser demasiado normando para comportarse en otra forma. Dema-

⁴ «1925». En *La Nouvelle revue française*. Paris 1er avril 1967 — pp. 712-713.

siado amoroso, vivamente amoroso, para enamorarse de lo efímero, de lo que no se verá jamás dos veces⁵.

Sería temerario basarse en las apreciaciones de Lefebvre para asociar los rasgos observados (muy disímiles por lo demás) con la adhesión posterior de ambos poetas al estalinismo. Pero no sería incorrecto apuntar que existía en ese entonces entre los jóvenes — dentro y fuera del surrealismo — cierta proclividad al «Terror» (aplicable en la política y el comportamiento social) y que esa inclinación desembocó a menudo en la aquiescencia de regímenes totalitarios. Es significativo al respecto que Aragon — exponiendo el ambiente dominante en 1921 entre sus amigos dadaístas — haya escrito:

Es a la luz de una imagen poética que todo se volvía de nuevo posible y que decidimos pasar a la acción: siguiendo una costumbre (en que nos complacíamos algunos de nosotros) de comparar nuestro estado intelectual con el de la Revolución francesa. Se trataba de preparar y de decretar de inmediato el Terror...⁶

La observación de Aragón está corroborada por el mismo Breton. En la conferencia que leyó en Barcelona en noviembre de 1922 proclamada — *No sería malo que se restablecieran para el espíritu las leyes de Terror*⁷. Extraño es comprobar que la decisión de actuar — de desencadenar el terror no llevara principalmente sino a organizar el «proceso de Barrès» — un «proceso» muy poco conforme

⁵ *Ob. cit.* p. 715.

⁶ «La grande saison Dada 1921». Cita de Michel Sanouillet en *Dada à Paris*. Paris 1965 — p. 239.

⁷ «Caractères de l'évolution moderne et ce qui en participe». En *Les pas perdus*. Paris 1924 — p. 207.

con Dadá — imitación fiel (y en serio) de todo el aparato judicial con tribunal completo e imputación de «crimen contra la seguridad del espíritu». Vale la pena recordar el primer (y contundente) considerando del acta de acusación (redactada por Breton):

Estimando Dadá oportuno contar con un poder ejecutivo al servicio de su espíritu negador; decidido ante todo a ejercerlo contra quienes amenacen poner en peligro su dictadura, toma desde hoy medidas para destruir su resistencia⁸.

Parece que el concepto de *dictadura* atraía a Breton — tanto que en su «Confesión dédaigneuse» con que se abre su libro *Les pas perdus* — no tiene reparo en atribuir a Dadá la consigna «dictature del'esprit»⁹ — aunque todos sepan que nada fue más ajeno a Dadá que proponer sistema alguno — principios estables — reglas — deberes — obligaciones — dogmas — propósitos deliberados y constantes.

Sobrepasa mis facultades imaginar la manera de ejercer una «dictadura del espíritu». No es éste tampoco el lugar para rastrear las derivaciones — en la teoría y la práctica de los surrealistas — de tal «estado de ánimo» originado por una «imagen poética» — al decir de Aragón. Se me permitirá al menos dejar constancia de mi rechazo de toda dictadura — la del proletariado (todavía posibilidad teórica) — de un partido — una oligarquía — una multitud o un mandamás cualquiera. En especial — de esa ambigua (y por ello más temible) «dictadura del espíritu».

*

⁸ M. Sanouillet. *Ob. Cit.* p. 259.

⁹ *Ob. cit.* p. 15.

El preámbulo ha sido extenso pero (a mi juicio) necesario. Las figuras o personajes de la comedia (o de la historia) no toman relieve y significación sino proyectados contra el ambiente y el entorno que las circunstancias y la fatalidad les asignaron. Reconozco también que — a pesar de lo dilatado — la disertación resultó (con todo) somera insuficiente parcial y arbitraria. Menos aceptable — sin embargo — hubiera sido la presentación sobre un escenario desnudo o inexistente. Estos fragmentos servirán — quizás — como abreviaciones recordatorias que cada quien descifrará y completará de acuerdo a sus conocimientos y su fantasía.

*

No quisiera pasar a mi otro tema sin apuntar de pasada a un hecho — tenido poco en cuenta — y que no sólo dio cariz especial al comportamiento de grupos e individuos sino tuvo influencia determinante en el desarrollo de los acontecimientos sociales — políticos (y literarios) de los decenios subsiguientes.

En 1925 — anota el antes citado Lefebvre — cesa el impulso de la ola revolucionaria que tuvo su manifestación cimera cuando los *soviets* se apoderaron del poder en el antiguo imperio de los zares. La resaca — es decir — la reacción ha tomado su lugar — tanto en Rusia como en los demás países. Lo trágico es que nadie tomó conciencia de esta situación. *En ese momento* — escribe Lefebvre — *los poetas y los filósofos que rehusan el estado de cosas, comulgan y difunden la misma ilusión: creen que entran en lo posible. En 1925 el horizonte parecía dilatarse luminosa-mente cuando en realidad se cerraba*¹⁰. Aclaro — se engañan

¹⁰ Véase nota 4 — p. 719.

adrede y esperan — creyentes y aturcidos — que no tardarán en abríseles de par en par las puertas del paraíso.

La falta de vivencia en quienes pretendían arrogársela es tragicómica — por no decir grotesca. Los apóstoles de lo irracional — los teóricos de la irracionalidad son arrollados por los practicantes insolentes de la irracionalidad más destacada sangrienta y nefanda. El señor Dalí — que había predicado (paradójicamente) «la conquista de lo irracional» — cambió prestamente de posta — llevado por su olfato sutil de mercante catalán que husmeaba desde lejos las pestilenciales emanaciones. Tiene entonces el cuajo de proclamarlo con desfachatez dentro del mismo grupo surrealista¹¹. Le tocó ser uno de los primeros artistas «de vanguardia» en aceptar y ensalzar a los nuevos amos difusores de una irracionalidad manida — peligrosa — mortífera. Los monstruos de lo irracional se apoderarán de casi toda Europa — esparcirán sus miasmas por el mundo y desenfrenarán guerras civiles e internacionales con su secuela de las más grandes hecatombes y genocidios que registren los anales históricos.

*

Al desembarcar Moro en Francia en setiembre de 1925 — no tenía mucha conciencia de lo que le aguardaba en la ciudad «emporio de las artes y las letras» y menos barrunto alguno de las experiencias de todo tipo a que se vería sometido durante sus ocho años de permanencia en el país. Deseaba exponer las pinturas y dibujos

¹¹ Véase una descripción de la escena bufa representada por Dalí cuando se le pidieron cuentas por sus alabanzas de Hitler en *The History of Surrealist Painting* — by Marcel Jean with the collaboration of Arpad Mezei. New York 1967 — p. 220.

que llevaba en sus maletas y anhelaba especialmente tener la oportunidad de aprender y practicar la danza — el arte que más le atraía y para el cual se reconocía dotado.

No repetiré aquí la parca información que poseemos acerca de los quehaceres — las amistades — las aventuras y desventuras de Moro en sus primeros contactos con el nuevo ambiente. De entrada no se sintió cómodo — fue penosa la aclimatación — según alguna vez me comunicara él mismo. La vaguedad e incerteza de los datos se acrecienta cuando se trata de reconstruir su aproximación al grupo surrealista.

No es inútil comprobar en este punto que se adjudica actualmente al surrealismo buena cantidad de obras y sugerencias que modificaron radicalmente el panorama poético y artístico de este siglo (esa misma actividad que ellos no juzgaban válida en relación con las pretensiones y aspiraciones a las que conferían vigencia exclusiva) — sin embargo en 1925 no constituían sino un grupo reducido — con pocos miembros estables — y que a pesar de sus provocaciones y hábil manejo de los medios de publicidad —no tenían acceso sino a un público escaso. (Prueba de ello es el número limitado de ejemplares a que fueron tirados tanto sus libros como sus revistas).

El ambiente cultural parisino era en esos años (como todos sabemos) el más rico avanzado y variado que pudiera ofrecer ciudad alguna en la tierra. Orientarse entre la multitud de prestigios consagrados y las nuevas tendencias escuelas y grupos — equivalía a penetrar en el gran laberinto que encerraba todas las atracciones y maravillas imaginables.

Había un contraste descomunal con la mediocridad pueblerina de «último rincón del mundo» — de acuerdo a la calificación de Moro — aunque hay otra (soez) de Ernesto Sábato que tal vez convendría mejor pero que no

me atrevo a repetir ante ustedes. En todo caso — esa insistencia en el menosprecio con un intervalo de más de treinta años (o de cuarenta o cincuenta — ya no sé calcular) probaría que el aumento demográfico y la dispersión caótica de la ciudad no la eximen de una fama poco halagüeña y anulan sus hipotéticas pretensiones culturales y su aspiración a ser todavía una de las «perlas del Pacífico».

La curiosidad alerta de Moro por la Poesía y la pintura tuvo alimento abundante para saciar su apetito. Preferencias nacidas entonces no fueron pasajeras. Siempre que podía Moro insistía en su deuda con Gustave Moreau y Odilon Redon. (A propósito de este último — cabe indicar que nada menos que el Gran Gurú de varias generaciones de artistas contestatarios — el siempre enigmático Duchamp — lo admitió como predecesor. Habiéndosele pedido que confirmara el antecedente de Cézanne en su obra — Duchamp respondió:

Estoy seguro que la mayor parte de mis amigos dirían eso y yo sé que se trata de un gran hombre. Sin embargo, si tuviera que indicar mi punto de partida, yo diría que fue el arte de Odilon Redon.)¹²

Por lo que respecta a la producción poética de Moro — Mme. Noulet enumeró — al comentar *Le Château de grisou*¹³ — las influencias principales perceptibles — juicio en gran parte extensible a la obra posterior — aunque con matices y sin olvidar que las influencias (como marcó la misma crítica) no excluían ni lo peculiar ni lo genuino.

¹² Véase Nota 1 — p. 166.

¹³ En *La Prensa*. Lima 23 abril 1944 — p. 8.

Aquí voy a ocuparme de ciertas características de la poesía de Moro entre 1930 y 1940 — lo que permitirá tal vez perspectivas diversas de aproximación. Consideraré *La tortura ecuestre* — pero sobre todo *Ces poèmes...* — recientemente aparecido en Madrid al cuidado de André Coyné¹⁴ — y otros poemas del mismo periodo dispersos en revistas.

Las fechas antes mencionadas coinciden más o menos con las de la asociación de Moro con el grupo y con la colaboración y correspondencia posterior — ya sea en Lima o en México.

Moro debió haber sido lector temprano de libros de los surrealistas. Dos de los poemas en español anteriores a 1930 llevaban como epígrafe sendas citas de Aragon y Éluard. Empero — el gran impulso y una inspiración nueva datan de su inserción en el movimiento. Se puede presumir que los primeros contactos personales no fueron anteriores a 1932. Al menos — en el verano europeo de ese año está fechada la carta de Éluard que Coyné ha reproducido en su nota informativa de la edición madrileña de *Ces poèmes...* — La serie ordenada por Moro pero carente de título y que reúne poemas escritos en París y Lima entre 1930 y 1936.

Lo que de inmediato sorprende al hojear las páginas del libro es la insistencia de Moro en rendir homenaje a Breton y Éluard — colocados en un mismo elevado nivel de admiración y afecto. No sólo todo el libro lleva una dedicatoria liminar que brinda la obra entera a los dos poetas amigos — cuyo texto es conmovedor —

¹⁴ Edición bilingüe — traducción de Armando Rojas. Libros Maina. Madrid 1987.

Estos poemas y su sombra consecuente
y su luz consecuente están dedicados
a André Breton
a Paul Éluard
con la admiración sin fin de

César Moro

— sino que hay dos homenajes — dos largos poemas — uno para Breton y otro para Éluard. Como si no fuera suficiente — un poema más (en prosa éste) lleva un encabezamiento sorprendente:

A André Breton y Paul Éluard — desde siempre y para siempre.

Aún no está completa la lista — el largo y hermosísimo poema en prosa cuya traducción española apareció en *Escandalar*¹⁵ — titulado «Renombre del amor» y fechado el 20 de agosto de 1933 — igualmente está dedicado «a André Breton, a Paul Éluard»¹⁶.

Me pregunto el por qué del fervor la exageración la vehemencia la insistencia. Moro era desmedido en la expresión de sus pasiones. ¿Aplicaba también la desmesura para hacer patente el grado de su afecto — de su entrega total a la amistad? Me intriga el minucioso cuidado puesto en repartir equitativamente alabanza y respeto entre los dos poetas. Si se hace un homenaje a Breton — otro de iguales o parecidas proporciones ha de ser ofertado a Éluard. Aquí se barrunta un mensaje. Se diría que Moro reconoce que han ocurrido dos encuentros decisivos en

¹⁵ Nueva York. Vol. 3 — n. 3 — jul-set 1980 — p. 60.

¹⁶ El sentido implícito de tal actitud no escapó a Breton — al menos es lo que deduzco de su observación en una carta a Tristan Tzara (19 julio de 1932) — *Éluard y yo hemos recibido sendos poemas de Moro, alguien que sabe agradecer*. En M. Sanouillet. *Ob. cit.*, p. 458.

su vida de aquellos años — que ha sido iniciado y el neófito doblemente aceptado por la Poesía y por la amistad. Quizás para Moro cuenta más que su introducción en el grupo — lo que debe a las revelaciones poéticas del uno y el otro y — por otra parte (conjuntamente) — al trato amistoso que recibió de ambos.

Yo sé que Breton era fascinante y tenía conciencia de sus dotes de seducción — siempre atento a renovar y ampliar los vínculos establecidos con sus amigos. Era fiel con sus fieles (se dice). Era la sorpresa y la continuidad. La dedicación y la exigencia. De Éluard no sé más que lo que a veces me dijeron sus poemas (los de la primera época — se entiende). Lo conozco entonces por *su otra voz* — mejor expresado — por la voz que se había encarnado en el poema (no necesariamente identificable con la suya propia). Mi amigo el poeta Sherry Mangan (no creo haberlo referido antes) desconfiaba de él. Yo no tengo elementos de juicio (del que renegó de la Poesía no es cuestión aquí). Ahora recapacito — empero — y me viene a la memoria que Moro había sentido predilección especial por Éluard. Una de sus pinturas de los años treinta tenía por nombre — «Cuadro sin título con la inscripción Éluard». Moro había igualmente hecho enmarcar una carta que le había dirigido Éluard (por desgracia no recuerdo su contenido). Tal muestra de deferencia era rara en él.

Sí — debía ser subyugante y reconfortante tener como amigos a dos de los poetas más dignos de devoción — disfrutar alguna vez — quizás — del privilegio de oír a ellos mismos leer sus poemas — para lo cual (conforme es sabido) estaban generosamente dotados. Según la leyenda — la lectura en alta voz de Breton era equiparable a las proclamaciones del oráculo. No importa lo que leyera —

relata Duits. Podía ser el elenco telefónico — el efecto era siempre extraordinario y turbador¹⁷.

*

Siento que me he desviado del punto principal que quería exponer — seguramente más importante que el tema de unas dedicatorias multiplicadas.

El conocimiento reciente de los poemas franceses de Moro de los años treinta me ha revelado la continuidad entre ellos y la breve serie española de *La tortuga ecuestre*. En uno y otros campea la misma virulencia de tono y de imágenes. Sus poemas son la mayoría de amor — han sido escritos para celebrar el *Renombre del amor*. Estimo que este título es aplicable a toda la obra de Moro de esa época. *Renommée de l'amour* figuraba sobre el poema que apareció en *Le Surréalisme au Service de la Révolution* — el mismo título fue conferido al poema en prosa antes mencionado (entiendo que hay otra versión intitulada igual). Pero la representación del amor en los poemas de Moro es a menudo espantable — se desencadenan cataclismos — reinan el asesinato — el incesto — las hecatombes. Se sospecha que para Moro lo ideal sería que los amantes se devoraran mutuamente.

No creo que exista en la poesía surrealista en cualquier idioma ni en otras poesías de diversa índole — un tono tan violento e igualmente tan impositivo. Uno queda después de la lectura triturado y pisoteado por las fieras salvajes del amor — desconsolado por el hálito infernal que despiden el poema el amor y la belleza. Son los extremos demenciales requeridos para que estalle el relámpago que unirá destruirá y regenerará a los amantes.

¹⁷ Véase nota 2 - p. 44.

Los paroxismos de ira de que es capaz la poesía de Moro tampoco creo que tengan equivalente en las literaturas conocidas. Me atrevo a citar (aunque no sabré transmitirlo adecuadamente) uno de esos trozos alucinantes:

Habría que destruir el amor abominable que todavía nos arrastra, habría que destruir todo hasta las cenizas, hasta la sombra, para nunca volver a comenzar, para hacer desaparecer esta vergüenza que significa existir aunque sea un instante. Vivo lejos de lo que amo, uno tiene el valor, eso se llama valor de vivir a pesar de todo, encuentro gente en la calle, hay personas que me estiman o no, digo buenos días, soy todavía libre, es decir, no estoy ni en galeras ni en un manicomio, vivo aún entre seres normales, presumo que tengo amigos, en la calle me comporto como todos. Soy lo bastante ruin para conservar algunos sentimientos humanos. Mi vergüenza no me ha reventado las venas, el mal que me matará lo llevo conmigo, duermo, hago como tú, vecino o amigo.

Este fue un fragmento de «Con motivo del año nuevo» del libro *Estos poemas...* — traducido por Armando Rojas. El poema termina en esta forma:

Que los que aman la vida salgan de sus cuevas y tomen partido. Ah!, os aseguro que no me engancharéis a vuestros placeres imbéciles pues no me gusta comer ni beber ni hacer el amor. He aquí lo que me hace distinto a vosotros, no me gusta divertirme, no me gusta nada.

El poema está fechado en París — marzo de 1930. En los libros posteriores — *Le Château de grisou* — *Lettre d'amour* — *Trafalgar Square* — *Amour à mort* — la vena poética — al profundizarse — parecería apaciguada. Mas es un efecto engañoso — la angustia y la desesperanza

han retenido el curso que brama sordamente por estallar y romper las riendas que lo sujetan.

*

Es desconcertante pensar que una poesía tan desgarradora fuera la obra de un ser que nos acogía con aparente buen ánimo y que no permitía (por lo general) con nosotros sino bromas de un humor sutil — aunque a veces (es verdad) terriblemente hilarante.

Sin quererlo he soltado la liebre — Moro se divertía (cuando pintaba) — nos divertía a su antojo — pero era temible en la ira y en el rencor. Tuve la suerte de ser su amigo y de disfrutar con frecuencia de su amistad y de su fantasía — siempre de su afecto.

No creo que vuelva a conocer a otra persona como él.

julio de 1990

NACIDO EN UNA ALDEA GRANDE

No creo equivocarme si considero tarea imposible establecer las coordenadas — aunque aproximativas — que rigen a lo largo de toda una vida las relaciones de intercambio atracción y rechazo entre esos seres tan complejos e inestables ambos como son una ciudad y su habitante. Hay — además — esa impresión vaga — que no deja de surgir en escasos momentos de lucidez — que el parangón tal vez más cercano de las circunstancias del sujeto es la de Jonás en el vientre de la ballena. La capacidad de movimiento propio y la del conocimiento del monstruo son limitados — la cantidad de reacciones tendientes a un mejoramiento de la convivencia — mínima o inexistente. Aun en el alejamiento temporal o duradero — salida voluntaria o expulsión impuesta — continuarán vigentes los vínculos instituidos por la vivencia y el recuerdo.

Así sucedió que nunca me confesé tan peruano — aunque podría decir mejor — tan limeño — sin por ello sentirme pueblerino o chovinista — que en las épocas de mi residencia en el extranjero. Al mismo tiempo — curiosamente — tenía también la impresión de estar aquejado — aun desde antes de salir del país — de esa no sé si virtud o enfermedad que en su jerga literaria denominó José Carlos Mariátegui «cosmopolitismo» y que yo interpreto como el reconocimiento de aperturas y posibilidades — de la libertad de discrepancia — del recelo ante supersticiones y fanatismos (estas antesalas de la barbarie conforme señaló Diderot). Mi buena disposición para tolerar y respetar otras creencias — mi aceptación de formaciones culturales diversas a la mía — mi disponibilidad para adueñarme de lo que en ellas estimaba válido

no bastaban para desvanecer o atenuar las marcas y cicatrices — aun diría exagerando — las mutilaciones — obra de la acción gástrica corrosiva de mi ciudad natal.

Hay que entender por supuesto que mi Lima — la de la niñez y juventud — era una Lima *sui generis* — en buena parte exclusiva mía — determinada por antecedentes y costumbres familiares pero predominantemente por atracciones y gustos propios míos. Mis predisposiciones y la falta de interés que por mí mostraban los que me rodeaban me condujeron tempranamente a apartarme y encerrarme en mí mismo. Me ahorré tal vez así el sentimiento de connivencia e identificación con los estratos y círculos sociales y las ocupaciones a que me destinaban educación y ambiente — y las reglas de juego vigentes.

Los espacios de una ciudad se dividen *grosso modo* para el niño — y en general para cualquier otro habitante — entre permitidos e interdictos — más numerosos estos últimos como es natural. Lo primero que choca en un conglomerado urbano es la preeminencia de puertas — entradas con más frecuencia cerradas que abiertas. Pocos poseen la contraseña — palabra o varita mágica — que da paso libre. (La carencia se hace en especial dolorosa cuando quien se introduce y desaparece en residencia acomodada o pobre es alguna jovencuela cuya gracia y misterio hacen deseable conocer igualmente régimen y contornos cotidianos — actividades y costumbres domésticas — su estilo de holgar y soñar).

Comprobación paralela es el margen de libertad relativa que consienten los canales de circulación y conexión destinados a asegurar el funcionamiento y mantenimiento en vida tanto de leviatanes desmesurados cuanto de «aldeas grandes». Se trata de definición de «vías públicas» — francas siempre a todos sin excepción — por más que no sea raro comprobar que en determinadas épocas

se cierren calles o barrios enteros y que incluso se llegue al extremo de amenazar con disparos sobre cualquiera que ignore o no sepa leer el aviso perentorio desplegado en cerca o poste.

Mas las vías de circulación ofrecen todavía por añadidura el medio de utilizarlas de acuerdo a la fantasía de cada uno — para la contemplación — el deambular ocioso — los recorridos sin rumbo ni meta fijos — los encuentros inesperados que suscitan las ensoñaciones las esperanzas los desgarramientos. Llevan también fuera del aglomerado urbano — a los campos las playas otras ciudades e incluso hacen entrever la perspectiva de la huida definitiva.

No desperdiicé esas oportunidades desde que supe caminar solo por la ciudad. (Y aun lo intento a veces a pesar de lo hostiles que se han convertido para el transeúnte muchas calles y hasta barrios enteros. Qué residente no mira con desconfianza a quien pasea por pasear — y nada más — que no reviste atuendo especial de *jogger* y camina a paso normal por avenidas y plazas de San Isidro o San Antonio vigiladas escrupulosamente por fieles guachimanes. Unicamente quien ignore la realidad nuestra irá a pie por Camacho Chacarilla del Estanque Monterrico o Las Casuarinas. Quién se aventuraría solo — para conocer y ver cómo es eso — por Comas Villa El Salvador o la Ciudad de Dios — para no mencionar Tacora u otras áreas malfamadas).

Pero estábamos en los años anteriores a la celebración del centenario de la Independencia nacional. Por ese entonces no había impedimento ni peligro alguno para que un niño andara sin compañía durante horas por cualquier parte de la ciudad. Para empezar — todos los rincones de la ciudad estaban al alcance de cualquier peatón. No había sino dos kilómetros del palacio de Gobierno al hipódromo de Santa Beatriz y a lo ancho lo que contaba ver o frecuentaba no medía más de diez cuadras.

En mis vagabundeos algunos itinerarios adquirieron categoría de peregrinaje obligatorio. Había sobre todo que buscar escaparates de librerías y aprender de memoria los títulos de aquellos libros que me hubieran podido deleitar haciéndome conocer seres comarcas y aventuras lejanas y exóticas. Muy pocos de esos libros pasaron después por mis manos y así me ha quedado la nostalgia de *Las minas del rey Salomón* — una novela de cuyo autor he olvidado el nombre y cuya lectura presumía me depararía goce extraordinario. Otro polo de atracción fueron las tiendas de juguetes que exhibían ejércitos enteros de soldaditos de plomo con variados vistosos y singulares uniformes.

El término de los paseos — sin embargo — era casi siempre el Puente de Piedra. Allí no me atraían tanto las perspectivas amplias y variadas que se ofrecen a la vista ni el sucio río a veces crecido y otras ralo despeñándose entre isleta y pedruzcos a los que se encaramaban niños y mozos para observar a los camaroneros con sus cestas de pescar. Venía por el trajín que hacía estremecer la minúscula iglesia de Los Desamparados y llenaba el aire de vapor y ruidos. Me fascinaban las actividades de la estación del ferrocarril al Callao y la sierra — el espectáculo de las maniobras de largos convoyes — la llegada al atardecer del resoplante fatigado y piteante tren de Huancayo que desbordaba por ventanales y portezuelas un gentío colorido y vocinglero cargado de maletas canastas y paquetes.

A la reflexión no me extraña que la otra cosa en la contigüidad del Puente de Piedra que se ha conservado en mi memoria como imagen retenible sea la del palacete en falso estilo veneciano que algún excéntrico tuvo la ocurrencia de construir a orillas del Rímac aunque no acierto a figurarme cuándo habrá sido destruido o si aca-

so se derrumbaría por fuerza de los temblores. También sospecho que a menudo mi memoria y mi imaginación no saben diferenciar lo que fue sólido — visible y palpable — y la simple lucubración de fantasías. Por ejemplo — no podría asegurar si existió ese tranvía halado por mulas o caballos que en la realidad o en mi imaginación unió durante una época un paradero del tranvía en la avenida del Brasil con la plácida plazuela de Magdalena Vieja.

En todo caso siento mi infancia recorrida siempre por unos u otros tranvías — tranvías a los que subo y bajo y a los que veo pasar — repletos o vacíos — en el día y en la noche. Los pequeños tranvías urbanos — gráciles con altos ventanales. Los largos chirriantes pesados que iban a Chorrillos y el Callao. Y otro que no sé si tranvía verdadero o fantasma de tranvía que ubico en el cerro pelado de La Heradura llevando por el túnel a escasos excursionistas.

Se debería quizás a esos recuerdos infantiles que nada me satisfizo más durante mi estada lisboeta que contemplar tranvías parecidos a los de esa época remota — abiertos a todos los vientos y a todas las vistas — subiendo y descendiendo zamaqueantes pero ágiles las empinadas colinas de la ciudad.

Es dudoso que un niño aprecie estéticamente la arquitectura y la ordenación urbana de una ciudad. Dos aspectos — no obstante — retuvieron mi atención. El panorama de la ciudad visto del camino a Amancaes o desde la pequeña explanada Abajo el Puente a la entrada del puente Balta. La sensación era de sosiego y de una monumentalidad pesada y pretenciosa como correspondía a aldea grande con ínfulas de antigua corte virreinal. La otra experiencia fue más placentera — durante siete años el Colegio Alemán ocupó en la calle de Botica de San Pedro una hermosa mansión solariega cuya conversión en

local escolar no logró desvirtuar el equilibrio de los volúmenes y la riqueza y armonía de la decoración interior. Me impresionaba el gran salón con vista — como es de rigor — al patio y el jardín anterior. Una parte del piso del salón estaba sobrelevado y una gran puerta al fondo convertía el conjunto en capilla al abrirse y revelar el altar lujosamente ornamentado. El antiguo comedor con artonados y espejos de marcos dorados servía de gabinete de química y física. Pero — sobre todo — estaba allí el pequeño patio interior todo de mármol con pórticos por los cuatro costados y estatuas y una fuente siempre rumoreante. Qué tranquila y deleitosamente se podía soñar — a lo largo del día sin cansancio — mirando por las grandes ventanas del salón principal los ficus y floripondios del jardín o escuchando desde la otra sala el tenue fluir inagotable del agua en el patio.

Tal actitud contemplativa mía explica la furia del profesor de alemán — que nos había dado como tema las aspiraciones profesionales de cada uno — cuando se enteró que yo veía como la mejor manera de aprovechar el tiempo el *dolce farniente* — vocación que infortunadamente nunca pude convertir en realidad.

*

Algo de lo que debo a Lima se habrá hecho patente en lo que ha sido expuesto. No podía hacerse el recuento total de lo positivo y lo negativo. Desde el punto de vista artístico no parece que era mucho lo que podía ofrecer la Lima del periodo que he tratado. Aquellos largos balcones cerrados — típicos de la capital — no pueden considerarse sino aporte muy mediocre y sin imaginación a la historia de la arquitectura — aun de la nuestra. (Tampoco les veo otra función sino el ocultamiento y la fisgone-

ría — rasgos propios de un régimen donde predominaban adulación y vileza cortesanas y estaban extendidas la hipocresía la maledicencia y la cucufatería — para no citar fraudes y coimas o la arbitrariedad de los poderosos).

Durante muchos años no reaccioné aparentemente al aspecto físico de la ciudad — estaba habituado a esas calles estrechas y esos edificios sin mayor atractivo. Pero en la adolescencia pasé un largo periodo recluso en casa y en el hospital. Al salir a las calles de nuevo después de la enfermedad mi veredicto fue sin apelación — *Qué fea es Lima.*

Con los años los terremotos y los alcaldes todo cambió creció y se deterioró enormemente. De la vieja aldea grande quedan algunas iglesias y conventos — la mayoría en mal estado de conservación con muros y bóvedas cuarteadas. Además — quizás — una que otra mansión señorial bien o mal reconstruida. De lo nuevo ni hablar. Ya lo dijo hace años el profesor Kubler cuando observó que situaba *alrededor de 1900 el periodo en que una tradición firme cesó de gobernar la arquitectura peruana*¹. La mayor parte de lo que se construyó después no ha sido sino servil imitación foránea o aplicación presuntuosa de ciertos rasgos — ampliados y desmejorados porque están fuera de contexto — de algunos estilos provinciales.

Por mi parte todavía prefiero a la actual la vieja Plaza de Armas de Lima — con portales auténticos de piedra y edificaciones que formaban marco adecuado por contraste con la mole de la catedral. Y sigo lamentando la desaparición de las bellísimas palmeras que adornaban la plaza y que un desalmado echó abajo. (Como otro — o

¹ George Kubler — «Sobre arquitectura actual en Lima» — En *Las Moradas*. Lima n° 6 — octubre 1948.

el mismo — hizo desaparecer las otras palmeras que con su follaje encubrían las más bien horripilantes construcciones de la plaza Bolognesi).

Si la Lima vieja ha desaparecido — las innumerables que han surgido mientras tanto a su alrededor — ricas pobres o misérrimas — han crecido en desbarajuste y sin concierto. Nada puede funcionar cuando una aldea de unos 300 mil habitantes se convierte en el lapso de medio siglo en una aglomeración dilatada caótica y disparatada donde se congrega la tercera parte de la población del Perú. El peso agobiante de estas Limas acabará por hundir a todo el país. No nos queda por tanto sino imaginar la especie de ruinas que restarán de ellas — seguramente nada semejante a la severidad de los inamovibles muros cuzqueños o al gigantismo abrumante de coliseos y termas romanos.

SOBRE LA POESÍA

Cuando los organizadores de esta Semana de Poesía Iberoamericana tuvieron la gentileza de invitarme a pronunciar el discurso inaugural — estuvieron movidos por excelentes motivaciones — pero no consideraron que no era yo — indudablemente — la persona más idónea para la tarea. Desde luego — me estaba vedado rechazar lo que para mí era un homenaje desmesurado. Mi reconocimiento de este hecho e — igualmente — una dosis grande de imprudencia — me cegaron e hicieron aceptar gustoso y con premura la tarea — olvidando que en mi vida había pronunciado discurso alguno — académico o de otra especie. Mi amor y entusiasmo por la Poesía — la perspectiva de ocuparme en ella — aun cuando sumariamente — ante ilustres colegas míos — en un ambiente de tradición excelsa y antigua (sobrentendida la más amplia simpatía) me impidieron tomar conciencia cabal del riesgo y la temeridad de la empresa. Tampoco podía dar marcha atrás — desistir del empeño confesando incapacidad y deplorando el engaño. Pido — de entrada — por tanto — gracia. Me atrevo a suponer que será concedida indulgencia y comprensión — que lo poco que diga encontrará disposición clemente y favorable.

No es secreto que el acceso a la Poesía no es un acontecimiento común u obligatorio en la vida corriente. Mucha gente (me temo que la mayoría) transcurre dichosa o mediocre o angustiosamente su vida sin que tenga la menor sospecha de que circulan — casi clandestinamente — unos raros objetos contruidos con palabras — los cuales (en ocasiones) dan un sonido dulce o agrio pero que nos confunden y transportan a otra esfera de existencia — por lo general exaltada y casi siempre intraducible a otros tér-

minos del lenguaje o a actividades diversas de nuestro espíritu.

¿Cómo se llega a este estado que podríamos calificar de tiernamente delirante? No ha sido nunca (a mi entender) esclarecido el fenómeno de la iniciación poética. Intuyo que son innumerables y variadas las vías que conducen — por extraviados oscuros e imprevistos caminos — al primer contacto — a la revelación primigenia. Lo cierto es que quien ha abierto los ojos y oídos a la percepción de un canto de ninfa o sirena — difícilmente podrá desprenderse de la nostalgia de sentirse nuevamente cautivado por ella. No sé si a incautos o videntes — la Poesía transformó la vida. Nos rendimos a ella — indefensos — aunque pocas veces nos llegue más que un barrunto engañoso de una voz tal vez oída o — más probablemente — tímidamente presentida. No poseemos sistema o ritual — penoso o inspirado — que nos asegure la invocación — que haga que la Poesía responda a un llamado desgarrante o cauto. Aun si por azar acude — no sabremos nunca si nos concede la inmerecida dádiva — el don tan prestamente otorgado cuanto abolido.

De lo antes manifestado — podría oscuramente deducirse que la Poesía no sólo es incierta — variable — sino igualmente engañosa — la mayoría de las veces decepcionante.

Otra consecuencia es la admisión de que no existen sistemas establecidos y seguros de aproximación — que son quiméricos los esfuerzos por trazar reglas e inventar métodos de captación. Un éxito — inesperado y nunca exento de duda — no asegura la posibilidad de la repetición. El poeta debe ofrecerse a la Poesía tan despojado de todo prejuicio o arte retórica — como la vez primera que tuvo la escatimada dicha de creer estaba a él dirigida una voz atrayente y desilusionante. El poeta se engañará

irremediablemente si pretende armar trampa o artificio — ingenuos o sabios — que le aseguren el otorgamiento de la gracia.

Se me rebatirá que diariamente son incontables los poemas propuestos — que a pesar del recato de la Poesía — nos vemos abrumados incansablemente con pretendidas falsas y discordantes novedades — o (aun peor) por repeticiones deformadas de algunos logros aparentes que auto-consagrados expertos nos comunican como normas fijas e intangibles.

En verdad — para valernos de una comparación vulgar — las piedras que llamamos preciosas adquieren esa cualidad por su rareza o extravagancia y tal cualidad es — más o menos — aceptada y reconocible. La apreciación de los poemas — en cambio — varía siempre de acuerdo a las épocas — a las circunstancias de la vida en que los escuchamos — al temperamento y a la sensibilidad de las personas. No persisten — en consecuencia — el grado de estimación ni la seguridad del arrobó y el encantamiento.

Sorprenderá — una vez admitida cierta veracidad en los aspectos apuntados del fenómeno poético — que tantos de nosotros seamos fieles devotos de la implacable deidad — toda ella atracción y espejismo — y que a pesar de sus continuos desaires — no fatigue ni desazone a quienes le rendimos culto y devotamente nos sometemos a ella.

Sus atractivos son tanto más apreciados cuanto menos son accesibles. El poema — al igual que la belleza — es casi invariablemente lo inesperado — lo que nunca tuvimos sospecha que existía — la dádiva recaída sobre quien menos se esforzó en recibirla.

Aún más conturbante y desconcertante es descubrir los casos excepcionales — ver que la Poesía — obedeciendo a su capricho y albedrío — se aficiona a ciertas

voces y concede en esa forma que se oigan en esta tierra sonidos más propios de Orfeo o de seres celestiales o atrayentemente demoníacos.

En toda época han sido pocas las manifestaciones de euforia de la Diosa Poesía. No obstante — un azar venturoso ha determinado que este año conmemoremos los aniversarios de dos de los más altos e innegables protegidos y agraciados suyos: el santo de Yepes y el joven rebelde que no pisó la tierra sino con sandalias de fuego y de tormenta. San Juan escribió su media docena de inmarcesibles canciones hace más de cuatro siglos. Cuando murió Rimbaud en Marsella — hará dentro de poco cien años — hacía cerca de veinte que se había arrancado el manto real del poeta y del vidente. Sin embargo — lo que la Poesía dijo a través de tales intermediarios sigue más vivo y más actuante que gran parte de lo producido en este siglo. Esa agua sigue fresca — nos mueve — nos vigoriza — nos perturba. Todavía no se ha diluido el oro en que fueron engarzadas las piedras preciosas espirituales que ellos recogieron y escogieron.

No me atrevo a particularizar mi pleitesía a tan egregios representantes de la inspiración — humana y divina. Es poco lo que podría añadir (y más que discutible) para situar dentro de la sensibilidad nuestra a quienes fue indiferente la gloria literaria u otra y para quienes en la «revelación» se encerraba todo lo transmisible de la inanidad y la trascendencia humanas.

*

Comprenderéis mi bochorno pues se me ha pedido que luego lea a vosotros piezas que no merecen ser tildadas de poemas — pero que dado el estado más bien desastroso de buena parte de lo que se ofrece al público en

mi país — ha podido ser admitido como representativo en alguna medida — menor se sobreentiende — de la poesía aparecida en mi país durante parte de este siglo.

Quedáis advertidos — y no es necesario reiteraros — lo extemporáneo y ocioso de cualquier acercamiento o comparación.

Para acentuar más la diferencia en cuanto a vivencia y valor líricos — me voy a permitir leeros — antes de los poemas escogidos en el libro recientemente editado por Alianza Editorial — una pieza inédita en que se constata la desesperanza y conciencia de inutilidad que abrumba a los que todavía tenemos lucidez suficiente para reconocer lacras y deficiencias.

Se trata de una prosa intitulada «Artificio para sobrevivir» y dice así:

— Impedir la salida del sol — atrancar bien las innumerables puertas y ventanas de la noche — no dejar resquicio alguno por donde se cuele el sol — anular todo vestigio que otrora surcara el firmamento la cuadriga de Apolo.

— Quien tal expresó — ¿pretende ponernos antifaz negro desprovisto de aberturas? — ¿olvida la insoslayable alternancia de luz y tiniebla — el horario recurrente — los eclipses puntuales a la cita?

— Desde luego — replica. Pero ¿a qué sirve el lenguaje si no insinúa (invoca) lo imposible?

Vean: el sol cayó en la trampa (ficticia) que le armaron las palabras. No hay sol — no hay luz — tampoco noche se necesita.

— (Cierra los puños — aprieta los párpados.)

DISCURSO DE CLAUSURA

Por circunstancias ajenas a libre iniciativa o determinación — hablo hoy ante vosotros. No será difícil que aceptéis esta declaración liminar si señalo que he llegado a un tramo de la vida en que las energías nos son escatimadas — el ánimo se vuelve desplicente y apático — falta (sobre todo) entusiasmo para cualquier empresa que demande esfuerzo prolongado y atención constante. No podría — empero — desoír el honroso requerimiento que me hizo llegar — hace un tiempo — el señor Rector de la Universidad de Salamanca — con intercesión del señor Embajador de España en el Perú. Deseaba el doctor Julio Fermoso encargarme este discurso en la clausura del Foro Iberoamericano sobre César Vallejo — organizado por su universidad conjuntamente con la Pontificia Universidad Católica del Perú.

El año pasado fui objeto de un trato tan especial durante la Semana de Poesía Latinoamericana — llevada a cabo por la universidad salmantina — se me dieron pruebas tan encarecidas de comprensión aprecio simpatía y generosidad — que hubiera sido desconsideración e ingratitud graves no tratar de sobreponerme a deficiencias depresiones y temores a fin de satisfacer — en la medida de mis posibilidades — a afable y honorífica propuesta. Confiemos en que tan benévola disposición a mi respecto haya influido favorablemente en la preparación del breve texto que les propondré y que no habrá peligro de ser incriminado en caso de no colmarse expectativas hasta cierto punto mal fundadas.

*

Vosotros sabéis que no soy crítico ni profesor de literatura — tampoco he dedicado estudios especiales a la obra de Vallejo. No podréis esperar de mí — por tanto — sino las impresiones y reacciones espontáneas de un lector asiduo (bueno — tal vez algo más) — digamos de un devoto fanático de la Poesía — que se reconoce igualmente como practicante vergonzoso y a tiempo parcial (o medio) de Ella.

En calidad tal — mi relación con la obra poética de Vallejo es muy antigua. Tuve la suerte que entre mis jóvenes amigos circulara — a fines de los años veinte — un ejemplar de *Trilce*. Imaginaréis que se trató de encuentro memorable — que aún vibre en el recuerdo (tenue y lejano pero vívido) la sorpresa ante una voz que parecía surgir de lo más profundo del ser — de las entrañas de la misma tierra — del caos originario. Los poemas venían todavía con la ganga — el mineral precioso conservaba restos de escorias — los cuerpos palpitantes se cubrían aún con rezagos de placenta materna.

Podéis objetar que en la barahúnda de recuerdos y olvidos que constituye nuestra vida — no es concebible retener ni fiel ni aproximadamente las repercusiones de un impacto por más profundas que fueran las resonancias íntimas — considerando que tuvo lugar en un pasado no verificable y menos reconstituible. Admito — yo también — que probablemente toda el agua del tiempo corrida desde entonces — se llevó consigo cualquier traza de la vivencia — o la camufló bajo falsas reminiscencias — o (en el mejor de los casos) confirió caracteres míticos al suceso — despojándolo de contingencias históricas y situándolo más en el dominio de lo imaginario que de lo real.

Un azar — sin embargo — me permite aducir que — si no exactamente — el cuadro diseñado en la experiencia lontana — alguna semejanza tenía con lo sucedido.

Conservo una breve nota mía aparecida en revista de la época (en el número 4 de *Front* de La Haya — fechado en junio de 1931). Me ocupé sumariamente allí en el estado de las artes en nuestro país y naturalmente — ya entonces — luego de rendir homenaje a nuestro excelso Egueren — me refiero al otro mentor del pequeño grupo de poetas noveles que — o habían ya publicado obras consagratorias (consideradas en la actualidad clásicos de nuestra literatura — me refiero a Carlos Oquendo de Amat y a Martín Adán) o hacían presentir la calidad de las obras venideras.

Ese otro mentor — puesto al lado y casi a la altura del autor de *Simbólicas* — era César Vallejo — de quien escribí — «su voz es ruda y bárbara — es la voz propia del hombre que — divorciado de toda tradición aparente — halla en sí mismo el caos inexpresado de un mundo poético y así — en el caos — habla y grita».

Sospecho que el empleo (repetido) de este vocablo «caos» fue sugerido por la lectura reciente de *Trilce* — uno de cuyos poemas (de amarga ironía) gira a su redor — aunque utilizado en plural — desmesura de la cual sólo a Vallejo creemos capaz. Sí — Vallejo habla de *todos los caos que mi aquella lavandera del alma [...] sí puede / ¡COMO NO VA A PODER! / azular y planchar* (poema VI del libro).

Azular y planchar — no el caos sino *todos los caos* (¿interpretaremos — forzando el sentido — que hay un «caos» en cada uno de nosotros?). Siguiendo la práctica vallejana podríamos decir — no «la Nada» (como si no bastara) sino «todas las Nadas».

¿Ampliamos efectivamente el concepto o se trata simplemente de una redundancia retórica o poética? Me asusto de haber osado plantear — contagiado del exceso «vallejiano» — un peliagudo dilema gramatical y — quizás — también metafísico.

Dejémoslo a la deriva y a merced de espíritus más especulativos y audaces que el mío.

En todo caso — será lícito atribuir rasgos programáticos a ese «azular y planchar todos los caos» — ver inclusive un manifiesto de propósitos — la reducción y domesticación de los caos singulares que sería cada poema. En términos generales — ¿no es esto lo que puso en práctica Vallejo — luego de *Trilce* — en los «Poemas en prosa» y en los llamados «Poemas humanos» — es decir — una elaboración — una reelaboración — un pulimento paciente — durante años — de esos poemas? Será pertinente señalar acá que el paso de *Los heraldos negros* a *Trilce* significó un salto de calidad — una mutación de especie poética — algo más considerable que un simple cambio de piel y un desprenderse de desechos inservibles. La transición de *Trilce* a los poemas subsiguientes muestra la tendencia inversa — limpiar el poema de cualquier rastro que haga pensar en oscuridades no controladas por las convicciones y prejuicios del autor y no utilizables en la exaltación egolátrica — obsesiva en Vallejo no sólo en sus años de aclimatación parisina sino en todos sus periodos literarios.

Reconozco que las perspectivas no son tan simples — Vallejo no abandonó nunca su proclividad por los exabruptos — las paradojas — las tensiones y conflictos emotivos — la afición al capricho y la desmesura. Mas en lo más profundo una cuerda — que antes se hacía sentir con insistencia — ha saltado. Los ecos tenebrosos de *Trilce* han enmudecido y con ellos han desaparecido los términos estafalarios y las distorsiones sintácticas.

De lo anterior se desprende con evidencia que mi preferencia — entre las maneras vallejianas diversas — se inclina por *Trilce* aunque sin la exaltación que tuvo en mi juventud.

Ya que hemos alcanzado — sin proponérselo — el terreno de las especulaciones arriesgadas — se me ocurre proponer una íntimamente asociada — a mi entender — con teorías tendientes a esclarecer la función poética.

En los últimos tiempos han aparecido y se han multiplicado las psicologías que estudian el hontanar recóndito donde se originan los sueños y de donde brotarían igualmente las artes y los mitos — las religiones y sus rituales — todas actividades implicadas en la utilización simbólica de lenguajes diversos. El asunto es demasiado dilatado y complejo para que me permita otra cosa en esta disertación que mencionar (en aparte) correspondencias y paralelismos.

No ha dejado nunca de intrigarme — al dar vueltas al tema — que no se haya recalcado adecuadamente la capacidad creativa constante de los sueños. El sueño raras veces es reflejo de experiencias vividas (recordables) — sino más bien una renovación de situaciones y ambientes en los que no es frecuente encontrar elementos con el mundo de la vigilia. En sueños todo adquiere otra dimensión — otro ritmo y otras trascendencias. Sin embargo — lo más desconcertante no es tanto tratar de situar la pantalla sobre la cual se proyectan las imágenes oníricas — cuanto «dar figura y presencia» al demiurgo que — para goce y angustia exclusivos suyos — se inventa estas versiones múltiples (casi siempre mejoradas — exaltadas — subyugantes) — estos escenarios más amplios variados y dramáticos que todo lo proponible por nuestras pauperrísimas y ridículas imaginaciones diversas. En el crisol de los sueños se amalgaman todos los materiales (burdos o preciosos) que constituyen el magma de nuestros demonios — de nuestros paraísos y sus infiernos concomitantes.

En otra oportunidad he señalado la ineptitud de las palabras para revivir y transmitir la experiencia onírica. Me he preguntado — más de una vez — cuáles serían las vivencias — las realidades — que las palabras son capaces de presentarnos y hacérselas sentir exacta y verazmente — sin equívoco alguno. Y he debido admitir excepciones a esas insuficiencias — reconocer la existencia indudable de insólitos objetos hechos exclusivamente de palabras y que nos sorprenden con sus ráfagas cálidas de misterio entrañable y reconocible. En ellos — la música la imagen la fantasía el olvido la nostalgia — lo cierto y lo vago — todo mezclado entreverado agitado — se vuelve ser vivo y actuante — logrando en él esa admirable «harmonía o desharmonías» — de la definición egureniana.

Si los poemas no soportarán cotejo o paralelo con las seducciones oníricas y sus evoluciones y trasposiciones — absorbentes e inagotables — al menos no son transitorios y fugitivos. Sabemos reencontrar y reconocer los poemas que nos deleitaron o pasmaron con su enigma o su canto de sirena. Basta con acudir al libro o a la revista o (mejor todavía) a la voz grabada del poeta mismo. Ningún sueño es susceptible de tratamientos de esa especie.

*

No habrá sido inútil nuestro desvío especulativo. Deseo se haya hecho patente la extrema rareza de la actividad poética y cuán imprescindible es para el acceso a «todos los caos» — materia del poema de Vallejo.

Situemos en consecuencia a los poetas en la región límite de las aspiraciones humanas — donde nacen las auroras y los espejismos y los mitos — bajo cuya luz y cuya tiniebla ansiamos transcurra nuestra existencia. En este contexto cada poema nuevo (o viejo — no estimo exage-

ración lo que voy a decir) es una ampliación de lo humano — la perspectiva de un éxtasis o una epifanía. Tal vez sea este empeño por obligar a las palabras a que digan lo que no estaban hechas para decir — el único elemento común — el parentesco que se establece entre los miembros de la hermandad poética. *Los poetas vamos siempre solitarios, por sendas extraviadas* — apuntaba alguna vez Eguren — mas si giran aparte en sus órbitas — nosotros desde abajo podemos reunirlos en constelaciones y pléyades — conforme a gusto y capricho individuales. Yo — fuera de los repetidamente nombrados y exaltados hoy día — colocaría — no muy lejos de Eguren y Vallejo — a Martín Adán y a César Moro. Mi lista — desde luego — comprende una cantidad grande de poetas. Vienen a la mente — al azar — los de Nerval y Baudelaire — Guillaume de Machaut y Der von Kürenberg — Lautréaumont y Borges — Góngora y Rimbaud — Stefan George y Rilke — San Juan de la Cruz y Apollinaire — Blake y Hölderlin. Es inútil seguir aumentando nombres — pero no quiero que falten los *huitotos* de la selva amazónica — a quienes debo agradecimiento especial por su poesía fulgurante — claramente perceptible aun a través de la traducción alemana del acucioso y sabio etnólogo que transcribió sus mitos y leyendas.

*

Nos hemos reunido para rendir homenaje a Vallejo. Como suele ocurrir en estas ocasiones — ésta no podía dejar de ser propicia para renovar y reiterar nuestro culto y pasión por la Poesía — Diosa siempre esquiva y — por tanto — más anheladamente acosada.

27 de marzo de 1992.

¿PARA QUÉ POETAS EN TIEMPOS DE MISERIA?

Me siento muy turbado de encontrarme ante vosotros en trance de pronunciar las palabras inaugurales de este Grande Encuentro de Poetas de nuestra lengua. Cuando se me confirmó — hace pocos días — una propuesta de hacía más de dos meses — hice lo que precisamente me estaba vedado — es decir — acepté intervenir sin tener en cuenta mi deplorable estado físico y una aún más grave falta de energía psíquica. Al momento de la conversación preliminar — había notado una ligera recuperación en mi salud. Saqué entonces la errónea (esperanzada) conclusión de segura mejoría — continua y consolidable. Para desgracia mía ha sucedido todo lo contrario. La reacción natural y lógica debió ser — en consecuencia — negativa. No me explico — pues — el lapsus sino suponiendo una jugarreta de perverso duende o diablillo agazapado en mi inconsciencia — o el resultado de una instigación ajena — actuante a través de magias negras. En todo caso — me complace que el percance me tenga ante vosotros — en cumplimiento de honroso cuanto inmerecido encargo. Pondré todo empeño en que mi texto no desmerezca por entero de esta importante y trascendente reunión en que al lado de poetas renombrados actuarán otros más jóvenes — señalados por aportes preciosos y originales.

La acertada recomendación hecha a los participantes de exponer su individual experiencia de la creación poética — seguida de la lectura de poemas — hará evidente la variedad y riqueza de la aproximación a la Poesía. Barrunto — por mi parte — que habrá entonces de admitirse la existencia no de «la» Poesía — sino de «Poesías innumerables». Esa diversidad — esa amplitud — esa sorpresa continua son rasgos esenciales e imprescindibles

de la actividad poética. En verdad — cada poema logrado significa una victoria gloriosa sobre las limitaciones y ambigüedades del lenguaje — una conquista de nuevas moradas espirituales — o versión de vinculaciones inéditas con el mundo exterior — maneras personales de volverlo propio. En todo caso — una sensación de misterio y enigma. La cercanía a la Belleza nos resulta — empero — agobiante y exaltante a la vez — al desprenderse de ella — en ocasiones — un ser o un acontecimiento mítico — siempre — una metamorfosis sin término.

He aludido antes a la lectura de poemas por sus autores. Este requisito será muy valioso para el goce y la apreciación de las distintas obras propuestas. Recordemos que el poema no adquiere «materialidad» y vida sino durante los breves momentos en que se encarna en una voz. Todas las artes — de acuerdo a su naturaleza — apelan a uno u otro (o a varios) de nuestros sentidos. Esa conjunción de materia y espíritu — convertidos en actos y objetos simbólicos — es condición primordial de las artes y de toda manifestación de cultura. El hombre se hizo hombre cuando interpuso — entre su instinto y sus reacciones naturales a las situaciones exteriores — los diversos lenguajes que inventó y perfeccionó — que no solamente sirven a la expresión y la comunicación — sino de fundamentos sobre los cuales se asientan todas las manifestaciones de cultura — es decir — los actos y objetos cuyos propósitos tienden casi exclusivamente — a la satisfacción de los sentidos y — al mismo tiempo — al solaz y disfrute espirituales. Se originaron así — sucesivamente — pero no en el desorden que los pongo — el canto la música la Poesía la leyenda el mito la danza la pantomima el teatro los rituales la magia las ceremonias los sacrificios las religiones la etiqueta los buenos modales (en la convivencia — en la mesa sobre todo) los tabús

sexuales y otros — las reglas de la paz y la guerra entre las comunidades — las de parentesco y los intercambios tribales — etcétera. Me imagino que también los primeros ensayos de erotismo — siempre otra cosa que la cruda unión sexual. El hombre — observó una vez Wolfgang Paalen — vivía aún en las cavernas pero ya era capaz de las extraordinarias pinturas de Altamira o Lascaux. Con típico humor sostenía Joan Miró — por su lado — que desde Altamira la pintura no había hecho sino degenerar.

No os asombrará — entonces — si mantengo que el presunto «civilizado» no lo es sino por virtud y a consecuencia de los descubrimientos e invenciones de nuestros ancestros más remotos. Los considerados despectivamente «bárbaros» y «primitivos» — fueron los que nos legaron lo que no hemos sabido (y no sabemos) ni disfrutar ni aprovechar.

Este prolongado aparte era necesario para esclarecer ciertos conceptos y realidades — para poner pie sobre tierra firme. Vuelvo a la importancia de escuchar poesía leída por sus autores. Estoy seguro que nos deparará múltiples y variadas sorpresas. Por lo pronto — la ventaja de deducir — por la entonación y las inflexiones de la voz — intenciones y revelaciones íntimas y la probabilidad de propuestas con doble o triple sentido subyacentes en el poema. En un texto impreso se hubiera requerido una clave específica — tal la empleada en la partitura musical para advertir cambios de tono o ritmo. Estas lecturas nos darán una anticipación de lo que podemos esperar cuando se generalice la emisión de discos y cassetes de poesía grabada.

Me hubiera correspondido a mí también leer poemas. Pido excusas por mi incapacidad para hacerlo. Los de hace más de sesenta años exigen (según constaté en ocasión reciente) un aliento muy sostenido — tanto por

la extensión de los poemas como por la ausencia de pausas fijas que den descanso breve a las cuerdas vocales. El esfuerzo es grande — sobre todo tratándose del segundo cuaderno — donde una imagen lleva a otra en simulacro de caída de agua precipitada. Los poemas de fecha cercana no se prestan para auditorios como éste — sólo serían escuchables en intimidad estricta — con voz nada trémula — indiferente.

Tengo la impresión de divagar — de haberme extrañado por caminos que no conducen a la meta ansiada o — en todo caso — obligaron a un rodeo — quizás necesario pero que resta tiempo y espacio para el tema principal de mi peroración. Me doy — pues — prisa para confirmar que estimo la convocatoria de este Encuentro un suceso extraordinario. Una de las instituciones más prestigiosas del país ha conferido importancia relevante a la Poesía — una de las actividades más desinteresadas exquisitas y turbadoras del espíritu — la que con mayor aproximación refleja la complejidad e incerteza de nuestro destino. Este homenaje a la Poesía y a sus ilustres representantes — aquí presentes — tiene además cariz de firme reivindicación de toda actividad de cultura. No hay que ceder a las tentaciones de la Bestia que nos ronda. No nos queda sino estar alerta a no contagiarnos de la horripilante acumulación de crímenes asumidos en nuestra época (¿repetición de parejas pesadillas en el transcurso histórico?) por individuos grupos sectas partidos estados comunidades enteras. Me desaliento con frecuencia — recuerdo la angustiada pregunta de Hölderlin en uno de sus poemas (muchas veces citada y comentada) — *¿para qué poetas en tiempos de miseria?* ¿No habrá esperanza? Tal vez la reacción más sana sea la actitud de las víctimas del Terror durante la Revolución Francesa. Mientras esperaban turno para ser conducidas a la gui-

lloquina — se despreocupaban de la amenaza como si no les atañera en absoluto. Hacían en lo posible su vida ordinaria — escribir cartas o versos — enamorarse u odiarse — no mirar ni atrás ni adelante — vivir día a día en la plenitud del presente. Puede que algunos de vosotros me ofrezcáis soluciones más esperanzadas y menos estoicas. Yo me atengo a la sabia propuesta de los organizadores de este Encuentro. Todavía existe la buena Poesía — jun-témonos a su alrededor y oigamos lo que nos dice. El volcán ruge — mientras ruja tenemos tiempo para la danza el canto la Poesía — si viene la lava nos cogerá en nuestro mejor momento.

Me doy cuenta que lo dicho no es precisamente lo que estuvo esbozado en borrador tras borrador — prestamente destruidos. Me siento culpable de defruadación. Desgraciadamente no puedo consolarme con quimera de nuevo ensayo o de dar marcha atrás al tiempo.

Sé que tanto vosotros como los organizadores del Encuentro — y — sobre todo — las autoridades de la Universidad de Lima — patrocinadoras generosas e ilustradas de la reunión — serán clementes conmigo — al igual que me han colmado al ofrecerme esta ocasión para dirigiros la palabra. Agradezco la distinción y deseo que el Encuentro satisfaga a cabalidad las expectativas puestas en él — muy justificadamente — por cierto.

A Javier Sologuren lo conozco — ¿será posible? — desde hace unos cincuenta años. Ya entonces era admirable poeta. Lo ha seguido siendo con rigor y renovados logros e invenciones. Agradezco efusivamente sus magnánimas palabras de introducción.

Me excuso de haber dejado para el fin lo que la cortesía exigía se dijera como preámbulo. Pero no sabía cuándo el cansancio me apagaría la voz.

Agradezco la paciente atención de todos vosotros.

Quería estar en condiciones de estrechar personalmente la mano a cada uno de vosotros pero — no hay remedio — debo contentarme con un triste y nostálgico — por improbable — *arrivederci*.

ANEXO

UN POEMA AUTÉNTICO ES IMPREVISIBLE E IRREPETIBLE

Queridas amigas y queridos amigos:

Me hubiera sido muy grato y alentador reunirme con ustedes hoy día y agradecer a cada uno su asistencia y simpatía. Pero hace algún tiempo tuve una experiencia desagradable que me hizo comprobar cuánto me alteraban las manifestaciones de aprecio o de afecto (sobre todo si eran colectivas). Perdía entonces el control de mí mismo y ponía al descubierto una sensibilidad excesiva e intolerable para quien prefiere ser recatado en cuanto a su intimidad.

Por ello en esta ocasión — en que el Instituto de Estudios Peruanos me honra cediendo su local para la presentación de un libro de poemas — publicado por el amigo Lecaros a sabiendas que son pocas las personas en este país (en general — en casi todos los países) que se interesan en la Poesía y aman encontrar — de pronto — una sorpresa de armonía y de misterio — de goce inmotivado o de desgarro existencial apenas perceptible — cuando no tropiezan con lo inusitado — la presencia de esos rasgos en un solo poema. En esta ocasión — digo — oirán sólo mi voz diciéndoles — según parece ser el uso o el ritual en estos actos — unos cuantos párrafos acerca de la Poesía que sirvan de introducción a una lectura de poemas del libro.

Pero antes debo expresar a José Alvarado Sánchez (nuestro admirado Vicente Azar) mi complacencia por haber aceptado encargarse de la presentación del libro y

mi agradecimiento por sus expresiones elogiosas — mayores desde luego que las que yo merezco.

Con Vicente Azar compartí — en nuestra primera juventud — entusiasmos fervorosos por autores casi enteramente desconocidos entonces en nuestro medio y que determinarían de manera sutil — casi invisible (como compete a toda influencia asimilada tan por completo que no es detectable en modo alguno) — la tendencia general de nuestros escritos primeros y — hasta diría — de buena parte de nuestras obras posteriores. Me refiero al descubrimiento de las figuras extraordinarias del Conde de Lautréamont y de Macedonio Fernández y Jorge Luis Borges — poetas que fueron (estimo) los genios tutelares que nos impulsaron en las direcciones opuestas que tomarían nuestras actividades poéticas — en el caso suyo a causa de los dos bonaerenses — en el mío — del «Cisne de Montevideo».

Hace años rendí exaltado homenaje al autor de los *Cantos de Maldoror* y de las *Poesías*. A las lecturas de mi mocedad he vuelto con poca frecuencia. Cuando lo hice las reacciones admirativas fueron más apagadas — el asombro y el desconcierto a duras penas habían sobrevivido. Los poemas se gastan con el uso y ello ocurre hasta con los que más nos excitaron en su momento. En las relecturas sucesivas se me hacían irritantes algunos trucos y figuras retóricas del genial y precoz émulo de Lord Byron y del folletinista de *Los misterios de París*. Se renovaba — en cambio — el antiguo embeleso ante la prodigiosa oda al Océano y el luminoso himno en loor de las Matemáticas — dos de mis grandes amores — entonces y ahora — la vastedad — las furias y las lasitudes marinas y el bello rigor escueto de las Matemáticas que permiten con unos cuantos signos resumir estructura y situación de los seres.

En contraste ha ganado importancia para mí la vi-

sión irónica y tierra de Macedonio Fernández (que esfuma con tanta gracia intelectual y poética los confines de la realidad y la imaginación) y el peculiar idioma ideado por Borges para labrar la música apagada e inquietante de *Fervor de Buenos Aires* y de *Cuaderno San Martín*.

*

Hace un rato que hago confidencias sobre la Poesía y algunos poetas y no será mucho lo que voy a añadir. Reafirmaré sí mi convicción que lo válido y tangible y disfrutable en la Poesía es el poema y que a él es a quien hay que prestar atención y reverencia. Considero por tanto que se exagera el papel del poeta cuya misión se limita a la de simple oyente y trasmisor de lo oído. Le cabe al poeta ponerse en estado de disponibilidad absoluta a fin de servir de intermediario a esa corriente poética — surgida no se sabe de qué honduras íntimas y que lo arrastra a uno sin misericordia.

Debe advertirse — desde luego — que al igual que todo organismo o instrumento por el cual circulan determinadas ondas — no es posible a cada quien recibir y ser sensible sino a un haz limitado de ellas. No se debe olvidar tampoco que — a menudo — el funcionamiento puede ser defectuoso y sujeto a interferencias que desvirtúan la dirección y los propósitos del brote original. Es por ello evidente para mí que el acto de creación no se realiza en un trance o un éxtasis y menos puede ser el resultado de cálculos y reflexiones. Exige más bien que el pretendido poeta (la «supuesta persona del poema» — según los justos términos utilizados al respecto por Emily Dickinson) reniegue de su yo — ceda a la corriente poética y se deje llevar — en imprevisible carrera — por esas aguas

pertinaces y vivas que al cavar su propio lecho dan forma y vida al poema.

Aceptado que el poema — todo poema auténtico — es imprevisible e irrepetible — nada es más dañino para adecuarse a la disponibilidad creadora que cualquier preocupación por adoptar preceptos o poéticas — incluso una poética ideada por el mismo autor. Rimbaud fue poeta a pesar de su teoría de la videncia. Lo mismo ocurrió con Mallarmé aunque éste persistiera inútilmente en dar forma al *Libro* «que lo dijera y fuera todo». Pero Rimbaud inventó nuevas formas de encantación poética y Mallarmé fue poeta hasta en sus versos de circunstancia y en los confeccionados para abanicos de damas y damiselas.

Estimo que se sobreentiende que todos esos nombres ilustres citados no tienen nada que ver con quien como yo se siente incómodo cuando se le aplica ese calificativo. Fueron y son muy pocos los autores a quienes no quede holgado el nombre de poeta. No es suficiente haber escrito algunos o muchos poemas (incluso excelentes) — hay que considerar — además de la obra — el género de vida que llevaron. El poeta digno de ser así llamado es el que está siempre al atisbo del misterio (porque el misterio es cotidiano) — dedicado a acechar y a rastrear la huraña corriente poética. Por ello asumen una actitud vital diferente — adquieren ademanes costumbres reacciones — se hacen de una idiosincrasia que los aparta de los demás mortales (sin que ellos mismos se den cuenta) y los vuelve inconfundibles en el trato diario doméstico. En nuestro medio yo tuve la suerte de tratar en la vida cotidiana y de reconocer extraviados en ella a dos de esos innegables poetas — a José M. Eguren y a César Moro.

Se deduce de lo anterior que me hubiera inhibido de intervenir en este acto a no ser porque me siento obliga-

do con las personas que me lo solicitaron — a quienes tengo gran estimación y amistad y que han sido benévolas conmigo.

*

En otra oportunidad he explicado cómo resultó que los poemas vinieron hacia mí y no tocaré ahora el tema. Tampoco puedo comentar y juzgar los intentos — en años más recientes — por registrar vestigios de una corriente poética que se me aparece reacia y huidiza. Me sorprende por ello cuando me entero que diversas personas — cuya capacidad en la materia está fuera de discusión — consideran más o menos logrados esos intentos. Disculpado y reconfortado con tal apoyo — aunque siempre temeroso y sin seguridad — les propondré a continuación algunos poemas escogidos tanto entre los libros aparecidos hace más de cincuenta años como entre los que vieron la luz en época más cercana.

Previamente les debo confesar que aprovecharé mi experiencia de hoy para comprobar — en la grabación de los poemas — la veracidad de una convicción que siento arraigarse en mí — la creencia de que sólo la encarnación del poema en una voz le da existencia y sentido. Cuando escuche — en soledad y recogimiento — con la atención que pongo al empaparme de mis poetas preferidos — quizás me percate del peso que tienen estos que circulan con mi nombre — de lo que han perdido con el tiempo — de lo que les falta o les sobra para ser admitidos (en lugar subalterno desde luego) junto a aquellos en que es evidente la recepción perfecta de la corriente poética.

Como carezco de criterios confiables en qué basar una selección — no se hará ésta siguiendo el azar pero sí caprichos preferencias o conveniencias del momento.

Los poemas de *Las ínsulas* y de *Abolición* carecen todos de título y aquí será pertinente una aclaración. En general los poemas no los necesitan. Los que uno pone en ocasiones al releerlos — luego que han adquirido forma propia — son una réplica consciente a lo expresado involuntariamente — una manera personal de ponerlos en duda o — con más frecuencia — un intento pobre o fallido de resumir o describir el contenido. Por ello los he evitado en lo posible. Otra cosa es el nombre dado a una serie o una colección reunidas para su publicación en revista o libro. Entonces se hace necesario un título que la identifique y sirva al lector como referencia breve y *ad hoc*. Sin embargo (conforme ocurre con los nombres dados a las personas) no hay razones específicas para escoger aquel que señale cualidades o características de los poemas o de la persona. Casi siempre son arbitrarios y así sucedió con *Las ínsulas extrañas* y *Abolición de la muerte*. Si no recuerdo mal — existían ya como títulos cuando todavía no se había hecho presente verso alguno.

Se desprende de lo anterior que sea natural mi desconcierto cuando me entero que el simple hecho de haber puesto — para identificar unos poemas — una línea de la más hermosa y enigmática poesía jamás escrita en español sea interpretado como indicio (y hasta demostración) de la existencia de una vena mística en mi obra. No ha habido más grande poeta en la lírica española que el Santo. Admiro igualmente la prosa (nítida abierta deleitosa) de sus comentarios — prosa que coloco en el más elevado lugar entre las numerosas y variadas del Siglo de Oro español. Me inclino reverente ante su extraordinaria figura de místico y mártir — de Doctor de la Iglesia y de proselitista de su Credo. Pero no veo que mi veneración y reverencia establezcan relación alguna de cerca-

nía o parentesco espiritual con él — ni que en los poemas por mí publicados haya el menor asomo de misticismo.

Aunque los poemas son — por su origen — ajenos a quien los transcribe — el aparato receptor — según hemos señalado antes — tiene alcance limitado y no puede percibir y hacer audible más que determinada banda dentro de la totalidad de ondas existentes. Puedo asegurar — por tanto — mi incapacidad para responder a cualquier llamada mística y para tener la visión *inefable* (subrayo este término al que recurrió a menudo San Juan) de un ser Todopoderoso y Creador de lo Existente. No atino a explicarme cómo pudo crearse este equívoco sobre la base (aparentemente) de una cita epigráfica con el nombre del Santo.

Terminada la lectura pido disculpas a todos ustedes por mis deficiencias de dicción y otras. Y quiero sobre todo que les llegue mi agradecimiento conmovido por haberse dado la molestia de venir a este acto y de comunicarme así simpatía y aprecio. Expresiones de gratitud especial debo a Julio Cotler y a Alberto Escobar — quienes procuraron lo necesario para facilitar y hacer posible la presentación del libro — y a Eduardo Neira que ha cuidado la grabación de lo que están oyendo. Igualmente agradezco a los miembros del Instituto que prestaron su colaboración técnica u otra. Fernando Lecaros sabe la deuda que le tengo al haberse empeñado en esta quijotesca empresa que constituye editar un libro de poesía en Lima — y no necesito repetírselo aquí. Al comenzar esta disertación dediqué palabras de afecto y gratitud a Pepe Alvarado — espero que me dé la ocasión para reiterárselas personalmente.

A todos ustedes — nuevamente — muchas gracias con un abrazo grande como todos ustedes juntos.

INTRODUCCIÓN A UNA LECTURA DE POEMAS

Ante todo mi agradecimiento a la doctora Margo Glantz — cuya obra aprecio — y que ha tenido la gentileza de invitarme — como Directora de Literatura del INBA — a leer unos poemas ante ustedes. Las palabras de Jorge Hernández Campos y Enrique Fierro me han conmovido pues proceden de amigos antiguos (con Jorge nos conocemos desde hace veinticinco años) — amigos siempre fieles que me sostuvieron con solicitud y afecto y aun me ayudaron a superar situaciones más deplorables. Al mismo tiempo que mi reconocimiento debo expresar mi extrañeza y desasosiego como siempre que escucho o leo elogios a quien no más transcribió — impulsado por circunstancias fortuitas y una voz imperativa — unos cuantos poemas en una época bastante lejana de su vida.

Quizás sería más pertinente que en lugar de esta lectura se me hubiera encargado disertar sobre poetas peruanos de mayor eminencia — tales José M. Eguren o César Moro — todavía no bastante reconocidos fuera de mi país — a cuya sombra me hubiera sentido protegido y a cuyo conocimiento podría contribuir — pues también en el panorama de la poesía peruana se observa ese curioso fenómeno a consecuencia del cual la exaltación de una figura singular — como es la de Vallejo — obstruye la difusión y aprecio de otras de igual o mayor magnitud. Desde luego — el iniciador y fundador de la poesía contemporánea en el Perú — el maestro y genio tutelar del grupo en que soy considerado junto con César Moro Carlos Oquendo de Amat Martín Adán Enrique Peña Luis Valle Goicochea — ha sido sin duda alguna Eguren. Gracias a él dimos con el camino que conduce a la Poesía — por él supimos reconocerla cuando nos tentó y turbó.

César Vallejo — conocido en la época de mi iniciación como autor de *Trilce* y *Los heraldos negros* — más bien nos desconcertaba con su tono de voz demasiado estridente y arbitrario. La manera de Vallejo no podía servir sino a él y a nadie cabía hacerse de ella ni aun fragmentariamente para otros fines. Diversa — en cambio — la lección de Eguren como el mismo Vallejo supo reconocer. La poesía de Eguren es una poesía despojada de elocuencia oropeles — de toda mala literatura — de todo sentimentalismo vulgar o elevado. Hacer poesía según Eguren es abrirse a las distancias — al misterio de imágenes inventadas para cada ocasión — por tanto — intransferibles a cualquier otra vivencia. De esta lección de Eguren resultó el primordial y — acaso — único rasgo común que pueda notarse en el grupo de mis contemporáneos. Le rendimos pleitesía y le proclamamos nuestro guía hacia lo desconocido y recóndito en nosotros mismos. La deuda principal que tenemos con Eguren — escribí una vez — es que nos hizo patente la fragilidad y el poder — a la vez — de la expresión poética — más poderosa cuanto más frágil.

La obra de César Moro — el poeta mayor de mi generación — entrañablemente ligado a México — donde vivió largos años — no ha logrado aún en este país y los demás del continente — la admiración a ella debida. La deficiente divulgación de su obra — la persistente calidad de inéditos de numerosos escritos suyos — el hecho que la mayor parte de su poesía fuera escrita en francés — han conspirado contra una aceptación más amplia de una obra que por su manifestación bilingüe rebasa el ámbito latinoamericano. Había empero la imposibilidad del improvisar una presentación adecuada de las poesías de Eguren y Moro — tarea que ojalá encuentre ocasión propicia.

Rodeado como estoy de amigos mexicanos — éste

será el momento para dar también las gracias por la cordialidad y generosidad con que fui tratado durante los tres años que residí en la Ciudad de México y para — en especial — hacer público mi reconocimiento no sólo por ese trato amistoso sino por las apreciaciones críticas y comentarios hechos por Octavio Paz Alvaro Mutis Francisco Cervantes José Emilio Pacheco Ida Vitale Ramón Xirau Rafael Vargas. Debo igualmente recordar que la única edición del conjunto de poemas que aparecieron con mi nombre y que consideré rescatables — fue posible por el interés que en ello pusieron José Luis Martínez Jaime García Terrés y Alí Chumacero.

Insisto en que me ofusca tanta complacencia para conmigo y apenas me tranquilizo al considerarla nada más que una comprobación de mi fidelidad al papel de «intermediario» para la voz o las voces que arrebataron del vacío y dieron forma con palabras a ese objeto — viviente por tiempo más o menos prolongado — que es toda poesía.

Empezaré la lectura con un poema escrito cuando tenía 19 años — en inglés — idioma deficientemente conocido por mí — y que por curiosas circunstancias — mi amistad con Xavier Abril y la de éste con Norman MacLeod — uno de los editores — apareció en *Front* — revista publicada en La Haya. En el sumario del primer número ese poema figuraba junto a uno de los *Cantos* de Ezra Pound.

No tiene para mí simplemente importancia anecdótica — cuando vi que el poema era traducido al español e insertado en las antologías — reconocí que allí por primera vez «alguien» hablaba con una voz que no era la mía — con la cual no podía identificarme. Ya entonces estaba disponible para ser nada más que el escenario en

que tenía lugar una especie de breve hechizo del que surgiría — con suerte — el poema imprevisible.

No sé hasta qué punto esa experiencia — mi disponibilidad a escuchar y a juzgar — pueda ser asimilable a la del «automatismo psíquico» en cuya práctica se empeñaron Breton y los que le acompañaron en la aventura surrealista. En una carta a Rolland de Renéville de 1932 — el mismo Breton reconocería que nunca (subrayo este «nunca») los surrealistas habían pretendido presentar sus textos como «ejemplo perfecto de automatismo verbal» — aunque no desesperaban de encontrar un medio para evitar interferencias — y que de todas maneras subsistiría siempre un mínimo de *acción dirigida* pues generalmente se disponía el texto en poema.

Esta declaración de Breton plantea más incógnitas que la que pretende dilucidar. ¿Quién sería el que interfiere y a qué propósito? ¿Cómo se mide el grado de *acción dirigida*? ¿Qué se entiende por disponer el texto en poema? ¿Cuándo sabemos que lo que nos es dictado se ha resuelto en poema y no en su simulacro?

No voy a meterme ahora por esos vericuetos subterráneos en que tiene lugar la creación poética. Me limitaré a advertir que esa propensión a estar atento cuando algo era dictado se prolongó por unos años y dio origen a los cuadernos *Las ínsulas extrañas* y *Abolición de la muerte*. Se notará en ellos una aparente contienda y exacerbación de imágenes — un entrecruzarse y desdoblarse de imágenes — enrumbadas a veces hacia apoteosis falsas o ciertas — para finalmente ser arrojadas en catarata — suprimidas en el tiempo — disueltas en espuma entre uno que otro fulgor mortecino de relámpago enfermo.

*

Hice antes referencia al elevado lugar en que situó la figura de César Moro — pintor y poeta. No podía por

ello faltar en esta lectura el poema a él dedicado y que se incluyó en el catálogo de la primera exposición colectiva de arte surrealista que tuvo lugar en Lima en 1935.

Entre 1940 y 1971 no tuve casi actividad poética. Se ha especulado diversamente sobre una ocurrencia que considero más bien banal. Lo sorprendente es crear — no dejar de hacerlo. Westphalen estuvo callado simplemente porque — como se decía en otras épocas — las Musas no tuvieron nada que ofrecerle. Cuando de nuevo me vi forzado — el producto tendió paulatinamente a un mayor despojamiento — a una más estricta concentración y demarcación de las imágenes. En esta etapa se ubican «Términos de comparación» y «Poema inútil».

En los más recientes y cortos escritos en prosa y verso — la mayoría inéditos — se pretende más bien — aunque lo más probable es que no se logre — hacer vibrar al extremo de lo insostenible unas imágenes más bien tenues — una suerte de briznas de poesía. Como ejemplo leeré el homenaje a mi amigo — el gran escritor José María Arguedas — cuya fama en el exterior no está al nivel de la importancia de una obra original e inmensa. Mi homenaje — intitolado «El Niño y el Río» — se inspira sobre todo en algunos aspectos míticos y poéticos de su obra.

Debo señalar que no suelo leer poesía en público. Una sola vez lo he hecho antes y fue aquí en México — hace seis años. El acto fue organizado por la Comunidad Latinoamericana de Escritores a iniciativa de mi compatriota Manuel Mejía Valera para desagraviarme por ciertas afrentas sufridas. Considero el más grande honor hasta ahora recibido el que en esa oportunidad la presentación hubiera sido encomendada a Octavio Paz.

1984

CONVERSACIONES CON NEDDA ANHALT

Hace tiempo que deseo complacerte — querida Nedda — y enfrascarme contigo en esa conversación sobre los temas que has escogido (no sé si me equivoque) un poco a la buena de dios — pero hasta ahora me ha retenido el temor a cierto grado de falta de coordinación o coincidencia entre nuestras actitudes — a causa (en gran parte) de diferencias de ambiente — de formación — de hábitos de lectura — de predilecciones o prejuicios acerca de lo poético.

Aunque también habrá influido mi resistencia a poner en claro experiencias que tienen lugar (predominantemente) a niveles íntimos muy profundos — casi siempre fuera del alcance de cualquier vigilancia consciente. Esto por lo que atañe al fenómeno de la creación.

En cuanto a las peripecias personales (en las que se insiste con frecuencia en esta especie de interrogatorios) te advertiré de entrada que mi oposición es hoy mayor que cuando me propusiste este diálogo. Hay sucesos en la vida de uno que han penetrado tan hondo — forman de tal manera parte de uno mismo que no hay modo de acceder a ellos sin lesionarlos disminuirlos y traicionarlos.

La experiencia vital recóndita será siempre inexpressable e incommunicable. ¿Cómo hacer valer — por ejemplo — la vivencia primigenia — la vinculación materna en todo su transcurso formador y transformante? José M. Eguren tenía toda la razón cuando insistía en proclamar que tales repercusiones afectivas no pueden someterse a instrumento tan impreciso y engañoso como son las palabras.

Hechos estos reparos veamos en que forma podré absolver algunos de tus requerimientos.

Querrías que rememorase episodios lejanos que — a pesar del tiempo transcurrido — han dejado trazas tales que aún me intrigan o me hacen reconocermé en ellos. No sería mala manera de introducirme en el fárrago del olvido y rescatar pequeños hechos convertidos casi en mitología personal (mitología más bien mínima — hasta insignificante). No sé por qué circunstancias esos hechos no sólo han sobrevivido sino que a veces han adquirido cierta aureola de atracción inexplicable.

Empezaré por un acontecimiento infantil. (¿Tendría yo nueve diez años?) Un día en clase hubo un disturbio y el maestro (muy poco perspicaz o actuando tal vez llevado por antipatía no confesable) me señaló como uno de los causantes. Todos mis compañeros se sorprendieron de tan arbitrario y desacertado juicio. De niño yo era obediente tímido apagado indeciso — sin aparentar interés por nada aunque observándolo todo y presintiendo exactamente lo que se me ocultaba. En cualquier caso — incapaz de insolencia y de armar alboroto travesura o desaguisado alguno. No protesté por la injusticia pero tampoco me quedé a cumplir el castigo (no recuerdo si encierro solitario u obligación de tarea luego de terminado el horario de clases). Mi rebeldía no se restringió al no cumplimiento de la pena sino que al día siguiente en lugar de acudir al colegio me dediqué a vagar por la ciudad escogiendo calles alejadas tanto de mi casa como de la escuela. La práctica se prolongó durante varias semanas hasta que fue advertido mi padre de mi ausencia insólita. Le expliqué los motivos de mi conducta y ni siquiera fui regañado (debo anotar que no he conocido persona más bondadosa que mi padre). Tampoco hubo represalias en el colegio. El castigo — en todo caso —

nunca se hizo efectivo. Hoy mismo me sorprende haber reaccionado tan tempranamente de modo tan puntilloso (y sin duda exagerado) a un acto de injusticia. Habría que aceptar que la timidez no excluye obrar en ocasiones con independencia y desenvoltura.

*

Ese deambular por la aldea grande que era entonces Lima me fue no sólo divertido sino instructivo. Únicamente mencionaré ahora (por sus implicaciones posteriores y que en ese entonces no podía siquiera sospechar) el descubrimiento en la vitrina de un anticuario de unos objetos extraños. Eran un par de minúsculas cabezas — no mayores que un puño de persona adulta — con piel oscura (como ahumada) larga cabellera negra y labios prominentes — cosidos con una hebra gruesa que apretaba la boca. No podía imaginarme su origen ni el uso a que estaban destinadas — tampoco por qué se ponían a la venta. Mi ingenuidad e ignorancia me impedían reconocer que esas cabezas reducidas pertenecieron una vez a seres vivientes — a guerreros valerosos inmolados por creencias religiosas — sacrificados conforme a leyes ancestrales para asegurar la existencia y la seguridad de tribu o comunidad.

De todo esto tuve conocimiento más tarde cuando me aficioné a relaciones de etnógrafos y antropólogos. Me revelaron ellas la diversidad y abundancia de usos costumbres doctrinas y supersticiones y pude por ellas también comprobar que tanto se encuentran reacciones racionales extravagantes o poéticas entre los aborígenes de la Amazonía como en las sociedades que pretenden monopolizar «cultura» y «civilización». Hasta me atrevería a sostener que es en los pueblos llamados «primitivos»

vos» en donde hay que indagar por los orígenes de todo arte — de toda ciencia y de toda ética — es decir — de los elementos constitutivos de las culturas y civilizaciones históricas. Por lo que a mí concierne — puedo afirmar que buena parte de mis convicciones (y seguramente de mis prejuicios) la obtuve en mis lecturas atentas de obras de Francis Huxley — K.T. Preuss — André-Marcel d'Ans — Julian H. Steward y André Métraux — Stefano Varese y Ortiz Rescanière.

Fue en las informaciones históricas y etnográficas sobre los jíbaros presentadas por M.W. Stirling al Instituto Smithsonian (julio de 1937) donde encontré no sólo reproducción fotográfica de las *tsantsas* sino también la descripción detallada de la manera como las cabezas de los guerreros vencidos eran deshuesadas y cocidas y — en esa forma — reducidas. Su valor social y religioso como trofeos de guerra es equivalente al de nuestras reliquias y talismanes. (No hay que olvidar — desde luego — que la importancia simbólica dependía del contexto de múltiples prácticas y creencias — entre las cuales no era sino un elemento.)

Lo que me extraña aún — respecto a la presencia de las *tsantsas* en la tienda de antigüedades — es que gente «civilizada» comprara las cabezas reducidas como curiosidades que colocaba en sus hogares junto (quizás) a camafeos de la Roma antigua — a porcelanas de la China o Limoges — o a mantos funerarios de Paracas. Sorprende más enterarse que en una época (no sé si persiste el uso — que Stirling señala activo desde 1870 por lo menos) se falsificaron *tsantsas* y que su comercio floreció en Ecuador Colombia y Panamá — pues la demanda era considerable. ¿Se coleccionarían por el poder mágico atribuíble? Yo no podría contemplar a diario con tranquilidad — ya no con placer — esas cabezas momificadas defor-

madas — de pellejo repulsivo por color y textura. Algún patólogo podría explicarnos las motivaciones del afán coleccionista.

*

No podría enumerar todo lo que contribuyeron a la formación de mi imagen del hombre y su historia (y prehistoria) esas lecturas de antropólogos y etnógrafos antes citados. Bastará que te diga que para mí uno de los ejemplos más fascinantes de literatura (entre los que conozco) son las leyendas y mitos de los *huitotos* — recogidos y traducidos magistralmente por Konrad Theodor Preuss. Que no encuentro nada equivalente en nuestras «civilizaciones» al modo tan discreto y (digamos) poético de cortejar que tienen los secoyas. El joven pretendiente se engalana con sus mejores prendas — se depila y pinta el rostro y se cubre la cabeza con un gran tocado de plumas multicolores. Embellecido así se sienta silenciosamente a la vera de la amada en espera de su reacción. (Para mí hubiera sido muy cómoda esa práctica pues siempre me sentí corto cuando se trataba de entablar el diálogo amoroso).

*

Hubo más adelante otro incidente en el colegio en que sin propósito deliberado mío suscité el recelo de las autoridades y una marcada desconfianza hacia mis actitudes y convicciones. Una vez se nos planteó en clase el manido tema de las perspectivas futuras según las deseaba o preveía cada uno. Era una disertación para ejercitarse en la lengua alemana. Me explayé según se suele hacer en tales casos recurriendo a las dificultades de elección

de carrera y destino a tan temprana edad — y al desconocimiento de las posibilidades profesionales que podían ofrecérseme y que convendrían a mis capacidades y aficiones. Hasta ese punto era lo rutinario y lo que podía esperarse de un jovenzuelo de apenas doce años. Pero se me ocurrió añadir como colofón (un escrito hay que redondearlo o con una conclusión o con una sorpresa) — que en realidad lo que mas me atraía como ocupación era lo opuesto a cualquiera honorable rentable y de prestigio establecido — a lo que yo aspiraba más que todo era a un *dolce farniente*. En verdad la expresión se presta a ambigüedades y casi siempre es mal interpretada. Un ocio agradable implica que ha de transcurrir en quehaceres placenteros para uno — diversos de los obligados forzados y rutinarios. Hay distracciones sanas y generadoras de satisfacción espiritual. Además de la frecuentación de las musas — y de la ampliación de conocimientos en las ciencias y las letras mediante *ce vice impuni* — *la lecture* — podrían señalarse las caminatas y deambulaciones (observación y degustación) por una gran ciudad — por el campo o las playas del mar. Se cuenta igualmente la asistencia a teatros — salas de concierto — galerías de arte. Y no son de despreciable importancia reuniones amistosas — charlas chispeantes o sabias o galantes. En el lado lúdico de la vida se ubican también las creaciones e invenciones y (por qué no) los descubrimientos científicos y técnicos — las innovaciones y renovaciones artísticas y literarias. Yo deseaba instalarme en la encrucijada de todas las teorías y todas las prácticas que nos revelan aspectos ocultos del universo y de nosotros mismos.

Como era de prever — lo que me deparó la realidad fue muy distinto de lo ansiado. Las oportunidades del *dolce farniente* que hasta hace unos años me fueron escati-

madras — ahora se han vuelto casi inexistentes. Desde que dejé de recibir un sueldo fijo — estoy prohibido de comprar libros y revistas. Como no me es factible el acceso a las bibliotecas (incómodas mal surtidas y nunca al día en este país) debo contentarme con los libros que me proporcionan de vez en cuando amigos generosos. Esta situación no me hace gracia alguna — desde el colegio me había ingeniado para obtener una buena proporción de las lecturas que me tentaban. (Te puedes imaginar que mis privaciones comprenden muchas cosas y servicios indispensables para una existencia corriente — fuera de todas las recreaciones antes referidas).

*

Esta fantasía mía por la ocupación placentera — pero también fructífera y creativa — se transformó años después en otra igualmente inalcanzable. Soñaba gestionar un empleo como «lector oficial». Había comprobado que en las bibliotecas públicas de mi país los mejores libros pocas veces tenían interesados.

Alguien tenía que leerlos y para ello me ofrecía yo. Ahora pienso que la idea — desde luego inaplicable y sin *sponsor* posible — no era buena. Cada día encuentro más libros ilegibles. Aun los que me deleitaron en otra época — al releerlos los abandono a las pocas páginas. No me dicen nada las novelas que devoraba en mi juventud (y aun más tarde). Una que recordaba con nostalgia (*La Chartreuse de Parme* — nada menos) a dos tercios de un recorrido accidentado — parte placentero parte aburrido — dejó de interesarme en absoluto. Pero esto no será novedad ni para ti ni para nadie. Es normal que con los años los gustos y las predilecciones se modifiquen y hasta se inviertan.

Llego a la parte mistificante o enigmática de mis memorias juveniles. Quedé estupefacto (y dolido) cuando me ocurrió el hecho. La misma sensación de desagrado se repite cada vez que me viene a la mente — semejante a la experimentada al internarse uno por parajes de mal agüero y que rezuman lo aciago por doquier.

Fue en las postrimerías del ciclo escolar. Estaba yo un día apartado de todos en el recreo — cuando se acercó de improviso uno de mis condiscípulos y sin preámbulo alguno me espetó — *Tú vas a ser poeta* — para sin esperar mi reacción reintegrarse al grupo que se divertía con él.

En aquella época nada estaba más alejado de mis propósitos que ser escritor (y mucho menos poeta). Ya antes te indiqué hacia dónde se inclinaban mis ensoñaciones. Todos en la clase sabían que yo no me ensayaba en escribir poema o cuento o en cualquier otro género literario. No había tampoco colaborado en las revistillas que algunos redactaban y hacían circular. Recelé por tanto una mala intención en el exabrupto. Su autor era un joven más bien alborotado y travieso — amigo de hacer burlas a compañeros y maestros — poco dado a aficiones literarias y con quien yo no tenía sino relación superficial. (Me enteré — años más tarde — cuando ya no había trato alguno entre nosotros — que intervenía en novilladas de toreros «señoritos»). No capté de inmediato sus intenciones — hubiera sido evidente el propósito si su acto se hubiera efectuado a oídas de sus amigos para provocarles hilaridad. Recapacitando llegué a la conclusión que súbitamente había decidido jugar a la pitonisa conmigo — que la burla era sutil pero también incisiva. Me había hablado con cara de palo y tono completamente neutro. Sin embargo — se percibían (oscuras pero evidentes) las implicaciones peyo-

rativas — por no decir despectivas. Era su estilo de hacerme reconocer que yo era (y sería en lo futuro) un don Nadie — una persona inocua y despreciable.

La ofensa me remeció íntima y profundamente. Estoy — me parece — justificado al adjudicar a esa experiencia mi sobresalto de defensa cuando alguien me llama «poeta» en lugar de pronunciar mi nombre o apellido. No sería explicable en otra forma el empleo más bien desusual del calificativo. Uno se dirige a los demás por su nombre — salvo en los estamentos jerarquizados en que es de rigor «Ilustrísimo señor Obispo» — «Excelentísimo señor Embajador» — o (más campechana-mente) «Mi Coronel» o «Mi Cabo». ¿Has notado que no le dices «oye novelista» (en lugar de Carlos o del apellido) cuando te diriges a alguien que ejerce ese oficio?

Estimo — por tanto — que no doy muestras de susceptibilidad enfermiza si se me pone la piel de gallina cuando me tratan familiarmente de «poeta» — y ello no sólo por el reflejo subconsciente del insulto remoto — sino por las asociaciones solapadas de menosprecio (quizás no reconocidas por quienes emplean el calificativo).

*

Para borrar el mal sabor que me ha dejado el relato precedente — te propongo un intermedio ameno antes de ocuparnos de la otra sección de tu temario.

Al igual que todo el mundo yo he estado constantemente curioso (y desconcertado) ante mis sueños. En particular me intriga que a pesar de mi mala memoria se conserven algunas imágenes fragmentarias de sueños que tuve en la infancia y la adolescencia. Son partículas irradiadas del pasado que no pierden ni su misterio ni su carga afectiva.

Algún día trataré de investigar lo que pueda deducirse de tan extraña persistencia.

Como habrás adivinado — en sueños (aun después de publicados por mí poemas y ensayos) nunca he aparecido haciendo de escritor o reconocido como tal — tampoco dedicado a tareas emparentadas. Sobre mi pantalla onírica el sentido que predomina es la vista — pocas veces se oyen voces ruidos músicas estruendos. Ni aun los succulentos y llamativos manjares — que en ocasiones me tientan — me es permitido siquiera probar.

Entre esos recuerdos — que por su lontananza pertenecían casi a otra existencia — destacan dos sueños de colorido deslumbrante que animaron noches consecutivas de mi vida juvenil. Para asombro mío fueron presentados unos dibujos de perfección y belleza incomparables — habían sido hecho por mí (en sueños — aunque en los sueños no se siente el sueño sino la propia realidad — viva y cambiante — desde luego — más viva y cambiante que la otra).

La satisfacción era inmensa y no podía ser de otro modo pues se trataba de los más hermosos dibujos nunca vistos (tal era el convencimiento irrefutable).

¿Cómo explicarse que broten de uno tales portentos? ¿Quién me había ofrecido en un instante la más hermosa obra de arte imaginable — de la cual yo me apropiaba sin merecerla? ¿Y quién (otras veces) me sumergía en espanto y angustia insoportables? ¿Quién presta tal potencia sobrehumana a las facultades de creación y percepción de lo imaginario? ¿Por qué la limitación (igualmente) — por qué el milagro no aconteció sino un par de veces? Finalmente — ¿por qué nos identificamos de preferencia con lo onírico — en oposición a lo real?

*

Habrás observado que hablé de estados de exaltación y delirio — pero que no ofrecí descripción alguna. En verdad — no hay procedimientos que asegure la transmisión fidedigna de las imágenes oníricas y no sabremos nunca el grado en que nuestros sueños difieren de los ajenos. Una barrera infranqueable se eleva entre individuo e individuo — nadie comparte sus sueños. Tampoco es el lenguaje (hecho de nuestra realidad y para nuestra realidad) idóneo para dar cuenta de imágenes ajustadas a otro ritmo de tiempo y de experiencia que el vigente en la vigilia. Lo que retenemos de un sueño no son — en general — sino pecios de naufragio. Por lo pronto (al menos en mi caso) pocas veces se distinguen elementos que se mantengan constantes en el curso del sueño — más bien objetos personas ambientes son camuflados disfrazados o — simplemente — representados por sus contrarios. ¡Y esa secuencia endiablada en que todo cambia y se transforma a velocidad onírica — sin permitir contemplación o reflexión alguna!

Todos mis intentos por relatar parte mínima (e incierta) de los recuerdos del sueño — han sido fracasos clamorosos. Ni la atmósfera peculiar ni el desarrollo de los acontecimientos ni la multifacética personalidad de los protagonistas ni la ambigüedad del trasfondo afectivo (si consideramos al sueño como escenificación de tendencias o anhelos — de carestías o frustraciones) hallaron no ya equivalencias aproximadas — más ni siquiera eran aceptables como boceto sumario e impreciso. Repito así que las palabras son de una incapacidad patética para hacer justicia al sueño — no alcanzan a ser sino distorsión y mistificaciones falaces.

En vista de las fluideces evanescencias metamorfosis y contrasentidos de las imágenes oníricas — no es de extrañar que hayan servido de material predilecto para es-

peculaciones teóricas arriesgadas y de dudoso fundamento por parte de algunos sabios extraviados (a quienes leí con deleite pues escribían tan bien o mejor que muchos literatos) — pero igualmente para artificios y supercherías de embaucadores y charlatanes.

*

No te puedo ocultar — paciente amiga mía — que esta parte segunda de nuestras conversaciones es la que menos me tienta. Las veces que he escrito sobre Poesía o sobre poetas lo he hecho casi siempre por amistad o (a despecho mío) por compromisos ineludibles (en casos — compromisos conmigo mismo). No he releído esas páginas desde que fueron publicadas y estoy seguro de encontrar en ellas más de una exageración y de un gazapo.

En mi estado de ánimo actual prefiero no tratar de la Poesía sino cuando tenga vislumbres o presentimientos de ella que me vengan de improviso — así como suelen «caerme encima» los poemas.

En cuanto a ensayar una definición — hallo demasiado extendido el campo que se abarca con el término. La poesía no ha sido (no puede ser) algo concreto — algo fácilmente reconocible «por todos y en cualquier circunstancia». Cada época — cada poeta — han puesto su manera distinta de entender lo poético y de practicarlo. Hubo incluso poetas cuyo tono de voz (y la estructura misma que asumieron varias de sus piezas) se diversificó con el tiempo. En poesía no hay fórmulas de aplicación asegurada y es vana toda «poética». Lo cuerdo sería reconocer que carece de *común denominador* — que lo propio de la Poesía es esa *ausencia de denominador*. Los únicos autores que logran ser fieles a teorías y a preceptos son los que repiten una receta (con o sin variantes) atrin-

cherados tras rimeros de retórica cuando no tras consignas vetustas del Agit-Prop.

Por lo que atañe al poema mismo (a uno de los muchos o pocos que leemos) en ocasiones nos sentiremos tocados — nos invadiría una suerte de pequeña revelación — incierta mas placentera. Sin embargo — también en tales casos no conseguiremos adjudicar significación precisa al efecto experimentado. Ello es tan difícil como explicarse las motivaciones de nuestros enamoramientos (de una persona — un lugar — una obra de arte). Con los poemas ocurre lo mismo que con nuestros amores (que juramos «eternos») — puede que apreciaciones y preferencias prueben ser duraderas — no es de excluir empero lo contrario.

Leemos con placer y admiración ensayos magistrales o simples anotaciones breves sobre la Poesía — en general — o sobre algunos poemas — en particular. Nos dicen empero más sobre el autor del comentario (su sensibilidad — sus predilecciones íntimas — su erudición — su sabiduría) que sobre la Poesía o los poemas tratados. Para mí un análisis crítico puede arrogarse carácter «científico» sólo cuando se limita al examen de giros de frase más usados — a sutilezas fonéticas o a otros elementos igualmente verificables.

La crítica «impresionista» puede — por su parte — ser también meritoria — pero añade pocas veces algo al poema. En todo caso — su interpretación subjetiva — por más que nos despierta la curiosidad e induzca a la lectura — no nos iluminará acerca de lo insólito y lo atrayente del poema — de lo que lo hace único.

Se ha vuelto lugar común (casi premisa aceptable sin discusión) declarar que lo dicho en el poema (entiéndase poema auténtico aunque haya siempre dudas sobre tal «autenticidad») no es expresable en otra forma — que el

poema es intangible a toda descifración o traducción (menos que nada a la autopsia despiadada en carne viva).

*

Me confunde comprobar que tus preguntas sobre materia poética se refieran casi exclusivamente a reacciones y circunstancias personales. Aquí aparece esa disparidad de experiencias a que aludí al comienzo de nuestro diálogo. Tú das relieve a lo que para mí no tiene importancia — y (por otro lado) a lo que por temperamento amo no divulgar. Alguna salida habrá para este apuro en que me colocas sin quererlo.

Al averiguar sobre situaciones concomitantes de la peripecia poética — mencionas relación probable entre creación y ambientes físicos «propicios». Aciertas (no cabe duda alguna) al proponer el silencio como condición imprescindible. No le concedo — en cambio — la influencia que tú insinúas a la cercanía del mar o del campo.

Cuando a uno lo alarman voces e imágenes (súbita y simultáneamente presentidas) — uno no mira hacia afuera. Su actitud es de acecho a lo que está por surgir — a lo que se empeña en hacerle vibrar al unísono. No se sabe cuándo vendrá el «llamado» — pueden transcurrir lapsos largos sin que se haga presente. Pero es él el que escoge el «momento propicio».

Sobre el ambiente y la hora en que me vinieron los primeros poemas — no guardo recuerdo. En ese entonces ocupaba en la casa paterna un cuarto que compartía con dos hermanos — lo cual implicaba que no podía concentrarme sino cuando ellos dormían o estaban en la escuela. No había mesa en el cuarto pero sí — adosados a las paredes («en depósito» porque no hubo otro lugar

donde ubicarlos) un piano vertical de madera negra y un *trumeau* provisto de inmenso espejo. (Como complemento de estos detalles pintorescos te contaré otro poco verosímil — de noche se oían ratoncillos que en sus correrías tocaban las cuerdas del piano con sus pezuñas diminutas. No sería correcto — sin embargo — sugerir la lectura de *Las ínsulas* con un fondo musical de esa especie).

En tiempos recientes las únicas horas favorables — sin ruidos molestos y agresivos — han sido las próximas al alba. A veces me he despertado en plena noche — y algo se debió incubar mientras dormía pues el poema se impuso de inmediato sin mayores obstáculos.

Por lo que respecta a las correcciones de los poemas — es normal que se recurra a ellas cuando se evidencian defectos de sintonía e interferencias. Su abundancia o ausencia total dependerá de cada caso. El mecanismo que guía el establecimiento del texto definitivo de un poema es tan sigiloso como todo el proceso de su creación. Supongo que no habrá inconveniente mayor para aceptar — en quien capta el poema — la existencia de un oído «otro» (no el suyo ordinario) cuyo papel es refrendar el texto resultante — cuando lo halle coincidente con el mensaje presumido — o rechazarlo cuando note tergiversación o fraude. Su sentencia será — en esa instancia la única legítima — sin apelación.

*

No sé — ni aun vagamente — cómo se forma la gente la imagen o el concepto de lo que sea «hacer el poeta». Para mí (lo he dicho múltiples veces) el poeta no es sino instrumento necesario a la eclosión del poema.

Como no tengo visión de mí dedicado a esa actividad — ya que al ocuparme en el poema no atiendo a nada más que a las palabras conforme le van dando for-

ma (el «yo» ha desaparecido — ni siquiera se sabe si existió alguna vez) — tampoco distingo signos externos que me hagan identificarme con un personaje que sólo conozco por referencia de los demás. Esa referencia me es extraña cuando no antipática.

(Al recordar los sinsabores que me acarrearón los poemas que di a conocer en mi mocedad — que por ellos adquirí «mala fama» [no era confiable para tareas «serias» —no merecía seguir estudios en el extranjero] pienso que lo mejor hubiera sido no hacerlos públicos o hacerlo anónimamente).

En mi país — en los años veinte treinta (para citar el periodo en que mi actividad poética fue más constante — pero observación aplicable casi sin grandes variaciones a periodos posteriores sin excluir el actual) era mal visto dedicarse a la Poesía. No es cuestión de una apreciación arbitraria mía — piensa en los destinos desgraciados de Eguren — Moro — Martín Adán — Oquendo de Amat — Valle Goicochea. La mayoría de la gente no ocultaba su menosprecio y su recelo. Aun los «intelectuales» consideraban broma que se escribieran poemas. Los modos de manifestar su animadversión eran diversos. Presencí denigraciones varias del grande Eguren.

El doctor Porras ponía afán constante en ridiculizarlo recitando con sonsonete idiota alguno de sus poemas admirables (¿qué poema no se vuelve cretino dicho con perversa intención?). El novelista Diez Canseco era soez cuando trataba del poeta. Se inventaban anécdotas inverosímiles para hacer chacota de su pobreza — su inocencia (aparente) — su desinterés por todo lo que no fuera arte y Poesía — sus normas estéticas exigentes. Se le achacó — por ejemplo — que desterraba de su léxico poético palabras que tildaba de «feas». Se pretendía que «nariz» no era empleada por sus concomitancias sexua-

les. La acusación era falsa — desde luego. En «Peregrín cazador de figuras» aparecen unas «largas narices». «El pelele» — en el poema así intitulado — luce no sólo una «nez puntiaguda» sino una «nez purpurada» (cuyas asociaciones sexuales son patentes).

Incluso admiradores de su poesía se regocijaban con chistes e historietas — benignas unas — otras malintencionadas. Parecía que casi sin excepción se reaccionaba «defensivamente» — por tanto — «hostilmente» ante este ser tan diverso de todos los demás — tan estrafalario e inimaginable. Figúrate Nedda — un poeta de verdad circulando vivo e indemne entre una cáfila de ignorantes sin sensibilidad («los batracios» — les había puesto Vicente Azar) — entre seudointelectuales y entre fariseos y soplones. El colmo para mí fue oír una vez a una amiga mía (joven bella inteligente sensitiva — cuya familia recibía casi cotidianamente a Eguren) contarme el método que empleaban para hacerle callar cuando les abrumaba su charla — inagotable sorprendente pero errática en exceso para quienes no poseían sutileza y flexibilidad mentales equivalentes a las del poeta. (El método era cruel y no lo voy a divulgar).

Esta sección se ha inspirado en tu requerimiento para que declare «cuándo y cómo me sentí poeta». Es una manera de darte casos concretos de lo que el ambiente nuestro depara a los excéntricos que se pretenden poetas.

Mi actitud ante tal situación es fingir la abstención — hacerme el muerto para no ser remarcado. En cuanto a las conclusiones — mejor te las dejo a ti. Por mi parte buscaré entre la cantidad y variedad de definiciones del término «poeta» una (desconocida todavía para mí) que me autorice a usurpar *algún día* un lugar (recatado y de importancia nula) detrás de la cohorte brillante de los

que — en culturas antiguas y modernas — se han hecho acreedores del calificativo.

Por ahora me afligen demasiados maltratos inconvenientes insultos prejuicios sufridos en razón de una dudosa o falsa atribución. Te ruego por ello que me exonerés del honor.

*

Querida Nedda — mis divagaciones nos han llevado lejos — algunas veces por caminos reales — otras por senderos estrechos que desembocaban en callejones sin salida. No es inusual que tal acontezca en conversaciones de este tipo — que hayan quedado algunos cabos sueltos e ideas apenas esbozadas.

No obstante — algunas distracciones y sorpresas habrás obtenido — y tal vez — uno que otro pequeño (e insignificante) descubrimiento (no me arriesgo a llamarlo «revelación»).

Mi agrado será completo si este deseo no se aleja demasiado de la realidad — y si tú no me guardas rencor por mis tardanzas e incompetencias.

enero de 1990

RESPUESTA A CARLOS GERMÁN BELLI

Tú conoces mi escasa disposición para las entrevistas. Calculo que no llegaron a cinco las que me vi obligado a conocer hace unos años. Mi experiencia de entonces me confirmó en mi recelo ante ese medio de comunicación (o ese seudogénero literario). Quizás la insatisfacción consista — al menos en mi caso — en sentirse uno urgido (por el tenor y tono de preguntas) a defenderse (inconscientemente) con una réplica falsa o aproximada — no correspondiente por entero (o en absoluto) a opiniones criterios convicciones de uno en determinado momento. Hay que contar — por otra parte — con la tendencia del entrevistador a escrutinar de preferencia lo pasado — a escarbar en pos de antecedentes influencias parentescos. Lo malo es que yo no puedo ayudar mucho al respecto dada una memoria deficiente (de la que yo mismo desconfío) — acostumbrada a cambiar y tergiversar lo sucedido — o a restar importancia (luego de un tiempo) a la manera cómo lo que llaman la corriente viva de la historia lo arrastró a uno o (más probablemente) pasó al costado — salpicándole con su barro y su mugre.

Este defecto me hizo incurrir en referencias erróneas o dudosas y se ha hecho también patente en artículos y otros escritos míos. Por ejemplo — en una charla de 1974 (luego publicada en libro) reconocí la influencia determinante sobre el primer cuaderno que publiqué — en cuanto a lenguaje e imágenes poéticas — de lecturas fragmentarias de Pound y Tzara y de un libro de Giorgio de Chirico. Hubo premura en la preparación del texto y — sobre todo — descuido — pues el hecho era remoto (más de cuarenta años) y no verifiqué los datos. Seguramente al tiempo de escribir los poemas no habría caído en des-

liz semejante. Hoy en día no me explico la elección de dichos nombres. Podrían haber sido muchos otros. Tal vez — escogiendo al azar de mi pésima memoria — Gertrude Stein — Michaux y Reverdy — cuyas obras (*Four Saints in Three Acts* — *Un certain Plume* y *Les Epaves du ciel*) había leído por entonces y me habían deslumbrado. Pero también con estos autores hay incertidumbre en cuanto a correlación efectiva con los poemas incriminados. Más recientemente — en todo caso he recurrido a mi temprano conocimiento de los *Cantos de Maldoror* para explicar no sólo la tendencia general de poemas primerizos sino igualmente de «buena parte de mi obra posterior».

Tal afirmación me parece ahora gratuita considerando que lo que interesa (me interesa) es el poema y no el poeta. ¿Cómo establecer por tanto los antecedentes determinantes de un poema cualquiera? La corriente poética (que nos arrastra y da origen al poema) es — al igual que la corriente sanguínea — suma comprimida — y transformada completamente — de múltiples ingredientes no dosables ni identificables. La sensibilidad del poeta como instrumento receptor y transmisor de la voz poética depende no sólo del empleo *sui generis* de sintaxis y fonética — del refinamiento en la utilización de símbolos e imágenes — sino de la amplitud de experiencias vitales y teoréticas — del recurso a medios expresivos adaptados de otras artes principalmente — en mi caso — de la música y el cinema. ¿Quizás debo más — en mi capacitación para la tarea de buen intermediario — tanto a Erik Satie y Bela Bartók y a la música de jazz — como a los procedimientos del primer cinema (el mundo en blanco y negro — el único todavía auténtico) con sus procedimientos de primeros planos — cortes — deformaciones?

Consecuencia de lo anterior es reconocer que la singularidad (y validez) de un poema no se obtiene ateniéndose con deliberación a normas establecidas arbitrariamente por críticos o profesores de literatura — por jefes de escuela — o por los mismos autores. El proceso de creación es otro — es más pasivo — en el sometimiento a lo que oscuramente surge a la vida — pero es también la atención extrema «a lo que se oye» — el cuidado máximo puesto en el olvido de sí mismo. El poeta será el primero en asombrarse y (a veces) en reconocerse en el ajustado collar de palabras ciega y fielmente rejuntadas.

Al lado de mi prevención contra encasillamientos (escuelas — retóricas — poéticas) — de mi temor ante los desmanes de mi memoria y mi juicio crítico — debo indicar como motivo adicional para rehuir las entrevistas mi desapego a tratar siempre los mismos temas. Me hastía enormemente que se me repitan las interrogaciones que más de una vez he contestado con paciencia y abiertamente. Hoy día — empero — vale más que todo mi poca disposición a dar importancia — muy leve — a las opiniones que exprese o a las divagaciones en que me pierda. ¿Tú crees que al público español le ha de interesar más que un pepino el por qué me hice de un verso de San Juan de la Cruz para titular un cuaderno de poemas o los motivos para que escogiera *Las Moradas* como nombre de una revista de artes y letras? En el número primero de la publicación se hallarán las explicaciones pertinentes — mas eso pasó hace muchos años — es ya la prehistoria — son pocos los que recuerdan en nuestro país que circuló una revista cuya denominación repetía la hermosa del tratado de la Santa.

No sé en verdad cómo arreglármelas para darte gusto y relatar mi posición o mi experiencia en determinadas circunstancias o frente a esos problemas que algunas

personas estiman trascendentes pero que para mí son más bien sosos o hastiantes.

Por lo pronto debo confesarte que me desconcierta que a propósito de los «vanguardismos» te declares arrepentido de tus entusiasmos juveniles. Yo no añoro nada más que mis errores y mis pasiones de adolescente — cuando era tan desinteresado en todo y tan propenso a la maravilla y a dejarme seducir y a reconfortarme por cualquier mínima cosa que inflamara mi fantasía. Entonces la imaginación era la dueña de casa y a ella estaba todo sometido. Quizás por eso encontré — casi sin darme cuenta — el camino del poema.

Quisieras que explicara lo que fue esa experiencia — aunque ésta es de aquellas no reconstruibles. Siempre nos será vedado el acceso a los orígenes. ¿Por qué saldrían los poemas de *Las ínsulas* o de *Abolición* en la forma en que salieron y no en otra? Sobre esto — a pesar de mi deseo de complacerte — no puedo decirte nada.

En compensación trataré del asunto (muy movido pero en el que insistes también tú) — el encontrar raro que un poeta deje transcurrir largos años sin publicar poesía. Primeramente — ello no ha ocurrido solamente conmigo. Luego — yo no he sido nunca voluntariamente poeta (aún hasta me escarapelo cuando se me designa con ese nombre). Los que intentan crear una leyenda al respecto olvidan que el instrumento de transmisión poética es muy sensible al aire del tiempo (al menos algunos instrumentos) y que nuestra época no es propicia a la Poesía. Los años treinta fue periodo de totalitarismos e imperialismos triunfantes — vino luego la Segunda Guerra Mundial y su secuencia de Auschwitzes — Hiroshimas y demás pesadillas. No solamente eso — de estudiante era libre para disponer mi tiempo y mi ocupación. Dejaron estos de pertenecerme cuando hubo que ganarse

el sustento diario (esa condición de disponibilidad tal vez explique que la Poesía escoja de preferencia a jóvenes y a viejos para ponerse de manifiesto).

No sé qué uso podrías dar a estas evasivas reacciones mías a tus planteamientos. En todo caso — me servirá esta ocasión para dejar constancia de mi reconocimiento y gratitud a los amigos españoles que han procurado darme a conocer en su país. Nombro a Carlos E. Pinto que hace tiempo reprodujo por entero *Abolición de la muerte* en los *Papeles Invertidos* que publicaba en Santa Cruz de Tenerife — a Antonio Domínguez Rey que organizó un homenaje en el Liceo Español de París (con intervenciones de los poetas Valente — Gelman y Zapata) y que publicó una reseña en *Ínsula* — a Ángel Pariente que me visitó en Lima y — en especial — a José Ángel Valente (admirado poeta y gran amigo) quien se empeña en conseguir un editor español para mis libros.

marzo de 1988

NOTICIA SOBRE LA PROCEDENCIA O PUBLICACION DE
LOS TEXTOS

Paréntesis

Versión original publicada en *Nueva serie de escritos* — con un dibujo de César Moro. Edición de 230 ejemplares bajo la dirección gráfica de Paulo da Costa Domingos — Lisboa 1984.

Las lenguas y la Poesía

Publicado en *Debate*. Lima, N° 28 — setiembre 1984 —, pp. 24-27.

Pecios de una actividad incruenta

Leído en la primera mesa redonda del *Encuentro Internacional de Escritores* — México D.F. 3-11 mayo 1980. Publicado en *Escandalar* — Nueva York.

Eguren y Vallejo — dos casos ejemplares

Publicado en *Debate* — Lima, Vol. VIII, N° 37 — marzo 1986.

Para el ocultamiento de la Poesía

Leído en la mesa redonda sobre *La Literatura Latinoamericana y su Problemática Europea* — Roma 28 octubre 1976. Publicado en el suplemento *Sábado de uno másuno* — México D.F. 21 enero 1978.

Sobre César Moro

Leído en la mesa redonda con ocasión de la exposición de pinturas y dibujos de César Moro en la Gale-

ría Metropolitana — organizada por la Universidad Autónoma de México — México D.F. 1989. (Inédito.)

Sobre surrealismo y César Moro entre los surrealistas

Leído en el coloquio internacional *Avatares del Surrealismo en el Perú y en América Latina* — organizado por la Pontificia Universidad Católica del Perú — la Embajada de Francia y la Alianza Francesa — Lima julio 1990.

Nacido en una aldea grande

Publicado en *Debate* — Lima N° 30 — diciembre 1984.

Sobre la Poesía

Leído en el *Foro de Iberoamérica* — organizado por la Universidad de Salamanca — Salamanca 15 julio 1991. Publicado en *Poesía y Poética* — México D.F. N° 10 — verano 1992.

Discurso de clausura

Leído en el *Foro Iberoamericano sobre César Vallejo* — organizado por la Universidad de Salamanca y la Pontificia Universidad Católica del Perú — Lima marzo 1992.

¿Para qué poetas en tiempos de miseria?

Leído en el *Encuentro con la Poesía Hispanoamericana* — organizado por la Universidad de Lima — Lima junio 1994. Publicado en *El Mundo* — Lima 19-25 junio 1994.

ANEXO

Un poema auténtico es imprevisible e irreplicable

Leído en la presentación de *Belleza de una espada cla-*

vada en la lengua (poemas 1930-1986) — organizado por el Instituto de Estudios Peruanos — Lima 1987. Publicado en *Debate* — Lima N°45 — julio-agosto 1987 — p. 44-46.

Introducción a una lectura de poemas

Leído en el Palacio de Bellas Artes — México D.F. 1984. (Inédito.)

Conversaciones con Nedda Anhalt

Publicado en el suplemento *Sábado de unomásuno* — México D.F. 17 noviembre 1990 — p. 13 — bajo el título «Emilio Adolfo Westphalen: el atisbo del misterio (entrevista de Nedda G. de Anhalt)».

Respuesta a Carlos Germán Belli

Publicado en el suplemento *Culturas* del *Diario 16* — Madrid 1988 — bajo el título «Contra las entrevistas».

BIBLIOGRAFÍA

Libros de Emilio Adolfo Westphalen

Poesía

Las ínsulas extrañas. Lima Compañía de Impresiones y Publicidad, 1933.

Abolición de la muerte. Lima. Ediciones Perú actual, 1935.
Con un dibujo de César Moro.

Otra imagen deleznable. (Poemas 1930-1978). Incluye como sección inédita *Belleza de una espada clavada en la lengua.* México, Fondo de Cultura Económica, 1980.

Cuál es la risa. Prólogo de André Coyné. Barcelona. Auqui. 1989.

Arriba bajo el cielo. Con un dibujo de Judith Westphalen. Lisboa, 1982.

Máximas y mínimas de sapiencia pedestre. Con un grabado de Judith Westphalen, Lisboa, 1982.

Nueva serie (de escritos). Con un dibujo de César Moro. Lisboa, 1984. (En la recopilación de 1991 figura bajo el título *amago de poema — de lampo — de nada*).

Belleza de una espada clavada en la lengua (Poemas 1930-1986). Incluye como texto inédito *Porciones de sueño para mitigar avernos.* Lima, Ediciones Rikchay, 1986.

Ha vuelto la Diosa Ambarina. Tijuana, México, 1988.

Bajo zarpas de la quimera. (Poemas 1930-1988). Madrid, Alianza Tres, 1991.

Falsos rituales y otras patrañas. Poemas en prosa. Presentación de Iván Ruiz Ayala. Fotografías de Herman Schwarz. Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, 1999.

Prosa

La Poesía los poemas los poetas. México, Universidad Iberoamericana, 1995.

Escritos varios sobre arte y poesía. Lima, Fondo de Cultura Económica, 1996.

Revistas dirigidas por Emilio Adolfo Westphalen

El Uso de la Palabra (Codirigida con César Moro). Un solo número. Lima, diciembre de 1939.

Las Moradas. Ocho números. Lima, 1947-1949.

Revista Peruana de Cultura. Dirigió los números 2 al 8; sin embargo, en la revista no aparece el nombre del director. Lima, 1964-1966..

Amaru. Catorce números. Lima, 1967-1971.

Entrevistas a Emilio Adolfo Westphalen

ANHALT, Nedda de. «Emilio Westphalen: el atisbo del misterio». Sábado, suplemento de *Unomásuno*. México, 17 de noviembre de 1990, pp. 1-3.

CÁRDENAS, Federico de y ELMORE, Peter. «Una trayectoria poética». *El Observador*, Edición Dominical. Lima, 25 de abril de 1982, pp. XVI-XVII.

[¿GÁLVEZ, Elvira de?]. «Entrevista con Westphalen». *El Comercio*. Lima, 23 de abril de 1982, pp. 51-53.

MUÑOZ-NAJAR, Teresina. «Andando el tiempo». *Caretas* N° 1411. Lima, 25 de abril de 1996, pp. 48-51.

O'HARA, Édgar. «Westphalen: al ritmo del silencio». *Testimonio* N° 7. Lima, 2 de abril de 1982, pp. 51-54.

RAZZETO, Mario. «Las ínsulas de Westphalen». *Oiga* N° 569. Lima, 5 de abril de 1974.

TUMI, Mito. «Westphalen, habitante del silencio». *El Caballo Rojo* N° 103, suplemento de *El diario de Marka*. Lima, 2 de mayo de 1982, pp. 8-9.

Sobre Emilio Adolfo Westphalen

Libros

FERNÁNDEZ COZMAN, Camilo. *Las ínsulas extrañas de Emilio Adolfo Westphalen*. Lima, Naylamp, 1990; Lima, Fondo Editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2003.

RODRÍGUEZ PADRÓN, Jorge. *El pájaro parado (Leyendo a E.A. Westphalen)*. Madrid, Ediciones del Tapir, 1992.

RUIZ AYALA, Iván. *Poética vanguardista westphaleana*. Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, 1997.

ÚZQUIZA, José Ignacio. *La Diosa Ambarina: Emilio Adolfo Westphalen y la creación poética*. Cáceres, Universidad de Extremadura, 2001.

Tesis sobre Emilio Adolfo Westphalen

CUETO, Alonso. *Filiación y heterodoxia de «Las ínsulas extrañas»*. (Las influencias en un libro de Emilio Adolfo Westphalen). Tesis de Bachillerato. Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, 1977.

FERNÁNDEZ CÓZMAN, Camilo. *Las ínsulas extrañas de Emilio Adolfo Westphalen*. Tesis de Bachillerato. Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1989.

RUIZ AYALA, Iván. *La poesía de Emilio Adolfo Westphalen (1930-1982)*. Tesis doctoral. Madrid, Universidad Complutense, Facultad de Filología, 1991.

Artículos y notas

ANÓNIMO. «Westphalen, su poesía con su presencia». *El Comercio*, Suplemento dominical. Lima, 25 de febrero de 1962.

ANÓNIMO. «Más allá del anonimato y el silencio: Emilio Adolfo Westphalen». *La Prensa*, Suplemento dominical. Lima, 13 de octubre de 1974.

ARÁMBULO LÓPEZ, Carlos. «Extraña insularidad». *La casa de cartón* N° 3. Lima, otoño de 1994, pp. 10-13.

AZAR, Vicente. «Violencia de Westphalen». *Social* N° 73, Año 4. Lima, 5 de marzo de 1934.

BACIU, Stefan. «Emilio Adolfo Westphalen poeta de la tortuga voladora». *Creación & Crítica* N° 20. Lima, agosto de 1977, p. 9-13.

——— *Antología de la poesía surrealista latinoamericana*. México, Joaquín Mortiz, 1974. [La nota conjunta so-

- bre César Moro y EAW se encuentra en las pp. 111-115.]
- BARY, Leslie. «El surrealismo en hispanoamérica y el 'YO' de Westphalen». *Revista de crítica literaria latinoamericana*. Año XIV, N° 27, Lima, Primer semestre de 1988, p. 97-110.
- BELLI, Carlos Germán. «Wesphalen, el abstencionista». *Creación & Crítica* N° 20. Lima, agosto de 1977, pp. 14-15.
- CASTILLO, Luis Alberto. «EAW de *Las ínsulas extrañas* a *Abolición de la muerte* o ¿negación de la negación?». *La Sagrada Familia* N° 4. Lima, 1979, pp. 32-35.
- CUETO, Alonso. «El primer surrealista». *Creación & Crítica* N° 20. Lima, agosto de 1977, pp. 18-20.
- «El laberinto del silencio». *Hueso Húmero* N° 7. Lima, octubre-diciembre 1980, pp. 122-129.
- CUETO FERNANDINI, Carlos. «Dos capítulos sobre poesía». *Social* N° 72. Lima, 20 de febrero de 1934.
- DÍEZ ASTETE, Álvaro. «El abstencionismo y el silencio de E.A. Westphalen». *El Comercio*. Lima, sábado 15 de octubre de 1977, p. 8.
- EIELSON, Jorge E.; SALAZAR BONDY, Sebastián; SOLOGUREN, Javier. *La poesía contemporánea del Perú*. Lima Editorial Cultura Antártica, S.A. 1946. [El estudio sobre Westphalen de J. Sologuren se encuentra en las pp. 85-90.]
- ESCOBAR, Alberto. «Las lenguas y los poemas», «Pintura y poesía», «El retorno de Westphalen», «Poemas reencontrados», «Una lectura de Libre», «Poética e ideología en unos poemas de E.A. Westphalen». En

su *El imaginario nacional. Moro-Westphalen-Arguedas. Una formación literaria*. Lima, IEP, 1989, pp. 49-93.

————— *Antología de la poesía peruana*. Lima, Ediciones Nuevo Mundo, 1965. Prólogo, selección y notas de A.E. [La nota crítica sobre la poesía de EAW se encuentra en las pp. 109-110].

FERNÁNDEZ COZMAN, Camilo. «La poesía de Emilio Adolfo Westphalen». *La casa de cartón* N° 3. Lima, otoño de 1994, pp. 2-9.

FERRARI, Américo: «Lectura de Emilio Adolfo Westphalen». 1. «Abolición de la muerte» 2. «Una poesía por rehacer a cada instante». *Los sonidos del silencio (Poetas peruanos en el siglo XX)*. Lima, Mosca Azul, 1990, pp. 73-87.

FERREYROS, Carlos Enrique. «De lo contrario en el Perú, con motivo de una crítica». *La Prensa*. Lima, 6 de febrero de 1946.

GLAVE, Luis Miguel. «Emilio Adolfo Westphalen o el esplendor de la imaginación lírica». *Creación & Crítica* N° 20. Lima, agosto de 1977, pp. 38-43.

————— «Westphalen: Una espada en la poesía». *El Comercio*, Suplemento dominical. Lima, 15 de marzo de 1981, p. 18.

————— «Westphalen: Una espada en la poesía». *El Comercio*, Suplemento dominical. Lima, 8 de mayo de 1983, p. 16.

HIGGINS, James. «Westphalen, Moro y la poética surrealista». *Cielo Abierto* N° 29. Lima, julio-septiembre de 1984, pp. 16-26.

- J[IMÉNEZ] B[ORJA], J[osé]. «Westphalen. —Abolición de la muerte— Con un dibujo de César Moro». *La Prensa*. Lima, 24 de febrero de 1935.
- LAUER, Mirko y OQUENDO, Abelardo. *Surrealistas & otros peruanos insulares*. Barcelona: Ocnos/Libres de Sinera, 1973. [La nota introductoria sobre Westphalen se encuentra en la p. 115].
- LAUER, Mirko. «Los márgenes del exilio». *Varietades*. Lima, 22 de septiembre de 1974.
- LEFORT, Daniel. «Emilio Adolfo Westphalen, Surréaliste à l'approche de L'aube». En *Avatares del surrealismo en el Perú y en América Latina*. (Actas del Coloquio internacional organizado por la Pontificia Universidad Católica del Perú, Embajada de Francia y Alianza Francesa. Lima, 3-4-5 de julio de 1990). Institut Français d'Etudes Andines-Pontificia Universidad Católica. Lima, 1992, pp. [131]-145.
- LOAYZA, Luis. «Regreso a *Las moradas*». *El sol de Lima*. Lima, Mosca Azul, 1974, pp. 211-216.
- NIÑO DE GUZMÁN, Guillermo. «La poesía del silencio». *El Comercio*. Lima, domingo 4 de diciembre de 1983, Sección A, p. 2.
- MARTOS, Marco. «Westphalen: La poesía como ejercicio espiritual». *El Caballo Rojo*, suplemento de *El diario de Marka*. Lima, 21 de diciembre de 1980, p. 14.
- MONGUIÓ, Luis. *La poesía postmodernista peruana*. México, Fondo de Cultura Económica, 1954. [La crítica sobre Westphalen se encuentra en las pp. 161-162].
- MORENO JIMENO, Manuel. «Presencia de Emilio Adolfo Westphalen». *Creación & Crítica* N° 20. Lima, agosto de 1977, p. 5.

- MUTIS, Álvaro. «Westphalen». *Sábado*, suplemento de *Unomásuno*. México.
- NÚÑEZ, Estuardo. *Panorama actual de la poesía peruana*. Lima, Ed. Antena, 1938, 144 pp. [El fragmento «Bosquejo de una poesía trascendente» del capítulo «El purismo» se encuentra en las pp. 58-59].
- «Martín Adán y Emilio Adolfo Westphalen en el ambiente de *Amauta*». *Runa* N° 3. Lima, junio de 1977, pp. 18-19.
- O'HARA, Édgar. «Westphalen: tierra y cielo». *Marka* N° 182. Lima, 4 de diciembre de 1980.
- «Arriba bajo el cielo», «Máximas y mínimas de sapiencia pedestre» [Reseñas]. *Debate* N° 20. Lima, junio de 1983, pp. 64-66.
- *Cuerpo de reseñas*. Lima, Ediciones del Azahar, 1984.
- «Esplendores en el mar agitado». *Dactylus* N° 4. Departamento de español de la U. de Texas en Austin. Austin, otoño de 1985, pp. 36-39.
- «Emilio Adolfo Westphalen: A merced de la noche». *Plural* N° 224, Revista cultural de *Excelsior*. México, mayo 1992, pp. 20-31.
- «Sueños sin respaldo seguro» (Prólogo posible). *La Casa de Cartón*. Revista de cultura. Lima, otoño de 1994, II época, N° 3, pp. 14-21.
- ORTEGA, Julio. *Figuración de la persona*. Barcelona, EDHASA, 1971. [El estudio sobre Westphalen, se encuentra dentro del capítulo «Lectura de la tradición», pp. 165-171].

- «Una nota sobre Westphalen». *Creación & Crítica* N° 20. Lima, agosto de 1977, pp. 16-17.
- «Moro, Westphalen y el surrealismo». En *Lo real maravilloso en Iberoamérica (Relaciones entre Literatura y Sociedad)*. [Actas del Primer Simposium internacional de Literatura Iberoamericana, celebrado en Cáceres, del 19 al 27 de noviembre de 1990]. Universidad de Extremadura, 1992, pp. 95-114.
- OVIDO, José Miguel. «Palabras para Westphalen». *Creación & Crítica* N° 20. Lima, agosto de 1977, pp. 6-8.
- «La vuelta de Westphalen». *Escrito al margen*. México, Premiá Editora, 1987, pp. 254-261.
- PAOLI, Roberto. «Westphalen o la desconfianza en la palabra». *Estudios sobre literatura peruana contemporánea*. Università degli Studi di Firenze, 1985, pp. 95-103.
- PAREJA BUENO, Manuel. «Emilio Westphalen y la nueva poesía». *El Comercio*, Suplemento dominical. Lima, 14 de febrero de 1954.
- PAZ, Octavio. «Emilio Adolfo Westphalen - iluminación y subversión». In/*Mediaciones*. Barcelona, Seix Barral, 1979, pp. 163-166.
- PEÑA BARRENECHEA, Enrique. «En el homenaje a Emilio Adolfo Westphalen». *Creación & Crítica* N° 20. Lima, agosto de 1977, pp. 3-4.
- PÉREZ ALENCART, Alfredo. «Westphalen o la palabra domada». *El Comercio*. Lima, 24 de noviembre de 1991, Sección C.
- PODESTÁ, Bruno. «Las revistas de Emilio Adolfo Westphalen». *Creación & Crítica* N° 20. Lima, agosto de 1977, pp. 70-72.

- RIBOTY, Carlos: «Memoria amarga: *Amaru* - Revista de Artes y Ciencias». *Quaderno 6*. Università degli studi de Palermo, Facoltà di Lettere e Filosofia, Istituto di Lingue e Letterature straniere, 1994, pp. 93-111.
- RIVERA MARTÍNEZ, Edgardo. «El pensamiento de Westphalen». *Creación & Crítica* N° 20. Lima, agosto de 1977, pp. 60-69.
- RUIZ AYALA, Iván. «A propósito de *Abolición de la muerte* (Una lectura de 'viniste a posarte...')». *La Casa de Cartón*. Lima, otoño de 1994, II época, N° 3, pp. 22-27.
- «Las ínsulas extrañas de Westphalen». *El Comercio*. Lima 21 de enero de 1996, Sección C, p. 1.
- SÁNCHEZ, Luis Alberto. *Índice de la poesía peruana contemporánea (1900-1937)*. Santiago de Chile, Ed. Ercilla, 1938. [La nota sobre Westphalen se encuentra en las pp. 319-320].
- *La literatura peruana. Derrotero para una historia cultural del Perú*. Lima, Ediciones Ediventas, 1966, Tomo V. pp. 1,583-1,590.
- SÁNCHEZ LEÓN, Abelardo. «Nuevos escritos». *Debate* N° 32. Lima, mayo de 1985, pp. 87-88.
- «Westphalen nos clava una espada (bella) en la lengua» [Reseña]. *Debate* N° 44. Lima, mayo-junio de 1987, p. 63.
- SILVA-SANTISTEBAN, Ricardo: «Westphalen, poeta de los elementos». *Creación & Crítica* N° 20. Lima, agosto de 1977, pp. 32-37. Reproducido en su *Escrito en el agua*, Lima, Editorial Colmillo Blanco, 1989, pp. 314-321; después en la segunda edición: Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, 2004, t. II, pp. 367-376.

- «Bibliografía de Emilio Adolfo Westphalen». *Creación & Crítica* N° 20. Lima, agosto de 1977, pp. 73-79.
- *Antología general de la poesía peruana*. Lima, Biblioteca Nacional del Perú, 1994. Introducción, selección y notas de Ricardo Silva-Santisteban. [La nota de presentación de la poesía de E.A.W. se encuentra en las pp. 497-499.]
- SOLOGUREN, Javier. «La poesía de Emilio Adolfo Westphalen». *La Prensa*, Lima, 4 de febrero de 1945. Reproducido en *Turismo* N° 115. Lima, enero de 1946.
- «La palabra se hace en el silencio...» *Revista de la Universidad de México*, Vol. XXIX, N°s 6 y 7. México, febrero-marzo de 1975.
- «Los últimos poemas de E. A. Westphalen». *Creación & Crítica* N° 20. Lima, agosto de 1977, pp. 30-31.
- «Perspectivas sobre la poesía de Emilio Adolfo Westphalen». *Boletín de la Academia Peruana de la Lengua* N° 14. Lima, 1979, pp. 13-37.
- «La voz fragil del amor». *Revista*, suplemento cultura de *El Peruano*. Lima, 11 de julio de 1994, p. 4.
- VALENTE, José Ángel. «Aparición y desapariciones». *Culturas* (suplemento semanal de *Diario 16*), N° 42, Madrid, 26 de enero de 1986, p. II. Reproducido en *EAW: Bajo zarpas de la quimera*. Madrid, Alianza Tres, 1991, pp. 9-13.
- «Islas extrañas». En *Diario 16*. Madrid, 11 de abril de 1991.

VALLE GOICOCHEA, Luis. «Las ínsulas extrañas de Emilio Adolfo von Westphalen». *Social* N° 54. Año III. Lima, 20 de mayo de 1933.

VARGAS, Rafael. «Leyendo la leyenda - Westphalen». *Sábado*, suplemento de *Unomásuno* N° 460. México DF, 2 de agosto de 1986, p. 6.

VARGAS LLOSA, Mario. «Presentación». *Creación & Crítica* N° 20. Lima, agosto de 1977, pp. 1-2.

VERÁSTEGUI, Enrique. «Una flor en revuelta, Cf. *Abolición de la muerte*». *Creación & Crítica* N° 20. Lima, agosto de 1977, pp. 49-59.

ÍNDICE

Agradecimientos	7
Escritura y pensamiento de Emilio Adolfo Westphalen	9
Esta edición	43
Cronología	45

POESÍA COMPLETA

ADVERTENCIA DEL AUTOR

LAS ÍNSULAS EXTRAÑAS

Andando el tiempo...	57
Solía mirar el carrillón...	60
La manzana alza el río...	62
Hojas secas para tapar...	64
Un árbol se eleva hasta...	67
Una cabeza humana viene...	70
No es válida esta sombra...	72
Llueve por tanto...	74
No te has fijado...	77

ABOLICIÓN DE LA MUERTE

Sirgadora de las nubes...	85
Amarrado a su sombra...	88
Marismas llenas de corales...	90
Entre surtidores empinados...	92

Diafanidad de alboradas...	94
Viniste a posarte...	96
Te he seguido...	98
He dejado descansar...	101
Por la pradera diminuta...	103

BELLEZA DE UNA ESPADA CLAVADA EN LA LENGUA

Mundo mágico	109
César Moro	111
Vuelven las hormigas...	113
El grito...	114
La voz es una corza...	115
Ciudad escondida...	116
Irreconciliablemente...	117
El amor ha cambiado...	118
La leche vinagre...	119
Preámbulo a Revilla	121
Nerval y el amor	122
Libre	123
Términos de comparación	124
El mar en la ciudad	126
Poema inútil	127
Riqueza	129
Epílogo	130

CUÁL ES LA RISA

Cuál es la risa...	133
Un hombre se inclina...	134
Una representación hermosa...	135
Se mece suavemente el viento...	136
Poema	137
Amor eterno	138
El sueño	139

Balanza exacta	140
Detrás del telón	142

ARRIBA BAJO EL CIELO

Chillido desgarrante...	149
Roma entera cuelga...	150
Un aire invadido...	151
El pico del vencejo...	152
El vencejo toca el piano...	153
Anidan dos vencejos...	154

MÁXIMAS Y MÍNIMAS DE SAPIENCIA PEDESTRE

Destino en blanco	157
Ídolo	158
Vocación de mártir	159
Parábola	160
Bajo tierra	161
Hojas secas	162
Fantasmas reales y dudosos	163
Contra unas sonatas y otras	164
Balanza del bien y del mal	165
Error de cálculo	166
Poema Ersatz	167
Fin de pieza	168

NUEVA SERIE

Superman	171
Fruto podrido	172
Tumba grande	173
Barca de sueño	174
Derrota	175
Aviso demorado	176
Sentencia de vida	177

Al socaire del diván (de Segismundo)	178
Sobresalto y deslumbramiento	179
Cuño falso	180
Homenaje	181
Péndulo	182
Caníbales	183
Fractura	184
Señor de los temblores	185
Befa	186
Dudoso paisaje al éxtasis	187
Lo propio acaso del poeta	188
Prurito de pueta	189
De incógnito	190
Anhelo	191

EL NIÑO Y EL RÍO

Piel de luz	195
Idilio	196
Se acabó	197
Capricho	198
Guerra de amor ganada	199
Cuadro	200
La cara en el sello	201
Afrenta	202
Lotería	203
Al escondite	204
Hermafrodita	205
Salido de madre	206

REMANENTES DE NAUFRAGIO

Tántalo	209
Cantiga de ciego	210
Quiénes	211

Soliloquio en coro	212
Estampa	213
Concordancia	214
(Paréntesis	215
Leyenda negra	216
Cartomancia	217
Ejercicio ocultable	218
Emblemática	219
Riesgo permanente	220
Deshacer y rehacer	221
La ecuación de Einstein	222
Cartel al dorso de la esfinge	223

PORCIONES DE SUEÑO PARA MITIGAR AVERNOS

Colmarse con lo no esperado...	229
En las playas cálidas...	230
Inminencia de paraíso extraviado...	231
¿Qué es más grande...	232
Cuando Demelebé miraba...	233
Era el río detenido...	234
¿Cómo será escribir un poema...	235
Hacer como el mar...	236
Te identificabas en otro tiempo...	237
Ansiar que los silencios...	238
Tras los desmoronados muros...	239
¿Quién rescata y salva...	240
Atraído leve...	241
Sentirse amputado...	242
Uno muere varias veces...	243

HA VUELTO LA DIOSA AMBARINA

1	
Es cuando casi no le queda...	249
Concebir pensamientos de piedra...	250

Los sentidos captan...	251
«Yo soy lo efímero...	252
Juzgaba envidiable...	253
Un vacío más otro vacío...	254
Sonido lúgubre...	255
Mira el rostro blanco...	256
Las palabras lo escogen a uno...	257
Cuando se canta o cuando se grita...	258
¿Misericordia o riqueza...	259
Al revés del vestido invisible...	260

2

Llamamos Gran Chamán...	261
Cuánta tranquila llama viva...	262
Una jovencita recién venida...	263
En el Gran Teatro del Mundo...	264
Que infortunio descubrir...	265
Destreza y testarudez...	266
Deseaba gustar la sal...	267
Por magia o sabiduría...	268
Cerrados los párpados...	269
Cuando brama el incendio...	270

3

Tuve una vez en la mano...	271
Poner juntas las dos lenguas...	272
Excelso y exaltante...	273
Súbito e irresistible deseo...	274
Desacostumbrado a días faustos...	275
Hoy día he visto a la Diosa Ambarina...	276
Un grupo de seis u ocho muchachitas...	277
Había supuesto que los ojos...	279
Se habrá notado el nimbo...	280

FALSOS RITUALES Y OTRAS PATRAÑAS

Artificio para sobrevivir	283
A salvo de riesgos	284
Tajo y revelación	285
Desideratum	286
Con aire sigiloso...	287
Descubrió casualmente...	288
Frente al mar poniente...	289
¿Fue en la ocasión desvergüenza...	290
Alivio y deleite...	291

ÚLTIMOS POEMAS

El ara de piedra viva	295
Ritual de la arena	297
(Del fuego viene y en él acaba toda música)	298
(Antes me desesperaba esperando)	299
Los recuerdos	300

PRIMEROS POEMAS

Teoremas	305
Itinerario de carne de caracol	307
Agujas de nube	308
Ascensión	311
Poema del alba	313
Romance del mar del sur	315
Homenaje a Harry Riggs	317
Poema sin paraguas	319
Día de fiesta	320

ENSAYOS ESCOGIDOS

ENSAYOS Y ARTÍCULOS 1931-1997

Al margen de un libro de Jules Supervielle	327
Vicente Huidobro o el obispo embotellado	337
César Moro. <i>Le château de grisou</i>	341
De lo barroco en el Perú	343
Gerardo de Nerval	357
El centenario de Lautréaumont	360
Jean-Paul Sartre y el problema del escritor	385
Como comentaremos la poesía	399
Quién habla de quemar a Kafka	401
Nota sobre Ezra Pound y T.S. Eliot	420
Literatura y sociedad	424
Poesía quechua y pintura abstracta	429
Nota sobre César Moro	449
Nota sobre Chocano	457
La poesía en la vida y en la obra de Sebastián Salazar	462
René Magritte o la pintura como magia	468
Homenaje a Martín Adán	474
Poetas en la Lima de los años treinta	480
En 1922: César Moro...	501
Pinturas y fotografías de Eguren — el poeta	510
Para una semblanza de César Moro	518
Hay o no hay libelulas	532
Andrés atrapa colibríes	537
LA POESÍA LOS POEMAS LOS POETAS	
(Paréntesis	545
Las lenguas y la poesía	547
Un poema de Yannis Ritzos	556
Pecios de una actividad incruenta	557
Eguren y Vallejo – dos casos ejemplares	562

Para el ocultamiento de la poesía	571
Sobre César Moro	575
Sobre surrealismo y César Moro entre los surrealistas	583
Nacido en una aldea grande	600
Sobre la poesía	608
Discurso de clausura	613
¿Para qué poetas en tiempo de miseria?	620
Anexo:	
Un poema auténtico es imprevisible e irrepetible	627
Introducción a una lectura de poemas	634
Conversaciones con Nedda Anhalt	639
Respuesta a Carlos Germán Belli	657
Noticia sobre la procedencia o publicación de los textos	662

ICONOGRAFÍA

Emilio Adolfo Westphalen. Foto: Herman Schwarz	Frontispicio
Con sus padres Emilio Westphalen Wimmer y Teresa Milano Barbagelata y su hermana Ángela. Emilio Adolfo Westphalen, al centro (Lima, 1913)	667
Cubierta de la primera edición de <i>Las insulas extrañas</i> (1933)	668
Cubierta de la primera edición de <i>Abolición de la muerte</i> (1935)	669
Emilio Adolfo Westphalen con varios amigos (Lima, 1936)	670
Emilio Adolfo Westphalen, con otros escritores y poetas. Alrededor de 1936	671
Emilio Adolfo Westphalen en Pucusana (1939)	672
Dedicatoria de <i>Abolición de la muerte</i> a José María	

Eguren (1940)	673
Emilio Adolfo Westphalen (Lima, 1940?)	674
Emilio Adolfo Westphalen con su esposa Judith (Lima, 1944)	675
Emilio Adolfo Westphalen en 1945. Foto: Chepa Valencia	676
Emilio Adolfo Westphalen (Lima, octubre de 1945). Foto: Pierre Verger	677
Con su esposa Judith Ortiz de Westphalen	678
Cubierta del primer número de <i>Las Moradas</i> (1947)	679
Emilio Adolfo Westphalen, Judith, Federico Schwab, Chepa Valencia y Jorge Eduardo Eielson	680
Emilio Adolfo Westphalen en Nueva York en la década del 50	681
Emilio Adolfo Westphalen con sus hijas (Chaclacayo, 1963)	682
Cubierta del primer número de <i>Amaru</i> (1967)	683
Conversatorio sobre la obra de Emilio Adolfo Westphalen en el Instituto Nacional de Cultura. (Lima, 1974)	684
Emilio Adolfo Westphalen (Lima, marzo de 1974)	685
En el Instituto Italo-Latinoamericano de Roma junto a Alfredo Bryce (1974 ó 1975)	686
Homenaje a Emilio Adolfo Westphalen de la revista <i>Creación & Crítica</i> ilustrada por Fernando de Szyszlo (1977).	687
Nedda de Anhat, Emilio Adolfo Westphalen, Octavio Paz y Marie-José de Paz (Ciudad de México, 1978 ó 1979)	688
Cubierta de <i>Otra imagen deleznable</i> (1980)	689
Emilio Adolfo Westphalen en Tras-os-Montes, Portugal (1982)	690
Cubierta de <i>Belleza de una espada elevada en la lengua</i> (1986)	691

Emilio Adolfo Westphalen. Foto: Herman Schwarz	692
Cubierta de <i>Ha vuelto la Diosa Ambarina</i> (1989)	693
Cubierta de <i>La Poesía los poemas los poeta</i> (1995)	694
Cubierta de <i>Escritos varios sobre arte y poesía</i> (1996)	695
Emilio Adolfo Westphalen en la década del 90	696
BIBLIOGRAFÍA	697

De esta edición de *Poesía completa y ensayos escogidos*, de Emilio Adolfo Westphalen, se han compuesto mil ejemplares numerados. La edición se terminó de imprimir en los talleres gráficos de Editorial e Imprenta DESA S.A. (Reg. Ind. 16521), General Varela 1577, Lima 5, Perú, el 5 de julio de 2004. La edición se imprimió en papel bond marfileño de 90 gramos en caracteres Palatino de 9, 11 y 12 puntos y estuvo al cuidado de Valentino Gianuzzi y Marco Martos.

EJEMPLAR N° 293